

**MİMARLIK GERÇEKLİKLERİ VE
MİMARLIKTAKİ ZAMANIN KAVRANIŞI**

143097

**DOKTORA TEZİ
Y. Mimar Dilay GÜNEY
(502982001)**

143097

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 20 Eylül 2002
Tezin Savunulduğu Tarih : 27 Mart 2003**

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Hülya Yürekli

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Vedia Dökmeci

Prof. Dr. Necati İnceoğlu

Prof. Dr. İhsan Bilgin

Doç. Dr. Belkıs Uluoğlu

MART 2003

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

ÖNSÖZ

Yazılar, kitaplar, düşünce kutularıdır. Kitap biter, söz biter, kutu kapanır. Yeni eller onu açana dek. Yeni bir el açar ve onu tekrar yaratır. Bu düşünce kutusunu açan ellerin çoğalması, yeniden ve yeniden okunup, eleştirilmesi dileği ile.

Bu çalışma,
sezgimi arındıran;
yüreğime dokunan;
aklımı aydınlatan;
kitapların
ve kişilerin,
(Sn. Hülya YÜREKLİ'ye sonsuz teşekkürler)
eşim Atilla'nın
kızım Asya'nın
sayesinde yazılmıştır.

Teşekkürler.

Eylül 2002

Dilay GÜNEY

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ	iv
ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	vi
SUMMARY	ix
1.GİRİŞ	1
2. MİMARLIĞIN TANIMLANMASI	3
2.1. Tanımlama Yöntemine Dair	3
2.2. Mimarlık Eyleminin Tanımlanması	5
2.2.1. Numenal Mimari Gerçeklik	9
2.2.2. Altkatmansal Mimari Gerçeklik	16
2.2.3. Varoluşsal Mimari Gerçeklik	22
2.2.4. Özsel Mimari Gerçeklik	29
2.3. Mimarlığın Tanımı	37
3. MİMARLIK VE ZAMANIN KAVRANIŞI	40
3.1. Zamanın Tanımları	41
3.2. Zamanın Kavranışı	45
3.3. Zamanın Kavranışı Değişkenli Mimarlık Modelleri	53
3.3.1.Mimarlıkta Eşzamanlılık Modeli	55
3.3.2. Mimarlıkta Süreklilik Modeli	66
3.3.2.1. Geleneksel Bağlamda Mimarlıkta Süreklilik Modeli	67
3.3.2.2. Modern Bağlamda Mimarlıkta Süreklilik Modeli	71
3.3.3. Mimarlıkta Sıçramalı Süreklilik Modeli	79
3.4. Bölüm Sonucu	91
4. MİMARİDE ZAMAN KAVRAYIŞI DEĞİŞKENLİ MODELLERDE GEÇMİŞİN KAVRANIŞININ BİR ÖRNEK ÜZERİNDE İZLENMESİ:TÜRK KONUT MİMARLIĞI'NDA GELENEKSELTÜRK KONUTU'NUN KAVRANIŞ BİÇİMLERİ	94
4.1. Bir Öncül Terim: Türk Evi	95
4.1.1. Türk Evi'nin Özsel Gerçekliği	97
4.1.2. Türk Evi'nin Altkatmansal Gerçekliği	103
4.2. Eşzamanlılık Modelinde Geçmişin Kavranışı	109
4.3. Süreklilik Modelinde Geçmişin Kavranışı	117
4.4. Sıçramalı Süreklilik Modelinde Geçmişin Kavranışı	126
4.5. Bölüm Sonucu	138
5. SONUÇ	142
KAYNAKLAR	146
EKLER	153
ÖZGEÇMİŞ	160

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 2.1. Numenal Mimari Gerçeklikler.....	15
Tablo 2.2. Altkatmansal Mimari Gerçeklikler.....	21
Tablo 2.3. Varoluşsal Mimari Gerçeklikler.....	28
Tablo 2.4. Özsel Mimari Gerçeklikler.....	36
Tablo 2.5. Mimarlık Gerçeklikleri.....	39
Tablo 3.1. Zaman Kavranışları.....	54
Tablo 3.2. Mimaride Eşzamanlılık Modeli.....	63
Tablo 3.3. Mimaride Eşzamanlılık Modeli Örnekleri-1.....	64
Tablo 3.4. Mimaride Eşzamanlılık Modeli Örnekleri-2.....	65
Tablo 3.5. Mimaride Süreklilik Modeli.....	77
Tablo 3.6. Mimaride Süreklilik Modeli Örnekleri.....	78
Tablo 3.7. Le Corbusier'in 5 İlkesinin Analizi.....	87
Tablo 3.8. Mimaride Sıçramalı Süreklilik Modeli.....	88
Tablo 3.9. Mimaride Sıçramalı Süreklilik Modeli Örnekleri-1.....	89
Tablo 3.10. Mimaride Sıçramalı Süreklilik Modeli Örnekleri-2.....	90
Tablo 3.11. Mimaride Zamanın Kavranışı Değişkenli Modelleme Önerisi.....	93
Tablo 4.1. Türk Evi Örnekleri-1.....	101
Tablo 4.2. Türk Evi Örnekleri-2.....	102
Tablo 4.3. Türk Evi Örnekleri-3.....	107
Tablo 4.4. Türk Evi Mimari Gerçeklikleri.....	109
Tablo 4.5. Türk Konut Mimarlığı'nda Eşzamanlılık Modeli Örnekleri	112
Tablo 4.6. Türk Konut Mimarlığı'nda Eşzamanlılık Modelinin 3 Konut Örneği..	115
Tablo 4.7. Türk Konut Mimarlığı'nda Eşzamanlılık Modelinin 3 Konut Örneği..	116
Tablo 4.8. Türk Konut Mimarlığı'nda Süreklilik Modeli Örnekleri.....	121
Tablo 4.9. Türk Konut Mimarlığı'nda Süreklilik Modelinin 3 Konut Örneği.....	124
Tablo 4.10. Türk Konut Mimarlığı'nda Süreklilik Modelinin 3 Konut Örneği.....	125
Tablo 4.11. Türk Konut Mimarlığı'nda Sıçramalı Süreklilik Modeli Örneği.....	127
Tablo 4.12. Türk Konut Mimarlığı'nda Sıçramalı Süreklilik Modeli Örnekleri.....	133
Tablo 4.13. Türk Konut Mimarlığı'nda Sıçramalı Süreklilik Modeli Örnekleri.....	134
Tablo 4.14. Türk Konut Mimarlığı'nda Sıçramalı Süreklilik Modelinin 4 Konut Örneği.....	137
Tablo 4.15. Türk Konut Mimarlığı'nda Eşzamanlılık Modelinde Geçmişin Kavranışının 3 Konut Üzerinde Analizi Analizi	140
Tablo 4.16. Türk Konut Mimarlığı'nda Süreklilik Modelinde Geçmişin Kavranışının 3 Konut Üzerinde Analizi Analizi	141
Tablo A.1. Türk Evi Özsel Gerçeklik Ortaklıkları.....	154
Tablo A.2. Türk Evi Özsel Gerçeklik Ortaklıkları.....	155
Tablo A.3. Türk Evi Özsel Gerçeklik Ortaklıkları.....	156
Tablo A.4. Türk Evi Altkatmansal Gerçeklik Ortaklıkları.....	157
Tablo A.5. Türk Evi Altkatmansal Gerçeklik Ortaklıkları.....	158
Tablo A.6. Türk Evi Altkatmansal Gerçeklik Ortaklıkları.....	159

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2. 1	: Mimarlık ve soyutlama.....	35
Şekil 3. 1	: Geleneksel Tibet Mandalası.....	47
Şekil 3. 2	: Daire biçimli yerleşim birimini anlatan bir Asur kabartması.....	47
Şekil 3. 3	: Döngüsel ve sürekli zaman okları.....	49
Şekil 3. 4	: Nakua'da yapraktan yapılı bir ilkel kulübe.....	69
Şekil 3. 5	: Yeni Gine Sepik Nehri yerlilerine ait Kutsal Evi.....	69
Şekil 3. 6	: Türk Evi'nin, hayatın konumlanışına göre evrimsel gelişimi.....	70
Şekil 3. 7	: Tipoloji çalışmalarının Gödel'in Tamamlanmamışlık Teoremi ile açılımı.....	72
Şekil 3. 8	: Colin Rowe'un Villa Garches'in mekan dizemi çözümlemesi.....	75
Şekil 4. 1	: Tekil bir konutta gözlemlenen, ortaklıklar sistemi olarak Türk Evi.....	108
Şekil 4. 2	: Sedat Hakkı Eldem'in Türk Evi Tipolojisi.....	118
Şekil 4. 3	: Doğan Kuban Türk Evi Tipolojisi	118

MİMARLIK GERÇEKLİKLERİ VE MİMARLIKTA ZAMANIN KAVRANIŞI ÖZET

Bu çalışma, mimarlık ortamının çoğulcu görünümünün, teorik temelde daha iyi anlaşılabilmesi için, kavramsal bir çözümleme önerisidir. Çalışmanın ana soruları şunlardır:

- Mimarlığın tanımı nedir ve mimarlık nasıl tanımlanmalıdır?
- Mimarlık nasıl bir yaratım sürecine sahiptir?
- Mimarlığın yaratım sürecinde zaman kavramı ve zamanın kavranışının anlamı nedir?

Mimarlığın yeniden tanımlanması, çalışmanın temelini oluşturmuş ve tüm çalışmada bu tanımlardan elde edilen kavramlar kullanılmıştır. Bu tanımlama çalışmasında seçilen yöntem, bir başka bilgi alanı olarak seçilen felsefenin, mimarlığa olan müdahalesi olmuştur. Bu yöntem asimetrik diyalog yöntemidir. Asimetrik diyalog, ortak kural dizilerini paylaşmayan "öteki" ile kurulan bir diyalog biçimidir. Asimetrik diyalog belirli bir epistemolojik alanın "öteki"nin "yöntemli kuşku"sı yoluyla "eleştirel farkındalığa" açılmasına izin veren bir diyalog yöntemidir. Böylelikle, ötekinin yöntemli kuşku ile tanımlanan mimarlık, yeni kavramsal yaklaşımlara açık hale gelir. Bu çalışmada, asimetrik diyalog, mimarlık ve felsefe arasında sorgulanan gerçeklik kavramı üzerine kuruludur.

Mimarlık en yalın haliyle bir gerçekliğin üretilmesi eylemi olarak tanımlanabilir. Mimarlık bir eylem olarak, dünya gerçekliklerine yeni bir gerçeklik eklemektir. Bu noktada, mimarlık gerçekliklerinin üretilme süreci ve sonunda üretilen gerçeklikler mimarlığın kendi içkin tanımını ortaya koyar. Mimari gerçekliklerin yaratım süreci, dünya gerçekliklerine yeni bir gerçeklik eklenmesi süreci ile benzerlik gösterse de, mimarlık bir gerçekliğin yaratılması ile sonlanan bir süreç değildir. Üretilme sürecinden sonra mimarlık, yapım, kullanım ve algılama süreçleri içinde, yapımcılar ve mimar, algılayan ve algılanan nesne, tasarım ve kullanıcı ile oluşturulan iletişim ile şekillenir. Bu nedenle mimarlık sürecin kendisidir.

Gerçeklik kavramı, insan tarafından yaratılan, akıl tarafından kavranabilen, bilim tarafından tanımlanan, bireyler tarafından algılanan ve sahip olduğu özsel benzerlik grupları ile sınıflandırılabilen, kavramsal bir nitelemedir. Diğer gerçeklikler gibi mimari gerçeklikler, katmanlı ve karmaşık yapılardır. Buna göre, süreçlerin yarattığı tek bir mimarlık gerçekliğinin dört ana gerçeklik katmanı vardır.

- Her mimari gerçeklik, deneyüstü, sadece akıl tarafından kavranabilen, ideal, numenal gerçeklik katmanına;
- Her mimari gerçeklik, algı tarafından görünmeyen, nesnel, altkatmansal gerçeklik katmanına;
- Her mimari gerçeklik algı nesnesi ve algılayan arasında belli bir zaman dilimi içinde oluşturulan ve belli bir zaman dilimi için geçerli olan, dinamik bir varoluşsal gerçeklik katmanına;
- Her mimari gerçeklik, özsel gerçeklik katmanına sahiptir.

Bu sınıflama tek bir gerçekliğin katmanlarıdır. Bu katmanlardan bir veya birkaçı, bütünün içinde baskın olarak vurgulanarak sunulabilir. Mimarlık gerçeklikleri, bilinçli yönelim ile, baskın olarak vurgulanan gerçeklik katmanına göre sınıflanabilir.

Mimarlık bir yaratım olarak tanımlanırsa mimarlık aşağıda sınıflanan gerçekliklerin üretilmesi eylemidir.

- numenal mimari gerçeklik,
- altkatmansal mimari gerçeklik,
- varoluşsal mimari gerçeklik,
- özsel mimari gerçeklik.

Bir sınıflama yapmamıza rağmen, mimari gerçeklik katmanları, birbirleriyle örtüşen ve geçişen yapıdadırlar. Varoluşsal ve altkatmansal gerçeklik biricik oluşlarıyla açıklanabilir. Mimarlığın varoluşsal gerçekliği, her bir özneye göre değişkendir ve altkatmansal gerçekliği her bir mimari tözde değişir. Tekil oluşumlar ihmal edilirse, numenal ve özsel gerçeklikler geneli kapsar. Varoluşsal ve numenal gerçeklikler, her bir özneye göre, değişmeyenden değişeni ayırırlar. Varoluşsal ve özsel gerçeklikler, onların görüldüğü biçimdedirler, görüldüğü gerçekliği kendi gerçekliğidir. Oysa altkatmansal ve numenal gerçeklikler görünümün altında saklıdırlar.

Mimari gerçekliklerin, dünya gerçekliklerine yeni bir gerçeklik eklemek olduğu kabulü ile, tüm yaratma süreçlerinde gözlenen zamansallık problematiği, mimari gerçekliklerde incelenmiş ve bu problematik, modelleme önerisi ile açıklanmaya çalışılmıştır. Önerilen modellerde zamanın kavranışı değişken olarak alınmış ve model türleri, bu değişken eşliğinde saptanmıştır. Mimarlık bir süreç olarak tanımlandığında, üretim, algılama ve kullanım süreçleri içinde oluşan ötekilerle kurulan, dinamik ve bir açık uçlu iletişim biçimidir. O halde mimarlığın tanımlanması, sürecin yani zamanın nasıl kavrandığı, mimarlık ve zamanın kavranması arasındaki bağın tanımlanmasıdır. Bu nedenle zamanın kavranışı, mimarlığın çoğulcu görünümünün çözülmesinde anahtar kavramdır. Zaman, insanlara değişimi kavratın tek şeydir. Zaman, değişimin kavranabileceği tek kavramdır. Zamanın kavranması değişimin kavranması ile aynı anlamdadır. O halde, kendisi bir süreç olan mimarlık, zamanın kendisi olmayı talep eden bir eylemdir.

Temel olarak zaman üç türlü kavranır.

- Zamanın eşzamanlı kavranışı: Zamanın değişim düşüncesi karşısında döngüsel bir çevrim olarak kavranmasıdır.
- Zamanın sürekli kavranışı: Zamanın değişim düşüncesi karşısında evrimsel bir değişim içinde kavranmasıdır.
- Sıçramalı sürekli zaman kavranışı: Zamanın değişim düşüncesi karşısında sıçramalı bir akış olarak kavranmasıdır.

Zaman kavranışları, toplumlar, bireyler tarafından değişim, değişimin yönünün kavranış biçimleridir. Zamanın kavranışı, mimarlık ortamının çoğulcu görünümüne neden olan en temel değişkendir. Çalışmamızda, çoğulcu ortamı çözümleme önerimiz, zaman kavranışının bir değişken olarak alındığı mimari modeller ile ortaya konulmuştur. Mimari modeller, zamanın işlevi, modelde üretilen gerçeklikler ve modele örneklenen mimari tutumlar ile tanımlanmıştır. Bu modeller;

- mimaride eşzamanlılık modeli;
- mimaride süreklilik modeli;
- mimaride sıçramalı süreklilik modelidir.

Çalışmanın son bölümünde, özel bir zaman mekanı olan geçmişin günümüzden kavranışı incelenmiştir. Bu bölümde geçmişi temsilen Türk Evi seçilmiş, böylelikle, Türk Konut Mimarisi'nde çoğulcu görünüme neden olan Türk Evi'nin günümüzden kavranışı açıklanmıştır.

Bu tezde çoğulcu mimari ortamının çözümlenmesinin, mimarlığın değişim karşısındaki tutumunun anlaşılması ya da özetle, mimarlığın üretildiği an içindeki zaman kavranışının nasıl olduğunun anlaşılması ile olası olabileceği çıkarsanmıştır.



ARCHITECTURAL REALITIES AND TIME CONCEPTION IN ARCHITECTURE SUMMARY

The thesis is a conceptual analysis that is proposed to comprehend pluralist architectural tendencies. The essential questions for the theses are;

- What is the definition of architecture and how can it be defined?
- What kinds of creation processes does architecture have?
- What does the concept of time and time conception in the process of architectural creation mean?

The base of the thesis consists of a new definition of architecture and basic conceptual terms, which are essential terms of thesis, are grasped from the new definition. Selected method for the definition is a kind of intervention of "other"s epistemological area that is philosophy on architecture. This method is called assymetrical dialog that designates a merely dialog confrontation with the "other" who does not share a common set of rules. Asymmetrical dialog let the given epistemological area to open critical awareness by using "other"s methodical doubt. In this way, architecture as it is defined by "other"s methodical doubt is come to open a new conceptual approaches. In the thesis, the definition of architecture is rooted from the assymetrical dialogue, which is based on explanation of concept of reality between philosophy and architecture.

Essentially, architecture can be defined an activity of creation of reality. Architecture as being such a creative activity, adds a new reality to the universal reality. In this point of view, architecture can be defined a process of creation of architectural realities. Even if the architectural creation process is as same as the other world of realities creation process, architectural realities never come to an end when the process of creation is completed. Architecture is a kind of communication which is formed within the constructing, perceiving, utilising process between architect and client, builders; perceivers and perceived objects; designs and their users, after the creation process. Because of this, architecture can be named that is process of itself.

The concept of reality is a kind of conceptualisation which is created by man, conceived by mind, defined by science, perceived by individuals, and can be classified by its essential resemblance. Architectural realities are as complex folded structures as same as the other universal realities. Universal realities have four stratum as well as architectural realities. Realities can be classified as:

- noumenal realities belong to the world of ideas which can be conceived by the mind;
- substrative realities belong to the world of objectivity and it could not be seen within a perceiving process, it is always hidden;
- existential realities belong to perceived world. It occurs between the perceiver and the perceived in a flux in time;
- essential realities belong to the world of essence in which what the thing is, is its essence.

This classification is depended on stratum of reality within an individual reality. One or two stratum can be presented dominantly in the individual reality. Architectural

realities can be classified in the same way depending on dominated stratum within an individual architectural reality. If architecture is defined as an activity of the creation of new reality, architecture can create those realities are;

- noumenal architectural realities;
- substrative architectural realities;
- existential architectural realities;
- essential architectural realities.

Despite the classification, each stratum is transitive and crossing manifold structures prior to each other. Existential and substrative realities are explained in term of being unique. Existential reality is different for each person; substrative reality is different for each substratum. Noumenal and essential realities cover generality, except the individual cases. Existential and noumenal realities divide the changing from the unchanging. Existential and essential realities are as they appear. Substrative and noumenal realities lay behind their appearances.

Due to architecture is a creation process of itself, problematic of being a time-bounded which can be observed on other creation process, researched on architectural realities, and explained accompanied with proposed architectural modelling in order to analyse today's pluralist architectural tendencies. Time conception is taken a variable for the architectural modelling. When architecture is defined as a creation process of itself, architecture can be defined such an open-ended and dynamic communication form within producing and perceiving and utilising process between others and architecture. Meanwhile, architecture can be comprehended by explaining the process itself that is time conception, and the relation between time conception and architecture. From this point of view, it can be said that, the concept of time should be the keyword for analysing today's pluralist architectural tendencies. Time is the only thing that concept of change can be grasped its own. Conception of time stands for conception of change. In term of being process of creation of itself, architecture can be named as an activity that demand to stand for concept of time itself.

Conception of time can be classified into three against concept of change as they are;

- Synchronic time conception: Time is conceived as an circular reasoning against phenomena of change
- Continuous time conception: Time is conceived as an evolutionary changes against phenomena of change
- Leaped continuous time conception: Time is conceived as a leaped flux against the phenomena of change

These time conceptions are forms of the conception of the phenomena of change by societies, individuals. Time conception is the most inevitable variable that is reasoning the pluralist appearance in the architectural milieu. In this thesis, pluralist architectural milieu is analysed with architectural modelling and what time conception mean for architectural creation process is. Architectural models are defined by the function of time, architectural realities and exemplified with architectural manners. These are,

- synchronicity model in architecture;
- continuity model in architecture;
- leaped continuity model in architecture.

At the last chapter of the thesis, conception of the "past" has been searched. In this chapter, "Turkish House" selected as a representative for "past", in this way, aspects of "Turkish House" conception have clarified that cause pluralist view in Turkish Housing.

The thesis main inference is that pluralist architectural tendencies and direction of change in architecture can be analysed and interpreted with the comprehension of time conception.



1. TEZ KONUSUNUN GENEL TANIMI

Mimarlık, dünyada ve ülkemizde, kuramsal ve pratik alanlarda, çoğulcu bir görünüme bürünmüştür. Postmodern söylemler mimarlığın çoğulcu görünümünü desteklerken, mimarlığın hedef olarak seçeceği, ilerleme ve değişim düşüncelerini de yoketmiş ve bu kavramları herhangi bir kavramdan öncelikli sıraya yerleştirmemiştir. Savunulan çoğulculuk, mimarlığın kuramsal ve pratik düzlemleri arasında kopmalara neden olmuştur. Mimarlık pratiği, içeriği boşaltılmış bir gerçeklik olmaya eğilim göstermektedir. Mimarlık, ya sadece bilgi-kuramsal düzlemde olmakta, ya da içeriği boşaltılmış bir algı nesnesi, biçimler deposu haline gelmektedir. Çoğulcu ortam her mimarın bir mimarlığı vardır düşüncesine yönelen bir görünüm sunmaktadır. Bu durum, çoğulcu görünümün ortaya çıkmasına elveren nedenlerin açıklanma gereksinimini doğurmaktadır. Çoğulculuk ile çokseslilik arasındaki farkın ayırdına vararak ve çoğulculuğun karşıtı olarak teklik düşüncesini sunmaksızın, çoğulculuğun, mimari nesnenin bir düşünme nesnesi olma özelliğini yitirmesine yol açması, eleştirel bakışımızın çıkış noktası olarak alınmaktadır. Bu çalışmanın ana amacı, böylesi çoğulcu bir ortamı oluşturan etkenleri çözümleme denemesinin yapılmasıdır.

Bu çoğulcu görünümü doğuran başlıca nedenler, mimarlığın tanımı ve oluşturulma sürecinde aranmalıdır. Mimarlık, bu görünüme elveren nedenlerin tanımlanması ile aydınlanabilir. Mimarlık enyalın tanımıyla insan aklının bir kurgusudur. Mimarlık bir yeni gerçekliği kurgulamaktır. Dünya gerçekliklerinin karmaşık yapılara sahip olması gibi, mimarlık gerçeklikleri de de karmaşık, katmanlı bir yapılara sahiptir. Bu yapılar tanımlanma gereksinimi duymaktadırlar. Mimarlığın bir gerçeklik olarak tanımlanması ve mimarlığın ürettiği gerçekliğin karmaşık yapısının çözülmesi için izlenen yol, "öteki" olarak tanımlanacak bilgi alanlarının "yöntemli kuşkusu" eşliğinde yapılacaktır. Bu sayede mimarlık, kendi sınırları içinden çıkarak, çok yönlü, dinamik bir tanımlanma fırsatına kavuşacaktır.

Mimarlık bir gerçekliğin yaratılması olarak tanımlandığında, bu yaratım, üçlü süreç izler. İnsan bir varlık olarak, varoluş nedenini, bilincinin yönelimi ile yarattığı gerçekliklere yansıtır. Bu süreç varoluş sürecidir. İnsan evreni anlamak ve ardından tanımlamak için bilgi dünyasını kurar. Bu süreç bilgilenme sürecidir. İnsan ürettiği

gerçeklikleri özdeşleştirme nesnesi yapar. Bu süreç anlamlandırma sürecidir. Mimari gerçekliğin yaratılması bu süreçler içinde gerçekleştirilir. Sürecin kendisi mimarlık olur. Böylelikle mimari gerçeklikler zamansal oluş karakteristiğine sahiptir. Çalışmamızda mimarlığın zamansal bir oluş niteliği açıklanmaya çalışılacaktır. Mimarlık gerçekliği, yaratım sürecine etki eden kişilerin ve toplumların zaman kavrayışlarına bağımlı olarak üretilir. Mimarlıkta zamanın kavranmasının çeşitlenmesi, üretilen veya üretilecek gerçekliği de çeşitlendirmektedir. Bu nedenle mimarlık ortamının çoğulcu görünümüne neden olan anahtar kelime zaman kavrayışlarıdır. Zamanın kavranışı, gerçekliğin yaratıcı unsurlarından biri ve belki de (çalışmamızda da ortaya koyacağımız gibi) en önemli unsurudur. Bu nedenle mimarlıkta, zamanın kavranışı değişkenli modellemeler, bize zamanın kavranış biçimlerinin, mimarlık gerçekliklerini oluşturucusu etkisini ortaya koyacak ve mimarlık ortamında gözlemlenen çoğulcu görünümün ortaya çıkış nedenlerine ışık tutacaktır.

Çalışmada izlenecek yöntem, yukarıda adı geçen kavramların tanımlanması ve çıkarsanan kavramlar eşliğinde, mimarlık modelleri önerilmesidir. Önerilen modellerin eşliğinde, zamanı kavrayışımızı yapılandıran zaman mekanı olarak geçmişin kavranışı, çalışmamızın örnekleme alanı olacaktır. Böylece mimarlık gerçekliklerinin anlaşılması, yorumlanması ve çözümlenmesindeki en temel değişkenin zamanın kavranışı olduğu ortaya konulacaktır.

2. MİMARLIĞIN TANIMLANMASI



?

Mimarlık eyleminin tanımlanması şu soruların yanıtlarından oluşacaktır:

SORULAR.. Mimarlık nasıl tanımlanabilir?

Mimarlık ne tür bir eylemdir?

Mimarlık nedir?

2.1. Tanımlama Yöntemine Dair:

Mimarlığın yeni bir tanımlaması yapılması istendiğinde, mimarlığın tanımı nedir sorusunun yanıtının bulunmasından önce, mimarlığın nasıl bir yöntemle tanımlanması gerektiği problemine yanıt aranmalıdır.

Diyalog, bir iletişim biçimi olarak gerçeklik kavramını tanımlamak ve doğru kavramına ulaşabilmek için, kendi kuralları içinde bir tür sorgulama yöntemidir. Bu yöntemin ulaştığı son nokta, sorulabilecek soruların bittiği noktadaki doğrudur. Socrates ve ardından Platon'un kullandığı bir yöntemdir. Bu yöntem doğruya ulaşmada, aynı kural dizilerinin paylaşılmasından ötürü, simetrik bir diyalogtur ve dışın, öteki bilgi alanlarının, dışarıdan bakmanın kapsamadığı, bir diyalog biçimidir.

SORU:... Mimarlık simetrik diyalog yöntemi ile tanımlanabilir mi?

"...Mimarlık, strüktür aracılığı ile ifade edilen, mekan kurma sanatıdır..." Auguste Perret (**Alsaç, 1997:13**)

"...Mimarlık, ışığın içinde yanyana getirilen kitlelerin ustalıklı, doğru ve olağanüstü oyunudur..." Le Corbusier. (**Le Corbusier, 1986(1931)**)

"...Mimarlık bir tür sarmalama ve barındırmaktır ve bunun da ötesinde bireylerin gereksinimlerini derinliğine yerine getirmektir..." Reinhard Geiselman ve Oswald Ungers (**Alsaç, 1997:13**)

"...Kasabalar, içinde oturanları korumak ve aynı zamanda onları mutlu etmek için inşa edilmek zorundadırlar..." Aristoteles (**Alsaç, 1997:475**)

Simetrik diyalog yöntemi, kendini kendi içinden sorgulayarak, aynı kuralların paylaşıldığı, dolayısı ile sahip olunan kuralların değişmediği bir diyalogtur. Bu yöntemle mimarlık sahip olduğu kuralları eleştirmez ve değiştirmez. Mimarlığın varolduğuna inanılan kuralları ile girilen bir diyalog olarak kalır. Mimarlık simetrik bir diyalog ile tanımlandığında, mevcut kurallar içinde kalan bir düzen yaratılır.

Ancak Wittgenstein tarafından diyalog, başka bir bakış açısıyla irdelenir ve gerçek bir diyalogun aynı kuralları paylaşmayanlar arasında doğacak **farkındalık** olarak tanımlanır. Wittgenstein aynı kural dizisinin paylaşıldığı bir diyalogun ancak monolog olabileceğini savunur. Asimetrik diyalog şöyle örneklenebilir:

"Anadilimizi, gramerini bilmeden ve bilmediğimizin farkında olmadan konuşuruz. Ancak yabancı birinin yapmış olduğu gramer hatasını anlarız. Bu, bizim grameri bildiğimizi, bir yabancı (öteki) aracılığı ile farkedişimizdir. Tersine düşünersek, kullandığımız kelimelerin, açık veya örtük anlamlarını, farkında olmadan konuşuruz. Ancak bir yabancı tarafından anlaşılması için, yabancıнын, yöntemli kuşkusuna gereksinim duyarız. Yabancı bizimle aynı dil kurallarını paylaşmayan "ötekidir"." (Karatani,1995:115-119)

Bu tür bir iletişim, aynı kural dizilerinin paylaşılmadığı, **asimetrik bir diyalogtur**. "Öteki"ne duyulan bu kuşku, doğuştancı kuşkudan farklıdır. Wittgenstein (1998) burada, "öteki"nin kuşkusu sayesinde, oyunun kurallarının değiştirilmesi ve bunun sayesinde kazanılan, mevcut kuralları eleştirme gücüne vurgu yapar ve kurallar hakkında şöyle der:

"...Oyun..Ve nerede oynadığımız ve oyunu sürdürürken nerede kurallar oluşturduğumuz meselesi de yok mudur? Ve hatta onları nerede değişikliğe uğrattığımız meselesi vardır." (Wittgenstein, 1998)

..SORU: Mimarlığı daha geniş açılimdan sorgulayabilmeyi sağlayabilecek olan, mimarlığın dışarıdan bir alanın müdahalesi yoluyla tanımlanması nasıl olabilir?

"...Mimarlık yapımların yeniden üretilmesi yoluyla oluşlara direnen bir aktivitedir..." Platon. (Karatani, 1995: XXXVIII)

"...Mimarlık bir iletişim biçimidir, paylaşımcılarının aynı kuralları paylaşmadığı gerçek bir asimetrik diyalogtur..." (Wittgenstein, Aktaran:Karatani,1995;126)

"...Mimarlık bir ağacın altında iki kişinin konuştuğu bir okuldur." Louis Kahn. (Alsaç,1997;473)

"...Binaları biz resimlendiriyoruz, daha sonra binalar bizi resimlendiriyor..." Sir Winston Churchill (Alsaç,1997;473)

Çalışmamızda kullanılacak asimetrik diyalog yönteminde, öteki olarak kullanılacak bilgi alanı, özgür aklın sorgulanması yoluyla kavrayıcı ve kapsayıcı sonuçlara ulaşmayı sağlayan felsefe olacaktır. Felsefe özgür akıl tarafından yapılan sistemli sorgulama çabalarıdır. Tüm bilgi dalları için ilksel soruları üretir ve onlara yanıtlar arar. Her alanda aklın rehberliğini yapar ve evreni anlaşılır kılar. Aklın yargılanması, felsefenin görevidir. Bu nedenle, felsefenin yol haritası olmaksızın yapılan çalışmalar, yapılan çalışma ve uğraşların yönünün bulunmasını zora sokar.

2.2. Mimarlık Eyleminin Tanımlanması

Mimarlık eylemi geçmişten günümüze değin, nasıl bir eylem olduğuna ilişkin bir tanımlanma çabasına gereksinim duymuştur. Doğaldır ki mimarlık eylemi, bu çabalardan önce de varlığını sürdürmekteydi. Ancak tanım getirme çabaları, düşünce tarihinin gelişimine koşutluk gösterir. Düşünce tarihinin gelişmesi hiç kuşkusuz yazılı tarihin oluşması ile ivme kazanır. Bu bağlamda, mimarlığın kuramsal olarak yazılı tanımlarıyla karşılaşmamız, aslında mimarlığın varlık sürecine karşın epeyce geç olmuştur. İlk tanım getirme çalışması herkesce bilinen, fakat ilk eser olmayıp, ilk günümüze ulaşan eser olarak bilinen, Vitruvius'un De Architectura'sıdır. (M.Ö 25) Vitruvius, bu kitabında mimarlığın ne olduğu konusundan çok, mimarın ve mimarlık eyleminin nasıl olması gerektiğini, ideolojik bir bakış dışında kuramsal olarak sunar. Aydınlanma çağına kadar, mimarinin olmazsa olmazı olarak nitelenen dayanıklılık, uygunluk ve güzellik ilkeleri hemen hemen hiçbir değişime uğramadan gelir.

Ancak mimarlık eyleminin tanımlanması, daha da önceye dayanır. Bu tanımlar, mimarlığın kendi bilgi alanı içinden gelen tanımlar değildir. Bu tanımlar, felsefenin kendi yapısını tanımlarken, mimarlık metaforunu kullanmasından kaynaklanır.

Olmak eylemi (being) Platon (M.Ö 427- 347) için idea ile aynıdır. Mimarlık Platon'a göre yapılardan oluşan gerçekliklerin dünyasına aittir. Platon, mimarlığı, ideal olanın, hiçbir zaman gerçekliklerin dünyasına yansıtamayacağıının örneği olarak gösterir. Bu nedenle de, uygulanmış mimarlığı küçümser. Böylelikle mimarlıkta bir ideal düzenin yaratılması düşüncesi ortaya çıkar.

Kant, ilk olarak mimarlığı saf bir sanat olarak görmez. Çünkü mimarlığın, saf sanatın gerektirmediği yararcılıkla kuşatılmış olduğunu savunur. Ancak daha sonra mimarlığa bakışı değişir ve mimarlığı, metafiziğin yapısal metaforu olarak kullanır.

“...Güvenli bir temel üzerinde yükseltlen “büyük bina” değişmeyen bir “yer” üzerinde durmaktadır...” (Borradori, 1995:33-43)

Platon ve Kant ile birlikte mimarlık, arkitektonik kuruluş ile bir ideal düzen yaratma eylemi olarak tanımlanır. Platon’un ideal dünya düşüncesi, biçemlerin, kuralların, düzenlerin getirilmesi, Kant’ın arkitektonik kurgusu içinde gerçekleştirilir. Mimarlık bu düşüncelerden etkilenecek kendini yapılıp durmuş durağanlığın örneklemesi olarak herşeyi bir düzen içinde üretebileceğini düşünür. (Borradori,1995)

Böyle bir düşünce mimarlığın bir arkitektonik kurgu olarak tanımlanmasını getirir. Yapmak ve yaratmak eylemleri, nasıl yapıldığının araştırılmasına döner. Yapmanın açıklanması, strüktürün açıklaması ile yapılır ve sistemler bir düzen olarak açıklanır. Yapısalcılar, açıklanan yapının içinde olabilecek beklenmedik oluşumları ve tesadüflükleri de sistematize etmeyi hedefler. Ancak bir düzen önerisi olarak, “yapma” eyleminin bir strüktür ile açıklanması, sistemi kendi içinde kapalı hale sokar. Bunun nedeni yapısalcıların açıklamalarında “kimin yaptığı” sorusunu sormamasından, yapan özneyi, yapının içinde öncel bir varolan olarak varsaymalarından ileri gelir. Oysa özneyi de kapsayan bir yaratım sadece strüktür değildir. İnsan yapımı gerçekliğin iç strüktürü incelendiğinde, sonuçta üretilen biçimden daha karmaşıktır. Bir metnin strüktürü her zaman metnin kendinden daha kolay anlaşılabilir. Dolayısı ile insan yapımı gerçeklik, çok katmanlı bir gerçeklik olarak açıklanabilir. Strüktürler ve düzenler, düzensiz içsel strüktürleri barındırır ve düzensizliğe yönelirler. Valery bunu şöyle örnekler:

“..Eğer bir insan topluluğunu bir düzen içinde sıralar veya sınıflarsak bu sınıflanma ve sıralama insan tarafından yapılan bir düzendir. Ancak bu sınıflama ve sıralamayı, doğa yapımı insanlar oluşturur ve tek tek insanlar, insanın kurduğu düzenden daha karmaşık yapılara sahiptir. Bu durum, düzeni düzensizliğe götürebilecek bir potansiyel barındırır...” (Aktaran:Karatani,1995;23)

Arkitektonik kuruluş ile tanımlama çalışmalarının bir döngü olduğu, Gödel’in matematik alanında, matematiğin bir temeli olamayacağını, doğal sayıların bir başlangıç noktası olmadığını kanıtladığı, tamamlanmamışlık önermesi (incompleteness theorem) ile ortaya koyulur. Matematik yapının, bir temele dayandırılması isteğinin, matematiğin temelsiz bir oluş olduğunu gizlediğini ve matematikteki ilerleme ve sürekli gelişimin nedeninin, matematiğin temelsiz, dinamik, açık uçlu bir sistem oluşu olduğu kanıtlanır. Gödel’in bu teoremi, doğal sayılar ve doğal dillerin açıklanmasında kullanılır ve doğal sayılar ve doğal diller, kendinden referanslı, çokmerkezli, dinamik sistemler olarak tanımlanır.

Mimarlığın bir strüktür olmadığı ve yapımın kimin tarafından yapıldığı soruları, mimarlığın varlıkbilim açıklamaları ile tanımlanmasını ortaya çıkarır. Mimarlık varlıkbilimsel bağlamda ele alınır ve kim tarafından yapıldığı, öznenin yapmak eylemine içselleştirilmesi olarak tanımlanır. Hieddegger, yerleşmek ve olmak kelimelerinin dilbilimsel köken özdeşliğini ortaya koyarak, dünya içinde yerleşmenin, varolmanın en büyük kanıtı olduğunu savlar ve ardından, yerleşmek düşünmekten önce gelir diyerek mimarlığın varoluşsal bir eylem olduğunu ortaya koyar.

Mimarlığın tanımlanması çalışmaları, insanlığın ortak bilgi üretimi sürecine koşutluk gösterir. Mimarlığın sadece bir yapım ve strüktür, bir kapalı düzen olmadığı, aksine açık, kendinden referanslı bir gerçeklik olduğu, bilimdeki ve düşün dünyasındaki gelişmelerin koşutluğunda ortaya çıkar. Mimarlık bir düzen biçiminden çok bir **iletişim biçimidir**. Bu iletişim daha önce anlatılan asimetrik bir iletişimdir. Mimarlık ötekiler olarak adlandırabileceğimiz, toplum, yapı sahibi, yapı çalışanları ve pek çok farklı ötekilerle kurulan bir iletişimdir. Her “öteki” ile kurulan iletişim, mimarlığın kendini yenilemesini, sorgulamasını, eleştirmesini ve böylelikle kendini her öteki ile karşılaşma anında yenileyebilen, açık uçlu bir sistem olmasını sağlar.

Temel olarak mimarlık, dünya gerçeklikleri arasına, yaratma yolu ile yeni bir gerçekliğin eklenmesi eylemidir. Eylemin Türkçe’de kelime kökeni, arapça “**umr**” eyleminden kaynaklanır. Umr eylemi Arap dilinde, bina yapma yolu ile geliştirmek, zenginleştirmek, mamur hale getirmektir. **(Alsaç,1997)** Mimarlık, ümran haline getirme, yani, bayındır olma, uygar ve ileri olma eylemidir. Türkçe kullanımda olan evlenmek eylemi, yeni bir düzenin kurulması ve bir düzene sahip olunması ile mimarlık arasındaki bağı anlatır.

Latince mimarlık **architectonice**’dir. Kelime “**techne**” ve “**architecton**” olarak ayrışır. “Techne” kelimesi Antik Yunan’da bilinen anlamda teknoloji değil, aynı zamanda yaratma (poiesis, creation) anlamına gelmektedir. “Architecton” orijin, prensip ve öncelik anlamına gelen “arche” ve marangoz veya zanaatkar anlamındaki “tecton” ‘dan oluşur. Özetle, mimarlık, usta biri olarak tanımlanan bilgi donanımlı yaratıcı tarafından yaratılan, bir yapış (making) eylemi olarak tanımlanır. **(Karatani,1995)**

Mimarlık eylemi yukarıda da söylendiği gibi, bir gerçekliğin üretilmesi eylemidir. Mimarlığın tanımlanması, mimarlığın ürettiği gerçekliğin ne olduğunun tanımlanmasıdır. Çalışmamızın bu bölümünün sonuç sorusu olan mimarlık nedir sorusu, mimarlığın ürettiği gerçekliklerin tanımlanması ile yapılacaktır.

Gerçeklik, dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip olan varlık, varolanların tümü, varolan şeylerin bütünü, öznelikten bağımsız olarak da varolabilen şey olarak tanımlanabilir. Daha özel anlamda tüm yapımların toplamıdır. Watson (1984) gerçekliklerin katmanlarını dörde ayırır: Platonist bir düşünceden kaynaklanan, ideal, numenal gerçek, algı tarafından algılanmayan ancak algının oluşturucusu rolünü üstlenen altkatmansal gerçek, özleri yansıtan gerçek, ve algısal dünyamızın gerçeği olan görüngüsel, varoluşsal gerçek.

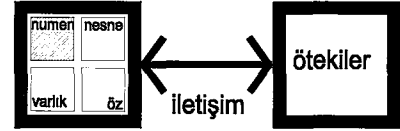
Mimarlık açık uçlu bir sistem olarak tanımlanırsa insan aklının üretimi olan yapımları da kapsayarak Tanrı, ruh, ideal nesnelerin kapsandığı şeyler gerçeklikleri oluşturur. Bu bağlamda mimarlık, yukarıdaki açıklamalardan da çıkarsayabileceğimiz şu gerçeklikleri üretme eylemidir:

- Mimarlık nesnel gerçeklik dünyasının karşısında yer alan ideal bir gerçeklik üretir.
- Mimarlık gerçeklik dünyasının nesnel gerçekliğini üretir.
- Mimarlık varoluş nesnesini üretir.
- Mimarlık kendi özsel gerçekliğini yansıtır.

Mimari gerçekliklerin sınıflandırılması iki yönlü düşünülmelidir. Bunlardan birincisi, her tekil mimarlık gerçekliği yukarıda açıklanan, varoluşsal, altkatmansal, numenal ve özsel gerçeklik katmanına sahiptir. Ancak her tekil mimari gerçeklikte bu katmanlardan bir veya birkaçı, yaratıcı bilincin yönelimi ile vurgulanır. Örneğin mimarlığı, varoluşsal mimari gerçeklik olarak tanımlarken, içinde altkatmansal, özsel ve ideal gerçeklik katmanları da vardır. Ancak üretilen gerçeklikte ana vurgunun varoluşsal bir gerçeğe yönelim iradesi, bu mimarlık gerçekliğinin varoluşsal mimari gerçeklik olarak tanımlamamıza izin verir. Mimari gerçeklik sınıflamamız, mimari gerçeklik katmanlarının hangi katmanın ağırlıklı olarak vurgulandığına yaslanmaktadır. Bu çalışma, bize mimarlık gerçekliğinin içinde barındırdığı gerçeklik katmanlarını açığa çıkarmamızı, böylelikle katmanların birbiri ile örtüşme, noktalarının daha kolay kavranır hale gelmesini, mimarlığın kendi içinden, kendini yenileme gücü, başka bir deyişle açık uçlu dinamik kuruluşu, çokmerkezliliği ortaya çıkarmamızı sağlayacaktır.



2.2.1. Numenal Mimari Gerçeklik



Numenal gerçeklikler deneyüstü, ideal, duyular üstü dünyasına karşılık gelen dünyanın gerçeklikleridir. Bu gerçeklik türünü açıklamak için Platon **idea**, Kant **numen**¹ (noumena) terimini kullanır. Bu gerçeklik, akıl tarafından algılanan, ideal, numenal gerçekliktir. (Noumenal reality) Platon'un idealar dünyası ve Kant'ın deneyüstü metodu, bu gerçekliğin açıklanmasını sağlar. Heykel, resim, müzik, mimarlık, görünür anlatılardan çok, onun yarattığı ideal dünyayı anlatır. Tanrısal yaratım anlatısı, bu gerçekliğin en iyi örneklerindendir.

Platon'a göre, bir yanda asıl gerçeğin dünyası, diğer yanda bu dünyanın önceli olan idealar dünyası bulunur. İdealar dünyası, düşüncelerden oluşmuş bir dünyadır ve bu dünya saf bilginin dünyasıdır. Öte yandan göreceli bir gerçeğin bir dünyası vardır. Bu dünya, varlık halinde olan nesnelerin dünyasıdır. Doğa, Platon'un gözünde oluşlar dünyasıdır. Platon, mimarlığın, tasarlama ve uygulamadan oluşan ikili dünyası olduğunu dile getirir. Platon, yapma eylemini (poiesis)² şöyle tarifler:

“...Orjinal anlamı yaratmadır. (creation) Bir varlığın içindeki varlık-olmayandan, oluşun (becoming) yaratıldığı bir eylemdir. Böylelikle, mimarlık, yapma yoluyla, oluşa giden bir süreçtir...” (Karatani, 1995:5-7)

Matematik, Platon için idealler dünyasını anlatabilecek bir normlar dizisidir ve ideal düşüncüyü, en saf haliyle temsil edebilme gücüne sahiptir. Kant a priori kavramını, sentetik yargı yolu ile bulunacak yeni bilgilerin oluşturucusu olarak işlevlendirir. Bu kavram, deneyimsiz, gözle görünmeyen, kavramların açıklanmasına yarayan başlangıç bilgilerinine denk düşer, bu bağlamda a priori kavramlar numenal gerçekliği açıklar. Ancak, Kant numenal gerçekliklerin içinde sezginin yer aldığını savunarak, mantık ve felsefe alanında bitmeyecek bir tartışma başlatır. Kant, bunu matematikte şöyle örnekler:

“...Matematikte bir çıkarım, ancak aksiyomlar ve teoremlerle yapılabilir. Ancak öncelikle, bir sonuç elde edilecek teoremlerin kurgulanması için içinde sezgisel bir “x” olmalıdır...” (Coffa, 1991:230)

1-Numen: Düşüncenin dışında, hiçbir bilgi türüne konu olmayan, duyularla kavrandığında fenomen haline gelecek olan temel.

2-Poiesis: Genel olarak, üretim, meydana getirme. Çalışmamızda yapma, yapış olarak adlandırılmaktadır.

Gerçeğin temsilinde, tüm düşünürler, bir nesne kavramının olması gerekliliğinde birleşirken, Brentano nesnesiz gerçeğin sunumunun varolabileceğini, ancak bunun deneyimsel bir sunum olacağını söyler. Bu tanımlama ile anlatılan numenal gerçeklik örneğidir. Twardowski, bunun örneklenmesinin şöyle olabileceğini söyler:

“...Olgusal bir ağaç, boşluk, nesnesi olmasa da bir gerçekliğe sahiptir”.
(Coffa,1991)

Russel, bunları **extra-mental** olarak adlandırır. “A” kavramının olmadığına önermesinin varlığı, A kavramını bir gerçek yapar. (Coffa,1991)

Mimarlık, düşüncenin nesnesinin ve algının nesnesinin yaratılması olarak bakıldığında ikili bir dünya görünümüne sahiptir. Mimarlık, idealar dünyasına ait düşüncenin nesnesini üretir. Numenal mimari gerçeklikler, bir ideal dünya düşüncesi ile yaratılmış mimari gerçekliklerdir. Mimarlıkta, idealar dünyasının yansımasını, numenal mimari gerçeklik olarak adlandırabiliriz.

İdeal tanımının çeşitlenmesi, numenal mimari gerçekliğin, algılanan ve kavranan dünyaya farklı olarak yansıtılmasını doğurur. İdeal dünya, kimi zaman geçmiş, kimi zaman Modern Mimarlık Hareketinde görüldüğü gibi “Çağın Ruhu” olarak veya gelecek zamanların idealinin yansıtılması olarak görülebilir. İdeal, bir başlangıç fikridir. Bu başlangıç fikirleri, değişmeyen, kapalı bir son öneren bir düzen ve model ile sonlandığında, üretilen gerçeklikler, idealin model biçim yansıması halini alır. Böylelikle numenal mimarlık gerçekliği, mükemmel olanın bir model ve düzen içinde saklandığı gerçeklikler halini alır. Bu tür model ve düzenler, arketipler, tüm biçim haline gelmiş mimari düzenler ve ütopyalardır.

Biçemler, mimarlığın düzen sistemleridir. Belli bir zaman dilimi içinde üretilmiş olan, model olarak kullanılan mimarlık dillerinin bir düzen içinde açıklanması ve bu düzenlerin tekrarlanmasından oluşur. Bu nedenle kapalı bir sistem olarak tanımlanabilir.

Arketip, sözcük olarak, Yunan kökenli bir sözcüktür ve ilk biçim, ilk model anlamına gelir. Mimarlık, bir dil olarak alındığında, arketip, mimarlığın ilksel sözcük dağarcığı olarak kabul edilir. İlk arketip olarak, evren modelli arketip kullanılır ve herşeyin ilk modelinin, evren olduğu kabul edilir. Bu bir yansıma teorisidir (mimemis) ve mimarlık da, doğanın yansıtılmasıdır. Arketipin mimarlık alanında ilk olarak tanımlanması, cennetten kovulan Adem’in, yeryüzünde yerleşme gereksinimini karşılayan ilk kulübe olduğu biçimindedir. Daha sonra arketip, Laugier tarafından insanın,

ormanda, doğada bulduğu malzemelerle inşa ettiği en yalın kulübe olarak örneklendirilir. Bu kulübe, dört köşesinde, dört adet ağaç dikme ve üst örtü olarak, üçgen biçiminde çatılmış dallardan oluşmaktadır. (Oğuz,1999) (tablo2.1,resim.1)

Daha geniş bir bakış açısı ile yaklaşıldığında, arketiplerin, insan tarafından yaratılan yapay doğaların ilk biçimleri olduğu kabul edilebilir. Doğanın kuruluşu yer, gök ve onun arası olarak tanımlanırsa, insan kendini doğa ile özdeşleştirmek için, yere bağlanma, yükselme, yer ve gök arasına yerleşme temalarını kullanır. (Schulz,1985) Dağ (yükseliş), mağara (yere bağlanma), yer (yeryüzü), orman (yeryüzü ve gökyüzü arasındalık), arketipsel doğa elemanları olur. Örneğin doğadaki dağın yükselişi, piramitler ile, mağaranın yere bağlılığı, dolmen ve tapınaklar ile özdeşleştirilir ve insan anlamlı çevresini üretir. (Schulz,1984) Mimarlık dili olarak döşeme, yere bağlanmayı, çatı gökyüzünü, duvar ise tıpkı insanın olduğu gibi, yeryüzü ve gökyüzünü bağlamayı anlatır. Mimarlıkta kullanılan tüm kozmik yönelimler, doğa ve insan arasında varolduğuna inanılan özdeşleşmeyi ortaya çıkarmayı amaçlar ve böylelikle mimarlıkta arketipin tanımlanma aralığı genişler. Arketip, insanın doğa ile kendini özdeşleştirme modelleri olarak tanımlanabilir.

Arketip terimi, rasyonalistler tarafından, Platonist bağlamda kullanılır. Platon, matematiği, idealar ve gerçekler dünyasının arasına yerleştirir ve ideaların mükemmel yansımaları geometride görülür. Mimar, Platon'a göre, ideanın yansımalarının mükemmeliyetini, yalın geometrik biçimlerle bulmalıdır. Roma Mimarlığı, bu biçimleri birincil biçimler olarak kullanır. Modern anlamda, rasyonel biçimlerin geometrik yalın biçimler olarak yorumlanması bu düşüncenin sonucudur.

Vidler'e (1996) göre arketip ilkel kulübenin modeli, mimarinin temelidir. Usçu düzenden yola çıkarak, insan yaratımı her mimari eleman doğaldır. Kolondan, kulübeye ve şehire uzanan bir zincir, sonunda doğal dünyaya bağlanır. Birincil geometrilerin birleşimi, doğanın yüzeydeki görüntüleridir ve bu bağlamda arketip bir tür saflaştırma değildir.

Colquhoun (1990), arketipi, tek tek yapıların, sonsuz değişken biçimlerinin altında yatan değişmez model biçim olarak tanımlar. Arketip, bir tür genetik öz gibi, belleğin çağrışımlarını harekete geçiren öğeleri içinde barındıran bir modeldir.

Numenal mimari gerçekliğe, aklın kurguladığı bir gerçeklik olarak verilebilecek en iyi örnekler ütopyalardır. Ütopya Yunan dilinde "u " ve "topya" kelimelerinden oluşan ve olmayan yer anlamına gelen bir kelimedir. Platon ilk olarak ideal, doğru, güzel ve adaletin hüküm sürdüğü ideal dünyayı Atlantis Kenti ile betimler. Betimlenen ideal

dünya Atlantis, aslında akılcı Atina'dır. Yaratılış efsanesinde Babil Tanrıya ulaşmayı simgeleyen kenttir. Babil Kulesi, Nuh'un torunlarının gökyüzüne, Tanrıya ulaşmak için yapılan bir yapıdır. (tablo2.1,resim.2) İlk olarak ütopya kelimesinin kullanımı T. Moore'un romanında kullanılır. Moore, tariflediği dünyayı, Platon'dan etkilenecek, mutlak adaletin hüküm sürdüğü ülke olarak kurgular. **(Demirkan,2000)**

Ütopyalar Tanrı ve insan merkezli bir ideal düzen kurmayı hedefler. Ancak ütopyaların konumu ikirciklidir. Olmayan bir dünyanın model olarak ortaya konulduğu ütopyalar, şimdiki anın tarifiyle ilişkilidir. Her ütopyada bugünün daha iyiye gideceğine dair veya bugünün dünden daha kötü olduğuna dair iddia ortaya konur. Bu nedenle ütopyalar bir gelişmeyi harekete geçirebilme potansiyeline karşı, geriye dönüş düşüncesini de barındırır. Ütopyalar ve karşı ütopyalar eleştirel karakter taşırlar. Rowe ve Koetter, **(1996)** bu nedenle ütopyaların dönüştürücü veya gerici karakterler taşıdığını belirtirler.

Mimarlık "*Paper Architecture*" (Kağıt Mimarlık) örneğinde olduğu gibi, toplumsal dönüşümün model önerisi olma görevini üstlenir. (tablo2.1,resim.3) Burada üretilen gerçeklik, bir ideal düşüncesinden kaynaklanmasından ötürü numenal bir gerçekliktir. Çernikov, bu hareketin idealini anlattığı yazısında şöyle demektedir:

"Her konstrüktif birleşimde, insanlığın kolektivizm fikri saklıdır. Öğelerin sıkı biraraya gelişi, insanlığın en güzel umutlarının birikteliğini yansıtır." **(Çernikov,1931)**

Ütopyaların en ayırt edici özelliği, zamanın kurgulanmasıdır. Ütopyalarda zaman durdurulur. Ütopyalar gelecek ve geçmiş zaman mekanına konumlanabilme özgürlüğüdür!

Ütopyalar bütünsel bir düzen getirme iddiasını taşıdıklarından, bu düzenlerin en yetkin biçimde dile getirilme alanı, kent planlaması çalışmaları olmuştur. Lois Kahn'ın da içinde yer aldığı Team 10, şehir merkezlerindeki hareketin (trafiğin) düzenini kurmayı hedefleyen projeler üretir. **(Browlee,1994)** (tablo2.1,resim 4) Le Corbusier'in "Çağdaş Kent" projeleri, Wright'ın "Kır Kent" projeleri, büyük kitleler için tasarlanmış ve bu kitlelere bir yaşam modeli öneren bütünsel düzenlerdir. (tablo2.1,resim.5,6) Ütopyaların nesnesi her zaman toplumsal projelerdir. Ancak toplumsal projeler biçimsel olarak değil sürecin tasarlanması ve öngörülmesi olarak alındığında değişime kapalı bir sistem olmaktan kurtulurlar. **(Tekeli, 2001)** Bu nedenle bir model öneren, bitmiş bir kent ütopyası ile süreci öneren dönüşümcü ütopyalar birbirlerinden farklıdır.

Modern Mimarlık Hareketi, toplumu mimarlık yoluyla dönüştürmeyi ve çağın ruhunun mimarlığa yansıtılmasını amaçlayan, idealist ve ütöpik bir temaya sahip bir mimarlık oluşumudur. Ancak ideal bir başlangıç fikri olarak alınmayıp, bir model biçim olarak belirlenir ve modernizm biçimine dönüşür. Modernizm biçimine örneklenebilecek mimari gerçekliklerin ortak yönü, üretildiği zaman dilimi olan “şimdi”yi sonsuz yapmalarıdır.

İdeal dünya tanımını, geleceğin idealinin tasarlanması eylemlerinde de görebiliriz. Biyolojik stürüktürler, pnömatik kentler, (tablo2.1,resim.8) düşey sirkülasyonlu kent sokakları, devingen takılabilir çıkarılabilir kentler (tablo2.1,resim.7,9) klimatize kentler, günün içinde geleceğin zamansız modellerini öneren, uygulanmasında direnildiğinde kapalı sistemler haline gelebilen model projelerdir. Bu projelerin mimarlık dünyasına katkıları, düşünce nesnesinin sınırlarını ortaya koymaktır. Hedeflenen idealdir ancak gerçekleştiklerinde ideal olma tanımını yitirirler.

Karşı ütopyalar tepkisel ve geriye dönük bir ideal düzeni kurmayı hedeflerken yeni bir şey üretmezler. Karşı ütopyaların amacı, geçmişe bakılarak bulunabilecek klasikleş olarak tanımlanan biçim dillerinin kullanılması yolu ile, “mükemmel”in tekrarlanabilir oluşunu ortaya koymaktır. (tablo2.1,resim.10,11)

Ancak hem karşı ütopyalar, hem de dönüşümcü ütopyalar, biçimsel önerilerde bulunduğu geleceğin kestirilemez oluşunu, herşeyin önceden öngörölmesi yoluyla engeller ve böylelikle kapalı sistemler halini alırlar. Popper (2000) ütopyaların gelenekten daha tehlikeli öneriler olduğunu dile getirir. Çünkü, bilimsel olarak bulunabilecek doğruların sonucu belirsiz kalırken, ütopyalarda bunun bir toplu seçime dönüşmesi olasılığı vardır. Popper, geleceğin insanlık tarafından bilinemez oluşunu önlemesi nedeniyle, ütopyaların dayatmacı yönünü eleştirir ve bu nedenle ütopyaların saklı bir akıldışılığı barındırdıklarını savunur. Çünkü ütopyalarda, ideal hedefe ulaşmak için belirlenen yöntem ve araçlarda oluşabilecek yanlışların örtölme olasılığı vardır. Oysa aklın sorgulamasının sayesinde, bilimin amacı kendi düştüğü yanlışları bulmaktır ve bu nedenle ütopyalarda bir tür saklı akıldışılık vardır. Popper ütopyacılığı, akılcılıktan çok estetik isteklerin karşılanması olarak görür ve şöyle der:

“... Bu akıldışı tutum, benim Romantiklik dediğim güzel dünya düşlerinin verdiği sarhoşluktan kaynaklanır. Romantiklik, göksel şehirini geçmişte ya da gelecekte arayabilir; “doğaya dönüş”ü yahut “geleceğin bir sevgi ve güzellik dünyasına doğru yürüyüşü”ü savunabilir, fakat çağrısı, her zaman akıldan çok duygularımızdır..”(Popper,2000;163)

Keskin bir dille ütopyaları eleştiren Cioran, ütopyaların tehlikesini belirler:

” ...Ütopya özü gereği bireyselciliğin karşısındadır. Anormalliği, biçimsizliği, düzensizliği çekemez; homojenin, tipin, yinelemenin ve ortadoksluğun sağlamlaştırılmasına yönelir. Ama yaşam kopmadır, sapmadır, maddenin kurallarına aykırılıktır... ”(Cioran,1996;86)

Wittgenstein ütopyalar gibi idealin de kapalı bir sistem ürettiğini belirtir:

”...İdeal onu düşündüğümüz gibi sarsılmazdır. Siz hiçbir zaman onun dışına çıkamazsınız; daima ona geri dönmeniz gerekir. Dış yoktur; dışı ifade edemezsiniz....” (Wittenstein,1998;71)

Düşüncenin nesnesi olan algı üstü ideal biçim, mimarın imgeleminde, kişinin arzularında, bireylerin, toplumların bilincinde yatar. İdeal ulaşılmaz ancak olması hedeflenen bir durumdur. Mimarlık, çoğu zaman ideal kavramını zamana bağlı kurgulayarak, geçmişte, günümüzde veya gelecekte arar. Toplumdan topluma, bireyden bireye ve içinde yoğrulan zamana göre idealler çeşitlenir. Bu gerçekliğin bir örneğini, Osmanlı kamu yapılarında rastlanan, ideal evin maketine dönüşen kuşevlerinde görürüz. (Tanyeli,1996) (tablo2.1,resim12) Kuşkusuz, ideal gerçeklik fikrinin varlığı, ideal gerçekliğin yaratılabilir olma olasılığını tetikler ve mimarlığın yaratıcı yönünü güçlendirir. İdeal düzenler model olarak üretildiğinde kapalı bir sistem olarak geleceğin belirsizliğini belirli hale getirirler ve beklenmedik oluşumlara kapanırlar. Herşeyin bilindiği mükemmel steril düzenler olurlar. İdeal ve ütopya sürecin bir parçası olmayı iddia ettiğinde gelişmeye, değişime açık hale gelebilirler. Bu durumda olmak ise modelin kendisi olmak değil, gerçekliğin üretilme sürecinin bir parçası olmak yani bir öneri olmaktır. Böylelikle, bir öneri olarak numenal mimari gerçeklik, eleştirel kuşkuya açık hale gelir. Mimarlığın kapalı bir düzen olarak tanımlanabilmesi, Platonist düşünüşün ürünü olan numenal mimari gerçekliğin varlığından kaynaklanır. Mimar bu gerçeklikte Tanrı gibi yaratıcı rolünde olan yetkin ideal düzen kurucudur.

tablo 2.1. numenal mimari gerçeklik örnekleri

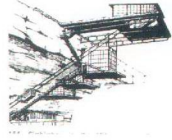
numen



Resim.1. İkel Kulübe, Abbe Laugier



Resim.2 Babil Kulesi, N. O. Lund, 1970

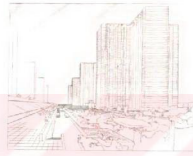


Resim.3 Ladovski Atölyesi'nden asma lokanta proje çalışması, 1923

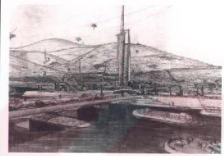
kent ve ütopya



Resim.4.L. Kahn veTeam 10 kent projesi,



Resim.5. Çağdaş Kent Projesi, Le Corbusier



Resim.6. Büyük ölçekli kent önerisi, F. L. Wright

gelecek ve ütopya



Resim.7. Yürüyen Şehir projesi, Herron,1964,



Resim.8. Pnömakosmos, Haus-Rucker, 1967

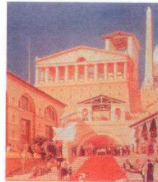


Resim.9. Modern Kent, Metabolistler, A. Isozaki, 1963

karşı ütopya



Resim.10. Pliny's villa, Laurentum, L. Krier, 1982



Resim.11. Yeni Atlantis, L. Krier,1988



Resim.12. Darphane Amirane'de bir kuşevi.

2.2.2. Altkatmansal Mimari Gerçeklik



Bir gerçeğin, görünen ve görünmeyen yüzleri vardır. Varoluşsal gerçeklik, onun, bizim üzerimizdeki etkisine bağlıdır. Altkatmansal gerçeklik bütüncül bir gerçeklik ortaya koymayan, gerçeğin algı tarafından görünmeyen yüzünü tanımlayan gerçekliktir. Bu gerçeklik, bir gerçeklik üzerinde, bizim, anlık olarak elde ettiğimiz deneyimlerin ötesinde varolan bir gerçekliktir. İkincil gerçeklik olarak da adlandıracağımız altkatmansal gerçeklik (substrative reality), algının gerçekliklerini üretme gücüne sahip olan gerçekliktir. **(Watson, 1984)**

Algılanan ve algıyı oluşturan gerçeklikler arasındaki karşıtlık, Sir Arthur Eddington'un "masa"sı gibidir. **(Coffa, 1991:180-184)**: Birinci masa, tek bir parça olarak algıladığımız, algı dünyamızın masasıdır, görüngüsel, "masa" dır. İkinci masa ise, masanın malzeme içeriğini, masanın fiziğini, alt-atom parçacıklarını anlatan, fiziksel bir masadır. Anlaşılması için, bilimsel analizlere gereksinim duyulur. Bu tariflenen gerçeklik, onu o yapan, fiziksel, nesnel, tözsel gerçekliktir.

Schlick, bilgidен sezgiyi çıkarmayı amaçlayarak mutlak nesnel gerçeğe ulaşmayı hedefler. Ona göre fiziksel ve olgusal nesne ayrı şeylerdir. Olgusal nitelikler, sadece mekanda konumlanabilir. Örneğin, beyaz bir kağıdı düşündüğümüzde, kağıdın beyazlığı duysal bir niteliktir ve bir bilinç durumu içinde algılanır. Ancak, fizik bize, kağıdın beyazlığının varolmadığını söyler, burada fiziksel nesne sadece kağıttır. Fiziğin kağıdı, olgusal bir renge sahip değildir. Ancak fiziksel olarak varlığı beyaz bir kağıdın olgusal olarak varolmasını sağlar. **(Coffa,1991)** Fiziksel nesne, olgusal nesne gibi insani sezgiyle kavranamaz.

Mimarlığın ikincil gerçekleri, bizim onu algıladığımızın dışında varolan, mimarlığın fiziksel nesnesi, maddesi, tözüdür. Açıklanması için bilimsel analizlere başvurma gerekliliği vardır. Bunun içinde teknik, malzeme, strüktür, toplumbilim, psikoloji (arzular, bilinçaltı..) gibi nesnellik katmanları vardır. İşlevsellik, verimlilik, standardizasyon, organik olana karşı mekanik olma terimleri mimarlığın makine metaforu yolu ile tanımlanmasından ortaya çıkar. Mimarlığın altkatmansal gerçekliği üzerinde yapılan çalışmalar, bilimsel yöntemlerle, ortak insanlık aklının mimariye yansıtılmasını hedefler. Bilim alanında, mutlak saf bilimsel nesnenin tanımlanması

abaları ile mimarinin altkatmansal gerçekliğinin ortaya çıkarılması çalışmaları birbirine koşutluk gösterir. Mimarlığın altkatmansal gerçeklik katmanının vurgulandığı mimari gerçeklikler evrensel uygulanabilir olanın, bilimsel metodlarla bulunabileceği bir alan haline gelir. Mimarlığın bu gerçekliğine vurgu yapan mimari gerçeklikler, altkatmansal mimari gerçeklik olarak isimlendirilebilir.

Mimarlığın tarihsel süreci içinde, mimarlığın altkatmansal gerçekliğine vurgu yapan oluşumlar Bauhaus Okulu, De-Stijl, İşlevselcilik, Strktralizm ve Konstrüktivizm'dir. Tüm bu mimari tutumların ortaya ıkışı, Endüstri Devrimi ile varolma olanağı bulurlar. Endüstri Devrimi ile bulunan yeni üretim metodları en yakın etkileşim alanı olan mühendislik alanında yeni buluşlara ve neden olur. Mühendislik alanındaki yenilikler, mimarinin altkatmansal gerçeklik boyutundaki yeniliklerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Mekan ve strüktür tanımları yeniden yapılmaya başlar. Gideon (1954) bu dönemi, mimarlığın içinde saklı olan şeylerin ortaya çıkarıldığı ve bu çalışmalarda konstrüksiyonun, mimarlığın bir tür bilinçaltı olarak işlevlendirildiği bir dönem olarak açıklar.

Bauhaus Okulu'nun kuruluş amacı, sanat ve endüstrinin birleştirilmesidir. Gropius 1919 yılında, kurucusu olarak yer aldığı Bauhaus Okulunun kuruluş manifestosunda şunları söyler:

"...Tüm görsel sanatların nihai amacı bütün bir yapıdır. Birlikte mimari, heykel ve resim sanatını tek bir birlik içinde kucaklayacak ve bir gün bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru yükselecek geleceğin yeni strüktürünü arzulayalım, tasarlayalım ve yaratalım..."(Roth,2000)

Bruno Taut "Arbeitsrat für Kunst" mimarlık programında şöyle demektedir:

"Zanaat, heykel, resim arasında hiçbir sınır yoktur. Bunların tümü mimarlıktır."
(Frampton,1996:123) (tablo2.2,resim.5,6)

Bauhaus okulunun kuruluş yıllarında görev alan Itten, dokunma duyusuna yönelik mekan, renk, kompozisyon gibi asal mimarlık bileşenlerini ele alır renk teorisi üzerinde çalışır. Moholy-Nagy'nin verdiği derslerin ana temaları, yapım, statik, dinamik etkenler, denge ve mekana yöneliktir (tablo2.2,resim.1). Asimetrik strüktürün statik ve estetik oranları, değişik malzemeler eşliğinde çalışılır. Böylelikle ncelik malzemeye değil, strktrnden kurulabilecek yeni biçimin olanaklarına verilir (Frampton,1996). Gropius, daha sonraları nesnelerin doğasına yönelinmesi

gerekliliğine vurgu yapar. Mimari üründe, uygunluk ve işlevselliğin kaynağının, nesnelerin doğasının incelenmesinde yattığını açıklar ve şöyle der:

"...Tüm günlük kullanım malları için standart tip yaratımı toplumsal bir gerekliliktir...Genel olarak yaşamın gereklilikleri çoğu için aynıdır. Ev ve evin döşenmesinin yolu tüketim mallarıdır ve tasarımlar bir tutku sorunundan çok bir akıl sorunudur.. Bauhaus atelyeleri esas olarak içlerinde seri üretime uygun ve zamanımıza özgü ürünlerin ilk örneklerinin özenle geliştirildiği ve sürekli olarak iyileştirildiği laboratuvarlardır..." **(Conrads,1991)**

Gropius tarafından, Bauhaus okulunun Dessau'daki binası, (tablo2.2,resim.2) okulun model binası olarak inşa edilir. Yapıda küplerin düzeni, zaman ve hareket tarafından farklı algılara olanak verecek biçimde tasarlanır. Yapı, algılanmak için tek bir noktadan bakmanın yeterli olmadığı, etrafında dolaşarak algılanabilecek bir tür mekanlar dizisi olarak tasarlanır. Bina yüzeylerinin çoğunluğu kullanım yaygınlığı yeni olan camdan oluşmaktadır. Gideon bu tutumu, **mekanın kristalleştirilmesi** olarak adlandırır. **(Gideon,1954)**

Bauhaus, sanat alanındaki Kübizm hareketinden etkilenir. Kübizm hareketi, çalışma ve üretme sürecini, büyük ölçüde bilimdeki gelişmelerden etkilenecek geliştirir. Kübistler, tıpkı bir bilim çalışmasında görüldüğü gibi, objenin iç kompozisyonlarını ve biraraya gelişlerini parçalara ayırıp analiz ederek incelerler. Zamanın sanattaki karşılığı olarak hareket, mekanın oluşturucusu olur. Malevich mekansal çalışmalara önem verir ve mekanda prizma, döşeme, yüzey gibi parçalarla tanımladığı mimarlık bileşenlerinin, birbirleriyle içiçe girişleri ve üstüste çakışmalarını araştırır.

Mimarlık ve sanatın birleşimini ve mimarlığın içine evrensel sanatın yerleştirilmesini amaçlayan De Stijl mimari tutumu, altkatmansal mimari gerçekliği vurgulayan mimari tutumlardan biri olarak sayılabilir. Mimaride yeni bir plastik etki ile bir tür saf sanatın bulunması ve bu yeni plastik etkinin mimari ile bütünleşmesi, bu mimari tutumun temel hedefleri arasındadır. Elemanter, ekonomik, işlevsel, anıtsal olmayan, dinamik, dekoratif olmayan renkler bu tutumun mimaride aradıkları yeniliklerdir. **(Frampton,1992)** Mimari formun elemanları, çizgi, yüzey, hacim, harekettir (zamandır). Mekanı biçimlendirirken düzlemler için doymuş asal renkler olan sarı, mavi ve kırmızıyı, strüktürel elmanlar için siyahın kullanılmasını önerirler. **(Roth,2000)** Sarı düşey hareketi, mavi yataylığı, kırmızı ise sarı ve maviye zemin oluşturmayı anlatır. Rengi, mimarideki hakettiği yere yerleştirdiklerini savunurlar. Rietvelt'in Schröder Konutu, adeta, cephede Mondrian tablosunun üç boyutlu halidir. (tablo2.2,resim.3,4) Schröder evi, o güne kadar olan benimsemiş mekan ve cephe

anlayışlarında bir kırılma yaratır. Konutun iç mekanları akışkan mekanlardan kurulu iken, bu akışkanlık binanın geniş pencere yüzeyleriyle sağlanan içten dışa akışkanlığı ile bütünleşir. Yeni plastik form, sanatı içine alan, evrensel bir form olma iddiasını taşır.

Rusya 'da ortaya çıkan Kostrüktivist Hareket, altkatmansal ve numenal gerçekliklere vurgu yapan bir mimari tutum sergiler. Bu mimari tutumun ortak karakteri, ideolojik yaklaşımının maddeci olması paralelinde, mimarının maddesi (tözü) ile ilgilenmek ve mimarının altkatmansal gerçekliği üzerinde araştırmalar yapmaktır. Rus Kostrüktivist Hareketi'nin içinde yer alan El Lissitzky, yeni arkitektonik biçimlerin üretilme deneylerini, yeninin tasdiklenmesi için proje anlamına gelen **proun**'larında gerçekleştirmeyi dener. (Uluoğlu,2000) (tablo2.2,resim.7) Mimari tasarımlarında temel bileşenler; kütle, yüzey, boşluk, oran, ritmdir. Kostrüktivistler, bilimsel, nesnel anlamda açıklamaya elverebilecek metotlar geliştirmeyi denerler. Saf tektonik tutum arayışlarını, mimari biçimi, oranlar, dinamik etkiler ve ritimler aracılığı ile fiziko-mekanik durağanlıktan kurtarmak olarak açıklarlar. Temel olarak bu oluşumun amacı, mimariyi modern bilim ve teknikle birleştirmektir. (El Lissitzky,1930)

Çernikov, Konstrüktivizmin temel amacını mimarlık, makine mühendisliği, uygulamalı sanatlar ve yayın endüstrisi gibi, insanın bütün yaratı alanlarında akılcılıktan doğan **konstrüktif biçimin** yaratılması olarak açıklar. Bu konstrüktif biçim, adı geçen alanlardaki tüm yaratılan biçimlerde, sanatsal konstrüksiyon ile teknolojik konstrüksiyonun gittikçe akılcı ve bütünsel bir hal aldığı biçimdir. (Çernikov,1931) (tablo2.2,resim.8) İlgilenilen alanlar, akıl yoluyla doğrulanabilen, beynin görme, işitme ve dokunma yollarıyla kaydedilen eylemlerin nesnelerini bulmaktır.

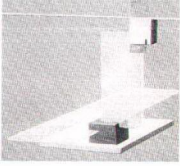
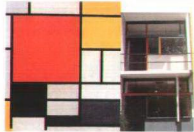
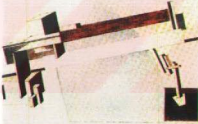
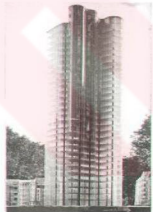
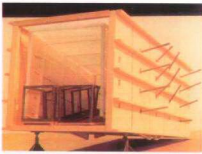
Sonradan bir biçim halini alacak Uluslararası Modern Mimari, insan gereksinimlerinin ve işlevlerinin evrenselliğini vurgulayan mimari gerçeklikleri yaratmayı amaçlar. Yeni strüktür arayışları, işlevsellik, standardizasyon yeni bina tiplerini doğurur. Mühendislik alanındaki gelişmeler, mimari gerçekliğin nesnel gerçekliklerinde yeni biçimlerin yaratılmasının yollarını açar. Bu değişim mimarının tözüne dair değişimlerdir. Örneğin gökdelenlerin ortaya çıkışı, teknolojik gelişime paraleldir. Yükseklik ve camın birarada kullanılması, mekanın yeniden tanımlanmasını doğurur. Mekan artık sadece doğayı içeri almak için şeffaflaşmaz. Mühendislik alanının mimariye tanıdığı yeni fırsatlarla, mekan, strüktürün sınırlanışından bağımsızlaşır. Mies'in Cam Gökdelene Projesi'nde cam duvarların oluşturduğu kaviser iç mekanın ışık gereksinimine, caddedeki mevcut binalara

aykırı bir yapı kütlesi görünüşüne ve elde edilmesi arzulanan ışık oyunlarına göre belirlenmiştir(tablo2.2,resim.9). Mies'in Cam gökdelen projeleri, deneysel olmasının yanı sıra yeni çağın teknoloji ve malzemelerinin olanaklarını sergilemeyi hedefler. (Boyut Yay.,2002)

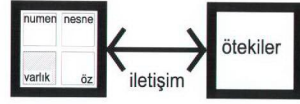
Strüktürel gelişmeler mekanın strüktüre bağımlı olarak kurgulanmaktan özgürleşmesini sağlar. Le Corbusier arketektonik kurgusunun bileşenleri olan duvar, pencere, çatı, oda gibi bileşenleri beş ilkesinde açıklanan biçimiyle kendi varlık alanları ile tanımlar, birbirine bağlı olarak kurgulanmaktan kurtarmayı dener. Bu bileşenler birbirlerinden özgürleşirken yeni bir bütünlüğün resmini oluştururlar. Örneğin, strüktürel şemada kolonların dış çeperden geriye çekilmesi ile cephe, strüktürel elemanlara bağımlı tasarlanmaktan, tüm bina, ayaklar üzerine kaldırılarak (pilotilerle) bina yere bağımlı olmaktan, taşıyıcı elemanların dış çepere yaklaştırılması ile mekan strüktüre bağımlı olmaktan kurtulurken oluşan biçim yeni bir biçimdir. (Bilgin,1999)

Günümüzde mimarinin maddesine, altkatmansal gerçekliğine yönelik çalışmalar mimari töze dair yeni kavramların oluşmasına yöneliktir. Tablo 2.2'de resim.10-12 arası verilen örnekler, mimari enstalasyon çalışmalarıdır. Bunlardan ilki olan Ten Arquitestos enstalasyonu, bir oturma mekanını anlatmaktadır. Üstte yarı saydam, altta ona paralel opak bir düzlem vardır. Alttaki düzlemin kıvrılması, oturma elemanının oluşmasına olanak sağlar. Bu öneride, malzemenin, mekan tanımlama etkisi ve saf mimari düzlemlerin mekan oluşturma olanakları sergilenmektedir. Aynı sergiden seçilen ikinci örnek, Equipisode, mimaride denge teması üzerine kuruludur. Tablo 2.2'de resim.11'deki öneri, insanların mekanla karşılıklı bir strüktürel denge oluşturabilme, insan ögesinin strüktürün bir parçası haline gelebilme olasılıkları üzerinedir. Önerinin strüktürel dengesi, mekanın içine insanlar girdiğinde, mekanın insan ağırlığından etkilenmesi aracılığı ile, bir tür hareketli denge düzeneğinin aktif hale geçirilmesi ile sağlanmaktadır. Tablo 2.2'de resim.12'deki öneri, denge ve dengesizlik arasındaki bir kurguyu anlatmaktadır. Bu öneride içinde kimse yokken, dengesi bozulan, içine insan girdiğinde su terazisi mekanik düzeneği ile dengede durabilen bir mimari mekan önerilmektedir. Bu öneriler, mimari altkatmansal gerçekliğin yeni kavramlar yaratabilme olasılıklarının araştırılması çalışmalarıdır. (Morton,1998)

tablo 2.2. altkatmansal mimari gerçeklik örnekleri

madde	 Resim.1 Moholy-Nagy Atölyesi'nde bir öğrenci çalışması, 1923	 Resim.2 Bauhaus Okulu Binası, Dessau, Gropius.	 Resim.3 Mondrian ve Schröder Evi, G. Rietveld, Schöder-Schader, Utrecht, 1924
sanat&mimarlık	 Resim.4 Schröder Evi, G. Rietveld, Schöder-Schader, Utrecht, 1924	 Resim.5 Meisterhaus, Gropius, (Klee'nin evi ve evde yapılan resim çalışmaları	 Resim.6 Meisterhaus, Gropius, (Klee'nin Evi'nden ayrntı
strüktür	 Resim.7 Proun IA (Köprü), El Lissitzky	 Resim.8 Konstruksiya, Çernikov, 1930	 Resim.9 Cam gökdelen projesi, M. Rohe, 1921
töz	 Resim.10Ten Arquitectos, E. Norton, G. Nordensan entelasyonu	 Resim.11Equipose, Denge Ögesi, Kuth/ Raneiri entelasyonu	 Resim.12 Equipose, Denge Ögesi Kennedy& Voilich entelasyonu

2.2.3. Varoluşsal Mimari Gerçeklik



Varoluşsal gerçekliği (existential realities) anlayabilmemiz için, varlık ve ardından varoluş ve varoluşsal gerçeklik nedir sorularını yanıtlamamız gerekir. Varoluşçuluk, bir felsefi öğreti olarak, varoluşun özden önce geldiğini savunan bir öğretilerdir.

Varoluşun insansı yapısını Descartes '**Düşünüyorum, o halde varım**' deyişiyle ilk kez dile getirilir. Descartes burada, düşünme ile, sadece kavramsal düşünceyi değil, bilinçli deneyimi vurgular. Onun bu ünlü sözü, aynı zamanda şöyle açıklanabilir:

'Kendimin tam olarak bilincindeyim, o halde varolmam gerektiğini biliyorum' .
(Magee,2001:76)

19. ve 20. Yy.' da, varoluş kavramı, metafiziğin etkisinden kurtularak, canlı, yaşanmış bir gerçeklik anlamı kazanır. Descartes'ın, varlığın tanımı ile ilgili getirdiği bilinçlilik durumu, Husserl tarafından aynı çizgide araştırılır ve nesneleri bilen özneler aracılığı ile varlığın kavranabilmesinde, gelinen son nokta olarak görülür. Husserl, deneyimde, bilincin nesnelerinin ve bilinç hallerinin ayırmsanamaz olduğunu savlar ve bilincin ve onun nesnelerinin sistematik analizi işiyle uğraşan fenomenoloji okulunu kurar. Bu okulun savunduğu düşünce, deneyimlenen şeylerin nesnel olarak varolduklarını söylemenin anlamlı olup olmadığına bakmaksızın, o her ne olursa olsun, deneyimlenen şeyin, bir bütün olduğunun kabul edilmesidir. Bu yaklaşıma göre, nesneler kendi başlarına bilinç veya deneyimden ayrı olarak algı nesnesi olamazlar. Ancak tüm bu açıklamalar, zihnin nesnelere belirli yön ya da bakımlardan **yöneltilmiş** olması ile açıklanır kılınır ve Husserl bunu, varlığın **bilinçli farkındalığı** olarak açıklar. (Magee,2000)

Heidegger, Husserl'in nesneye yönelme eğiliminin, bilinçli bir eylem olduğuna karşı çıkar ve bu durumu, varlığın varolma karakteristiği olarak ortaya koyar. Yani bilinçli yönelim yerine, yönelimi bir varoluş karakteristiği olarak tanımlar. Varlık tanımını kendi özelleşmiş dili içinde "**Dasein**" olarak adlandırır. Dasein, Almandaca ayrıştığında '**oradaki varlık**', '**orada-olma**' anlamına gelir ve bununla varlığın tüm eylemlerini, dünyada olmaya has bir **durum** olduğunu açıklar. (Magee,2000:271) Dasein kendi için, varolan dünyasının içindedir ve biriktir. Kısaca varlık, bir

durumun içindeki eylemdir ve varoluşsal gerçekliği ancak bu durumun içindeki bir eylem olarak tanımlayabiliriz.

Heidegger'i takip eden Sartre göre insan, istemi dışında geldiği dünyada, yalnızca “**var**”dır. Sartre, varoluşsal bir gerçekliğin oluşması için bilince öncelik verir. Sartre, Heidegger'in varoluşun karakteri olarak tanımladığı bilinci, iki aşamada anlatır. Birinci aşamada, nesnelere yönelmemizde, içeriksiz bir **düşünce öncesi bilincinin** yer aldığını ve bunun bir nesne olarak konumlandığını anlatır. Varlığı oluşturmamızı ise, niyetli olarak yönelip onu algı nesnesi olarak dünyaya yerleştirmekle ilişkilendirir. **(Copleston,2000)** Varoluş, bize olumsuzlamayı sağlayan ve varlığı kavratan **bilinç** ile oluşabilir yani bilincin etkinliği, yoksanma sürecini sağlamasıdır. Özetle varlık ve varoluşsal gerçeklik, etkinliği, olumsuzlama sürecini oluşturan ve varlığın ortaya konmasına yarayan bilinç yoluyla oluşan bir gerçekliktir.

Varoluşsal öğretisi, tekli dünya görüşü çerçevesinde, şeyleri anlık olarak algılayan özne, algılanan özne ve nesneyi bütüncül olarak anlama çabaları ile yoğrulmuştur. Bu çalışmalardan biri de Merleau-Ponty'nin algı üzerine olan çalışmalarıdır. Merleau-Ponty, insan bedeni ve bu bedenin öznesi arasında yapılan ayrımları kabul etmez ve Sartre'ın tariflediği bilinç kavramının, bir şeyin bilinci olarak ayrımsanmasına karşı çıkar. Merleau-Ponty birleştirici bir terim olarak **beden-özne** terimini kullanır. Bu terimin açılımını, insanın görünüşü, beden ve tinin anlık bileşimidir ve tek bir olgusalıktır diyerek yapar ve özel olarak, algı ile uğraşır. Merleau-Ponty algılanan dünyayı varoluşun temeli olarak alır ve varlığı ve varoluşu, insan dünya ile diyalog içinde olan, algılayan, aynı zamanda doğaya ait algılanabilir bir olgusal olarak tanımlar. Algılayan olarak insan, kendi dünyasını oluştursa da olgusal algılanabilir olandan daha fazlasıdır. Algılanabilir olan özne ve nesne arasındaki ayrımın temelinde varlık yeralır. **(Copleston,2000)** Nesnenin uzamsal ve zamansal bir görüş içinde, beden ve nesne arasında yaşanan karşılıklı etkileşimle algılanabileceğini savunur. Zamansal algılama hakkında şöyle der:

“....kendi algı tarihim nesnel dünyayla ilişkilerimin bir sonucu gibi değerlendiririm; zamanı görüş noktam olan şimdiki zamanım, zamanın tüm diğer anları arasında bir an olur, benim sürem evrensel zamanın bir yansıması ya da soyut bir görünümü halini alır, tıpkı bedenimin nesnel uzamın bir kipi olması gibi.” **(Merleau-Ponty,1999)**

Böylelikle varoluşsal gerçeklik tekli, karşılıklı etkileşimli, anlık bir olgusal gerçeklik olarak bir kez daha vurgulanır.

Varoluşsal mimari gerçeklik, algı dünyasının gerçekliğidir, görüngüsel (fenomenolojik) gerçekliktir. Bu yaklaşımla, dünya algının oluşturduğu bir gerçeklik halini alır. Varoluşsal gerçeklikte nesne öznenen ayrı değildir. Ancak Baudrillard (1998) bu durumu gerçeğin bir yanılsama ve simülasyon olma durumu ile açıklar. Görüngüsel bir dünyanın kuruluşunun nesnel gerçekliği örtmesini eleştirir ve nesnel gerçeğin hiçbir zaman varolmadığını, çünkü göstergenin en yüce işlevinin gerçekliği ortadan kaldırmak olduğunu savunur. Dünyayı yanılsamalardan kurulu ve yanılsamanın, öznenin algısına dayalı bir dünya kurmasından ötürü, yanılsamanın, nesnenin kendisi olduğunu savunur. Yanılsamayı şöyle açıklar:

“ Yanlış olarak kabul edilmediği sürece, bir yanılsamanın değeri bir gerçekliğin değeriyle tam olarak aynıdır. Ama yanılsama bir kez yanılsama olarak görülürse, artık yanılsama niteliğini kaybeder. Demek oluyor ki, ancak ve ancak yanılsama kavramının kendisi, kendi başına bir yanılsamadır” (Baudrillard,1998;66)

Ancak burada kastedilen nesnel gerçekliğin algı tarafından ortadan kaldırılmasıdır. Yanılsamanın gerçekliğin halini alması ise varoluşsal bir gerçekliğin ortaya çıkmasıdır. Bunu şu durumla açıklayabiliriz:

“...Çuang-Sü ve Huey-Sü Hao ırmağının seti üzerinde geziniyorlardı. Chuang-Sü: - Bakın golyan balıkları nasıl da keyiflerince geziniyorlar! İşte balıkların sevinci de bu.-
-Siz balık değilsiniz- dedi Huey-Sü. - Balıkların nasıl sevindiğini nereden biliyorsunuz ki?
-Siz, ben değilsiniz- diye sözlerini sürdürdü Chuang-Sü. -Balıkların nasıl sevindiğini bilmediğimi nereden biliyorsunuz ki?
-Ben siz değilim- dedi Huey-Sü, -ve elbette sizin neyi bilip bilmediğinizi bilmiyorum. Ama siz de kuşkusuz bir balık olmadığınıza göre, balıkların nasıl sevindiğini bilmediğiniz gün gibi açık.-
-İlk sorunuza geri dönelim,- dedi Chuang-Sü. -Siz bana balıkların nasıl sevindiğini nereden bildiğimi sordunuz. Nasıl bildiğimi sorduğunuza göre, benim bunu bildiğimi biliyordunuz. Biliyorum. Çünkü Hao ırmağının kıyısındayım.”
(Baudrillard,1998;107)

Varoluşsal gerçeklik yukarıdaki durumda da görüldüğü gibi, nesnenin öznenen varolmasıdır. Geçmiş ve gelecekte varolmayan, varlığın bulunduğu zaman dilimi içindeki gerçekliktir ve ancak anlık olarak varolandır. Bu gerçeklik, algılanan ve algılayan arasındaki karşılıklı etkileşim ile oluşur ve bir kereye özgü oluşabilecek bir sonuç alınır, nesne, bireyin algısından ayrılamaz. Varoluşsal bir gerçeklik, insan bilinci ile oluşturulur. İnsanın dünyada olması ve buna dair tüm etkileşimleri ile

yoğrulan bir gerçekliktir. Bir gerçeklikte, onun algılayana bağımlı algılama süreçlerinin, koşullarının ve sonuçlarının incelenmesi **alımlama** (reception) modelidir. (Tunalı,1998) Bir gerçekliğin tanımlanma çalışması, onu yorumlayanın varlığına, yani alımlama teorisinin getirdiği eleştirinin varlığına bağlıdır. Bir mimarlık gerçekliğinin anlam çözümlenmesi durumunda ise, mimarlık gerçekliği artık bir mimarın ürettiği bir gerçeklik değildir. Umberto Eco'nun açıkladığı biçimiyle bir **açık alımlama** gerçekliğidir. (Tunalı,1998) Açık alımlama, yorumlayanın içine katıldığı gerçekliğin anlaşılmasıdır. Bir mimarlık gerçekliğinin yaratıcısı, artık sadece bir mimar değil, onu yorumlayan, algılayan, diğerleridir. Yani bu gerçeklik, algı nesnesi, algılayan, ve tasarlayan tarafından oluşturulan bir gerçekliktir ve **alımlama** ve **açık alımlama** yaklaşımları, varoluşsal gerçekliğin kavranmasında, nesne ve özne arasındaki ilişkinin etkileşimini ön sıraya yerleştirmesi bakımından, bu gerçekliğin anahtar kelimeleri arasındadır.

Mimarlık alanında, varoluşsal öğretinin yansımalarını görmemiz olasıdır. Heidegger'in, felsefi görüşlerinin, kavramsal düzeyde mimarlığa yansımaları, Norberg-Schulz'un, *Genius Loci* (Yerin Ruhü) adlı eserinde görürüz. Burada tanımlanan mimarlık, varolan doğanın ruhunu ortaya çıkaran ve onu araziden yer haline dönüştüren bir eylem olduğudur. Bu yaklaşım eşliğinde, mimarlık, yaşamdan toplanan herşeyin ve deneyimlenmiş anlamların, insanın kendi eliyle yarattığı mikrokozmosunda yansıtılmasıdır. (Schulz,1984) Mimarlık varoluşsal tutumda, varlığın kendini yönlendirmesi anlamındadır ve böylelikle mimarlık tüm çevrenin görünür kılınmasını sağlayan, kendi tarafından yaratılan bir oluş halini alır.

Eisenman'ın, varoluşsal farkındalığı, **arada** olmakla kavranır bir durumdur. Arada olma, özün boşluğunun farkına varmak sayesinde varoluşsal bilince varmayı hedefleyen bir süreçtir. Eisenman (Eisenman,1996b) mimarının varoluşsal gerçekliğini açıklamak için dili kullanır. Dilde yapılan kelime bozma yoluyla, kelimeyi anlamından ve temsil ettiği şeylerden kurtarmak ve onu bir boşluk haline getirerek, kelimenin kendi "boşluğunun özünün" bulunmasını sağlanacağını savunur ve mimariye şöyle örnekler:

" Mimaride duvar yapmak sadece duvar yapmaktır. Duvar, kelime ötesidir. Duvar kelimesi, duvar yapımından sonra gelir, bu, yapıma refere edilen sözcüktür." (Eisenman 1996b:176-181)

Eisenman, bu durumu bir geçirimsizlik ve opaklık durumu olarak nitelendirir. Opak olma, içinde kelimeye refere edilenden başka, geleneksel anlamları barındırmayı da

kapsayan bir durumdur. Bu opak durumun kaldırılması, duvara ait bir boşluğun oluşmasına olanak verir. Bu boşluk, öze ait bir boşluk veya yokluktur ve yokluğun anlam tarafından örtülmesinin sonlandırılması ve özün yokluk aracılığı ile kendi varoluşsalığının kazandırılmasıdır. Eisenman, mimari varoluşsal gerçekliği, varlığın yokluğunun bilincine varma aracılığı ile kendi özünün yaratılması olarak tanımlar.

Varoluşçu felsefe ile açıklanabilen mimarinin varoluşsal gerçekliği, bütünsel, tekli dünya görüşüne dayanan bir gerçeklik katmanıdır. Bu bağlamda mimarlığın ürettiği varoluşsal gerçeklik, algı tarafından kavranan bir duyumsanır mekan üretmeyi önerir. Burada önerilen gerçeklik, tamamen varoluş eğiliminde olan mekandır. Bu gerçeklik, boş ve yalın bir mekan değil, çerçevelediği nesneleri kapsayan ve onlarla varoluş yoluna giden bir gerçekliktir, bir saf geometrik formun mimarlık aracılığı ile varoluşsal bir gerçekliğe yönelimidir. (tablo2.3,resim.1) Mimarlığın arketektonik yapısı, doluluk-boşluk; iç-diş; yoğunluk-incelik; ışık-gölge gibi iç zıtlıklar sistemi varolmayana değil, varlığa yönelen bir yol üzerinde durur. Mimarlık doğayla ilişki kurmakla kalmayıp, doğanın kendisi olmayı talep eder. **(Frank, 1999)** Louis Kahn, güneşi, aydınlık olarak getiren şeyin bir bina olduğunu söylerken, binanın varoluşsal kimliğini açıklar. **(Brownlee&Long, 1994)** Bina mimarlık aracılığı ile varoluşsalına ulaşır.

Mimarlığın varoluşsal gerçekliğinin kavranması, her bireyin varoluşsal yönelimi ile örtüşür. Varoluşsal mimari gerçeklik, mimari nesnenin, varlık olma metaforudur. Varlık olmanın metaforlaştırılması, bu tür bir mimarlığın eskiye yaslanmayan geçmiş deneyimleri kullanmayan, bugünün yeni deneyimlerini yaratmayı amaçlayan bir mimarlık önermektir. Bu metafor, mimarın bilincinde, mimarlığın varoluşsal olarak kendi içindeki özgür yaratım gücünün ortaya çıkarılmasında yatar. Bu bağlamda, günümüz mimarlığının varoluşsal gerçekliği, yaşadığımız dünyanın içinde olmak ile koşut olan varoluş bilinci ile mimarlık yaratımına yansıtılarak, mimarlığın varlık olma çabalarına karşılık gelir.

Varoluşsal mimari gerçeklik, yeni bir varlık önerir ve bu varlık, algılayana yeni deneyimler kazandırmaya yöneliktir. Varoluşsal mimarlık gerçekliğine örnek verilen ürünlerin mimarı olan P. Zumthor, bir mimarın yarattığı gerçekliklerde, varoluşsal yönelim bilincini ortaya koyar.

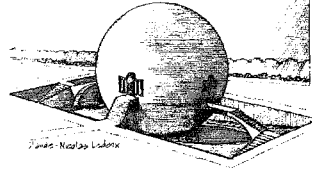
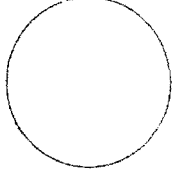
“Benim için, yapıların suskunluğunun güzel bir yanı vardır. Bunu sakinlik, kendi halinde olma, sürüp gitme, varoluş ve tutarlı olma gibi kavramların yanı sıra, sıcaklık ve duyuları uyandırma kavramlarıyla bağdaştırıyorum. Bir yapı olmak,

kendi olmaktır; temsil etmek yerine bir şey olmak. ” (Zumthor,1999)
(tablo2.3,resim.4,5)

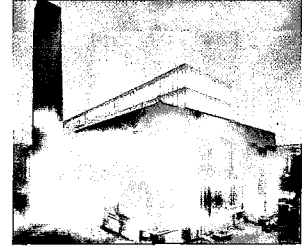
Aşağıda verilen örnekler, mimarlık gerçekliğine yeni duyumsal, algısal deneyimler kazandırma amaçlı varoluşsal mimari gerçeklik örnekleridir. Tasarlanan gerçekliklerde, kullanılan malzeme ve yeni yüzey dokuları aracılığı ile, yüzeyler sadece bir kabuk olmaktan çıkar, örneğin cam ile, varoluşa yönelen mimari varlığın geçiciliği vurgulanır. (tablo2.3,resim.6,7) Herzog ve Meuron tasarımlarında, yeni algı yüzeyleri algılayan öznenin yeni deneyimlere açılmasına olanak sağlar. (tablo.3,resim.3) Tate Modern Sanat Galerisi örneğinde ise, eski ve yeninin, bütünsel bir varlık olarak kavratılması eski ve yeni arasındaki gerilimin (doluluk, şeffaflık) vurgulanması yolu ile sağlanır. Eski ve yeni kendi özgürlük alanlarını kullanırken, ikilinin karşıtlığının biraradalığı yeni bir varoluşu betimler. (tablo2.3,resim.2) Varoluşsal mimari gerçeklikte, yeni algı yüzeyleri, yeni geometriler, renk ve mekanlara dair, bireylerin, yeni deneyimler kazanması önerilir. (tablo2.3,resim.8-11) Mimari gerçeklikte önerilen yeni algılama verileri, bu yeni deneyimlerin oluşturucusudur. Tüm bu mimari bileşenlerin biraya gelişleri, bu yeni mimarlık nesnesine, “an” içinde değişen, yeni varoluşlar katmayı amaçlar. Bu mimari gerçeklikte, anlam sorunu, yukarıda açıklanan varlık olma ile özdeşleştir ve varlığın kendisi varoluş biçimiyle kendi anlamını yaratır.

tablo 2.3 varoluşsal mimari gerçeklik örnekleri

varoluşa yönelim

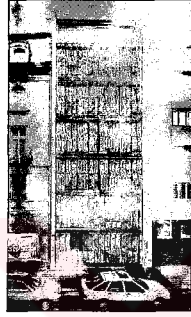


Resim.1 Saf Geometrik Biçimden Varlığa Gidiş, Tarım Klübe, Ledoux

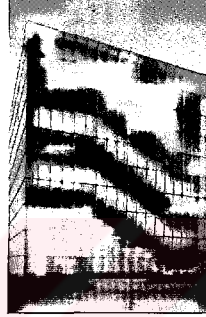


Resim.2 Tate Modern Sanat Galerisi, Londra, Herzog&Meuron

varoluşa yönelim



Resim.3 Basel'de Apartman, Herzog&Meuron

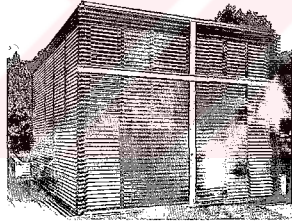


Resim.4 Bregenz Sanat Müzesi, Avusturya, P. Zumthor



Resim.5 Expo 2000 İsviçre Pavyonu, P. Zumthor

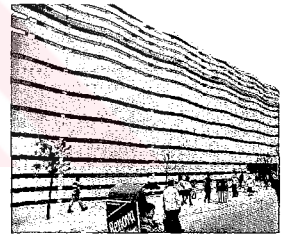
yeni algı yüzeyleri



Resim.6 Mezarlık ve şapel projesi, Weiler, Marte-Marte, 1995

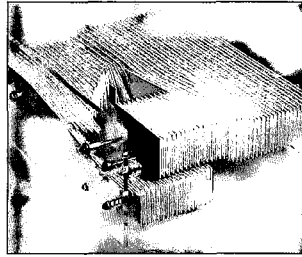


Resim.7 Konut projesi, Röthis, Marte-Marte, 1997.

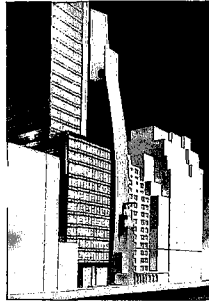


Resim.8 98 Expo Fuarı, Gelecek Pavyonu

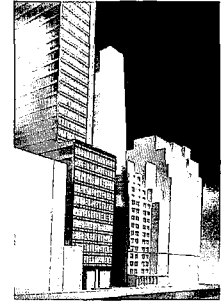
alımlama-anlama



Resim.9 House 19,,Studio Granda

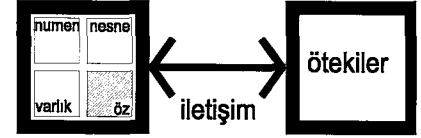


Resim.10 Avusturya Kültür Enstitüsü proje yarışması, New York, 2. ödülü, H. Hollein



Resim.11 Avusturya Kültür Enstitüsü proje yarışması, New York, 3. ödülü, G. Pendi, E. Senn.

2.2.4. Özsel Mimari Gerçeklik



Antik Yunan'da doğa düşünceleri, bütün değişimlerin ardında varolan, değişmeyen özleri ararlar. Bu özler güvenilir bilgiye ulaşmayı sağlamak için aranır. Doğa olaylarının gözlemlerinden, sürekliliklerin altında yatan nedenler, doğanın özleri olarak adlandırılır. Toprak, hava, ateş, su, yaşamın özü olarak görülür. Bu özlerin bilinmeyen sonsuzdan geldiğine inanılır. Aristo bu yolu izleyerek, eğer bir şeyin özünü biliyorsak o şeyin bilgisine ulaşılacağı sonucuna varır. (Gaarder,1994) Aristo Platon'un idealar dünyasını duyarlar dünyası ile birleştirir ve tüm ideaları öz olarak tanımlayarak ikili dünya görüşüne karşı tekli dünyayı savunur. Aristo nesnelerin biçimlerinden yola çıkarak öze ulaşmayı amaçlar. Böylelikle, öze ulaşıldığında nesnenin bilgisine ulaşılır. Özlerin benzerliğinden yola çıkarak doğadaki canlıları cansızlardan, bitkileri hayvanlardan, hayvanları insanlardan v.b. ayırarak doğayı bir düzen içine koymayı hedefler. Bu sınıflamaların çıkış noktasını, görünüşlerin altında yatan özler oluşturur.

Özsel gerçeklik (essential reality), insana, sezgi, entellektüel görüş yoluyla keşfedilebilecek özsel gerçeklik grupları hakkında kesin bilgi veren; nesnelerin onları her ne ise o yapan özlerini ortaya koyan gerçeklik türüdür. (Cevizci,2000,s.260) Tek tek binalardan kurulu bir yerleşim alanındaki fiziksel çevreyi tanımlarken, ait oldukları en üst özsel gerçeklik sınıfı tekil mimarlık ürünlerinden kurulu olmalarıdır. İkinci aşamada mimari gerçeklikleri benzerliklerine göre sınıflarız: Çatılı, çatısız; iki katlılar tek katlılar; vb. Entellektüel sezgi ve görüş ile bakıldığında, mimari gerçekliklerin mevcut resim alışlarından yola çıkarak, mevcut mimari düzenlere göre sınıflarız. Bu aşamada tek tek mimari gerçekliklerin özlerini ararız. Onları entellektüel sezgi ile özlerinden yola çıkarak sınıflarız. Dewey öz hakkında şöyle der:

"...Konu dışı olanları eliyoruz ve vazgeçilmez olanları saklıyoruz. Tüm genetik ifadeler öze doğru yönelmektedir. Ancak öz bize geçmişte çeşitli deneyimlerden oluşan hakkında kesin şeyler bilinmeyen parçalanmış anlamların kuruluşlarını verir.."(Aktaran: Johnson,1994)

Bu noktada özsel gerçekliklerin kaynağı ve varlığı ile ilgili şu sorular ortaya çıkar:

SORULAR: Gerçeklikler mi özden oluşur, tersine özler mi gerçeklikleri yaratır ?

Öz biçime nasıl yansır?

Biçim, mevcut tek gerçeklik ise öz nasıl kavranır?

Mimarlığın özünden sözedilebilir mi?

Mimari gerçekliğin özsel gerçekliği nedir?

Mimari özsel gerçeklik somut hale nasıl yansır?

Mevcut mimari düzenlerden yola çıkarak özleri bulmayı denersek veya tersinden, karşımıza şunlar çıkar:

1. düzen: biçimden öze

mimari tutumlar (varolan biçimler)	mimari tutumların özleri (özler)
modern mimarlık	yeni, değişim,
klasik mimarlık	Doğa, güzellik, ideal düzen, kalıcılık
geleneksel mimariler	gelenek, kültür, süreklilik

2. düzen: biçimden öze

mimari düzenler	mimari düzenlerin özleri
klasik düzen	Doğa, güzel, ideal
ken düzeni	kültürel varoluş (japon)
modüler düzen	evrensel insan

3. düzen: özden biçime

düzlemler	öz	biçime yansıması
evrensel	yer-leşme	yeryüzü
toplumsal	yer-leşme	ülke, bölge, kent, kasaba, köy, yöre
bireysel	yer-leşme	konut, yuva

Bu örnekleri çoğaltarak gidebiliriz. Biçimden öze gidildiğinde özün önceliği bir sır olarak kalırken, değişmeyen mimari özlerin sürekliliği niyetli bir yönelim durumuna işaret eder. Örneğin, Anıtkabir projesinde, değişmeyen öz mü alınmıştır (Tanrı evi), yoksa, biçimsel süreklilik midir öz? Mimari özün saptanması bir soru olarak, yeni bir mimarlık eyleminin oluşturulması sürecinde karşımıza çıkar. Ya da mimari gerçeklikleri düzenler aracılığı ile tanımlamak için kullanırız. Değişmeyen özlerin ortaya çıkarılması veya neyin mimarlık için öz olduğunun bulunması içinde bir amaçsalılık bulunur. Bu amaçsalılık ve niyetlilik, sürekliliğin talebidir. Özsel gerçeklikler genelleştirme süreçleri ile oluşur. Sürecin birliği özleri ortaya çıkarır. Süreklilik ise hatırlanma ile yani bellek ile ilgilidir. Bellekler, ister bireysel ister toplumsal bellekler, sürekliliklerin kurucularıdır. Farklılıklar arasında benzerliklerin bulunması belleğin sentezi ile sağlanabilir. (Elias, 2000) Bu durumda mimarlıkta, geçmişten hatırlanış olarak gelen, gelecekte varlığı bilinmeyip ancak geçmişin kanıtları sayesinde varolacağından emin olunan, sürekliliğin sağladığı güveni yaratan ve sürekliliklerle açıklanabilen özsel mimari gerçeklikler vardır. Dolayısı ile öze ait sadece geçmişin kanıtları varken, gelecek tahmindir. Genel olarak mimarinin mimari olabilmesi için gerekli olan genel-geçer kurallarla, geleneklerle deneyimlerle, anlamlarla, mimarlığın özüne ait değişmezler saptanmaya çalışılır. Mimarlar, bu soruya kendi mimarlık anlayışları doğrultusunda yanıt verirler. Örneğin Kahn için mimarlığın özü mekan, Charles Jencks için, geleneğin ruhudur. Mies, Kahn, mimarlığın özünün, mimarlığın görünen yüzünün altında yattığını, bu saklı olan özün, indirgeme ve soyutlama yoluyla mimarlıkta somutlaşabileceğini savunurlar. Bireyin deneyim dünyasının genelleştirilmesinden elde edilecek bilgiler ile mimarlığın özü nedir sorusu yanıtlanmaya çalışılır.

“...Mimarlığın özü mimarlığın malzemesinin açıklanmasındadır...” P. Frankl (Johnson,1994)

“... Mekan mimarlığın en zor yönüdür. Ancak mimarlığın kendini yönelttiği sonuç hedef ve özü mekandır...” D. Lasdun. (Johnson,1994)

“...İnsanlığın çalışmaları içinde mimarlığın içinde saklı bir öz olduğunu inanmak kadar hatalı bir şey yoktur. Kısaca tasarımın özünden sözettiğimizde görünümün altında yatan şeyden sözetmeyiz, görünümün kendinden sözederiz...” R. Scruton (Johnson,1994)

Mimarlık temel olarak insana ve yere dairdir. Özlerin ortaya çıkışı, bireyselden evrensel olana doğru yol alır. Evrensel, toplumsal ve bireysel özler vardır. Bunlardan çıkarsanacak özler mimarinin özsel gerçekliklerini oluşturur

Bireyden evrensele uzanan özlerin ilk basamağı ve tüm genelleştirmelerin oluşturucusu bireysel özlerdir. Bireysel özler insanın, bilgi, deneyim, kişisel bellek ve arzularından kuruludur. Bilmenin özü, düşünce ve bilinçliliğin özsel formudur. Anlamak özsel anlamın metinler tarafından anlaşılmasıdır. (Watson,1993) Tüm bunlar insanın varoluş karakteristiklerini belirler ve insanın özsel gerçekliği olur. Bireysel özler, genel yapıların kurucularıdır. Mimarlığa tekil etkisi, mimarın seçimi, mimarın varoluş karakteristiğinin, özünün tasarıma yansması ile olur.

Tekil bireylerin belli kimlik ve ortaklıklarda buluşması sonucu toplumsal özler ortaya konulur. Toplumlar, paylaşmaya niyetli olan insan topluluklarıdır. Ulus kavramının özü, tanımlı bir toprak parçası üzerinde, pek çok soyut ve somut kavramın paylaşılmasını niyet etmiş insan toplulukları olmalarıdır. Bunun yanı sıra sadece belli bir kültürün, gelenek ve görenekleri ile biçimlenen insan topluluklarının oluşturucusu ortak belleklerdir ve bunlar o kültürel topluluğun toplumsal özlerini oluşturur. Böylelikle coğrafi bölge, kültürel bir bölge halini alır. (tablo2.4,resim.1) Bölgesel ve bağlamsal mimariler gibi tutumlarla toplumların kimlikleri, özsel karakterlerinin mimariye yansıtılması hedeflenir. Hassan Fathy'nin, Mısır'da gerçekleştirdiği projelerde, kültürün mimari biçimlenişte öncül ve değişmez rol oynadığı teması açıkça görülebilir. (tablo2.4,resim.2) Kültür, geleneklerin değişim hızının düşük olduğu coğrafyalarda, mimari gerçekliklerin değişmez özü olarak kalır. Ancak toplumsal öz sadece kimlik olarak değil ortak toplumsal özlerden yeni mimari gerçekliklere ulaşmayı sağlayacak genellemelerin de kurucusu olabilir. Genellikle mimarlık için değişmeyen toplumsal öz, belli bir toplumun ürettiği mekanlarda aranır. Toplumlar geleneksel yaşam biçimlerinden düzenler üretir ve bu düzenler toplumsal estetik olarak bölgesel mimarilerin özünü oluştururlar. (tablo2.4,resim 2.4,5) Bunların tümü toplumsal kimlikleri tanımlar. Ancak bu noktadaki problem, mimarlığın sadece toplumsal kimliği yansıtmanın bir aracı olarak baştan kabul edilmesi, bu nedenle mimarlığın belli dil kalıpları içinde kalmasıdır. Kimlik problemi yaşayan ve canlı bir kimlik olarak düşünülürse değişime açılabilir.

Özsel gerçekliklerin biçime yansımada soyutlama, ortak belleklerin kodlanması ile olur. Özsel gerçekliğe vurgu yapan mimari çalışmaların başında tipoloji gelmektedir. Tipoloji çalışmaları, dilbilimsel yöntemle mimarinin değişmeyen, özlerini mekan bağlamında araştırır. **Tipoloji** çalışmalarında, Saussure'un dilbilim çalışmalarında ortaya koyduğu dil /söz (langue/parole) ayrımı, mimarlıkta mekanın özü ve tip olarak çevrilebilir. Mimari **özler (langue)** aynı kalırken, **tipler (parole)** ve tiplerden üretilecek yeni çalışmalar değişir. Mimarlıkta toplumsal boyuttaki özsel

gerçeklikler sürekliliğin içinden ortaklıklar yaratmak olarak tanımlanabilir. Öz, ortak belleklerin sürekliliğini ve bunlardan doğacak kalıcılığı talep eder. Bu bağlamda özsel gerçeklik ortak bellekler tarafından belirlenir

Marx, sanat yapıtında, özün, toplumsal dinamiğe bağımlı değişken yapısını savunur. **(Tunalı,1998)** Bir sanat yapıtında, değişmez olarak kalan bileşenin toplum olduğunu ve bunun, sanat yapıtının özü olduğunu söyler. Bu yaklaşım içinde, sanat yapıtının oluşumunda, diyalektik yöntemi önerir. Bu çözümlemede, tez, yapıtın altyapısı yani toplum, antitez biçim, sentez ise öze yakın bir biçimdir. Antitezin biçim alınması, biçimin ilerlemeci olmaması, tutucu olmasından kaynaklanmasındır. Marx, öze yakın biçimsel sentez teriminde, ana vurguyu, dinamik olan öze, topluma yapar ve biçimin tutuculuğunu reddeder.

Bunun yanı sıra mimarlığın evrensel özsel gerçeklikleri vardır. Evrensel olan özler, tüm insanlığa dair olan mimari özsel gerçekliklerdir. İnsanlık ailesinin evrensel değerler kavramının varlığı, evrensel etik, estetiğin mimarlığın özsel gerçeklikleri arasında yer almasını gerektirir. Evrensel davranış örüntüleri ile oluşturulan mekan, işlev, evrensel özlerdir. Evrensel yer kavramı yeryüzüne ait olmaktır. Schultz 'un açıklaması varoluşsal yeryüzünün özünü anlatır:

“...Günlük yaşam döngümüz somut olgulardan oluşur. İnsanlar, hayvanlar, çiçekler, ağaçlar, orman, taş, yer, ahşap, su, kasabalar, caddeler, evler, kapılar, pencereler, mobilyalar. Bu olgu güneşten, aydan, yıldızlardan, bulutlardan, gece ve gündüzden, değişken mevsimlerden, daha çok dokunulmaz hatta fiziksel varlığı olmayan, elle tutulmaz, dokunulmaz bir olgu olan **duygulardan** oluşur. Bu verili olanlar varoluşumuzun içeriğidir. Tüm bunlar yerin özüdür....” **(Schultz,1984)**

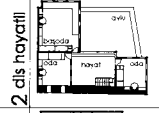
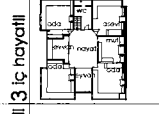
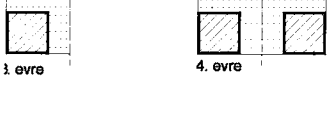
Mimaride, prensipler, kurallar, örüntüler, insana dair evrensel öze karşılık olarak düzenlenir. Le Corbusier'in modüler düzeni evrensel insan ölçülerinden kaynaklanır ve tüm tasarımları bu düzen ile oluşur. (tablo2.4,resim.9) Mimarlık için, yaşayan bir organizma analogisi kullanılarak yapılan tipleştirme çalışmaları, mimarının evrensel özsel gerçekliklerinin, insanların ve toplumların genelgeçer davranış örüntülerinden oluşturulmasını hedefler. Bu özsel gerçeklikler bir örüntü dili olarak ele alınır ve genel geçer, herkes tarafından paylaşılan, bir mimari soyut dil ortaya konmaya çalışılır. Tipleşen örüntüler, mimarlığın, tekilden bütüne giden veya bütünden tekile varılabilecek soyut şemalarını ortaya koyar. Alexander'ın, “*A Pattern Language*” çalışmasının hedefi budur. Kapsadığı alan davranış örüntüleri olması bağlamında, oldukça geniş bir açılım sunar ve genelgeçer 253 örüntü saptanır. **(Alexander, 1977)**

Mimarlığın evrensel özsel gerçekliklerinden biri işlev olarak kabul edilirse, barınma işlevini karşılayabilen “Moğol yurt”u ve Gelecekçilerin konutu, bir işleve, barındırma işlevine hizmet eder, ancak biçimler farklıdır. (tablo2.4,resim.3,8) Geleceğin konutu, henüz deneyimlenmemiş bir mekanın üretimidir. Ancak bu değişik tutum alışlar barınma gibi ya da daha genel bir anlatımla mimarının herhangi bir işleve hizmet etmesi gibi bir evrensel özsel gerçeği değiştirmemektedir. İşlev değişse de, mimarının bir işleve hizmet etmesi değişmemekte ve zaman içinde aynı işlevlere yeni gerçeklik önerileri sunulmaktadır. (tablo2.4,resim.7,8) Mimarlık niyet edilmiş bir yönelim içinde değişim olarak kabul edilirse, mimarlığın özüne dair olan çözümler çeşitlenecektir

Bir gerçekliğin mimarlık olarak tanımlanması için gerekli özler vardır. Yukarıda da tanımlandığı gibi, tek bir mimari özsel gerçeklikten mimarlığın özü olarak sözedemeyiz. Kimi zaman kültür ve gelenekler, kimi zaman mekan, işlev, kimi zaman mimari anlam, ve tüm bunların etik, estetik, eleştiri süzgecinden geçmesi mimarlığı oluşturan ve kendi içinde yarattığı özsel gerçekliklerdir.

Özsel gerçeklikler, kavramsal anlamda mimarının değişmezlerini ortaya koyar. Soyutlamalar ise saklı olan kavramsal özlerin, biçim yoluyla gelebilen ipuçlarını bulmayı ve değişmeyen özün yeni biçimini arar. Günümüze gelebilen ve içinde mimari özün saklandığına inanılan biçim, aynı zamanda öz olarak kabullenilirse, bir ilerlemeden sözedilemez. Mimari özler kavramlarda varlığını sürdürür. Özlerin biçimler tarafından iletildiği görüşü ile varılan hedef, biçimsel tekrarlar olacaktır.

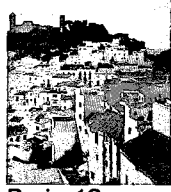
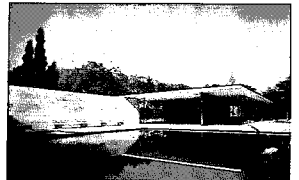
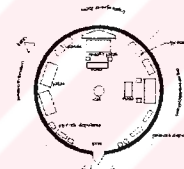
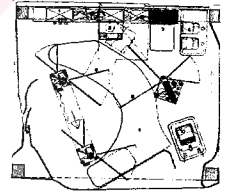
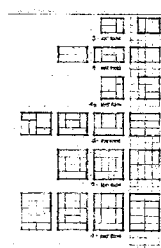
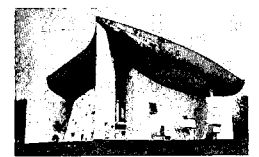
Biçimden yola çıkarak özün bulunması çalışması olan indirgemecilik, açık olmayan eski tanımların anlamlarını açığa çıkarmak amacındadır. İndirgemeci yaklaşımlar, gerçekliğin anlamını ve onun ne hakkında olduğunu bilmeden, onsuz ne yapılabileceğini araştırmaya yönelik yaklaşımları içerir. Doğruluğuna inanmamız için nasıl bir neden olduğuna bakılır. Örneğin matematikte, her türlü karmaşık, gerçek, rasyonel ve doğal sayılar, gerçeklik sınıfı ile ilişki içindedir ve bunlar benzerlik teorileridir. Karmaşık sayılar teorisi, gerçek sayılardan indirgenmişlerdir. İzlenen yol, ilk olarak karmaşık teorilerin ilkelini tanımlamak, sonra, daha karmaşık teorilerin aksiyomlarını kanıtlamak, daha yalın olan aksiyomların bazında verilen bir tanımla uyum içinde onu tercüme etmektir. **(Coffa,1991:210)** Bu türden bir çözümleme, yapısalcı çözümleme yöntemidir. Soyutlama yöntemleri, karmaşık mimarlık gerçekliğinin altındaki değişmez deneyimleri, meta dil seviyesinde yorumlayarak bulmayı amaçlar. Modern anlamda, mimarlıkta tip ve tipoloji çalışmaları, soyutlama ve analiz yöntemleriyle süreklilik yapılarının araştırılmasıdır.

öz	ilk biçim	meta-biçim
gelenek		
mekan		
kültür		
anlam		

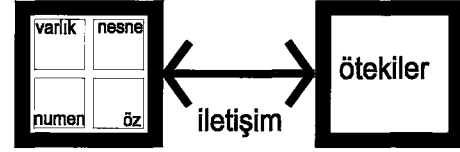
Şekil 2.1. Mimarlık ve soyutlama

Herhangi bir strüktürün, yapının, mimarlık olabilmesi için entellektüel bir çevre yaratması beklenir ve o çevrenin kullanılması, algıya açık olması, üzerinde düşündürmesi ve insani duyumsallık açısından bir etki yaratması gerekir. Bu özellikler, yaratılan gerçekliği mimarlık yapar. Zamana karşı veya zaman içinde gelebilenler, yeni yaratımlar biçimsel farklılıklar gösterir. Değişmeyen tek şey ise bilimin, felsefenin, mimarlık dışından ya da içinden kuramsal çalışmaların üretimi ile kendi özünün ne olduğunu sorgulamasıdır. Entellektüel sorgulama, mimarlığın değişmez bir biçimler bütünü olmadığını ortaya koyar. Mimarlıkta bir yeni bir ürünün ortaya çıkması ancak bu sorgulama bilinci ile olabilir. Bu mimarlığın akıl tarafından yapılan bir eylem olma özelliğidir ve bu da mimarlığın en değişmez özsel gerçekliğidir.

tablo 2.4 özsel mimari gerçeklik örnekleri

Bireysel özler oluşturucu	Toplumsal özler genelleştirici	Evrensel özler genelleştirici, kavramlaştırıcı
bireysel yer yuva	toplumsal yer bölge yöre.....	evrensel yer yeryüzü yer..
	 Resim.1 Caseras Köyü, İspanya	 Resim.6 Montreal Habitat projesi, Mose Safdie
bireysel bellek bireysel kimlik	toplumsal bellek toplumsal kimlik.....	evrensel bellek bilgi.....
	 Resim.2 Avlulu konut çalışması, Mısır, H. Fathy, 1937	 Resim.7 Almanyaya Pavyonu, Barselona
bireysel mekan oda ofis	toplumsal mekan yurt.....	evrensel mekan..
	 Resim.3 Tipik Moğol Yurt planı	 Resim.8 Geleceğin konutu, Archigram
bireysel düzenler	sofa hayat toplumsal düzenler gelenek, kültür, gelenek toplumsal düzenler..	evrensel düzenler evrensel normlar yasalar, düzenler örüntüler
	 Resim.4 Japon Ken Düzeni	 Resim.9 Modüler, Le Corbusier
bireysel etik bireysel estetik	toplumsal etik toplumsal estetik.	evrensel etik evrensel estetik
	 Resim.5 Selimiye Camii, Edirne, Mimar Sinan	 Resim.10 Notre dame du Haut, Ronchamp, Le Corbusier, 1955

2.3 Mimarlığın Tanımı



Çalışmamızın bu bölümünde mimarlığın ne tür bir eylem olduğu ve bu eylem sonucunda "ne"yin üretildiği açıklanmaya çalışılmıştır. Bu sorular genel bir üst başlık ile yanıtlanırsa mimarlık, bilim ve felsefeye de konu olacak, insan aklı tarafından yaratılan bir gerçekliğin üretilmesi eylemidir. Mimarlık eylemin yarattığı gerçeklik türleri ise şöyle özetlenebilir:

- Mimarlık numenal bir gerçeklik üretme eylemidir. Bu yönüyle mimarlık yaratıcı bir mimar tarafından ideal düzenler yaratma eylemi olarak tanımlanabilir. İdeal düzenler süreç olarak tanımlanmadığında mimarlık bir yaratım ve ideal düzen önerisi olarak kapalı sistem önerileri olarak kalırlar.
- Mimarlık altkatmansal bir gerçeklik üretilmesi eylemidir. Mimarlık insanlığın ulaştığı ortak aklın yapılar, kuruluşlar teknolojiler ile mimarlığa yansıtılmasıdır. Mimarlığın altkatmansal gerçekliği, bilimin gerçekliği ile en yakın bağ içinde olan gerçeklik katmanıdır.
- Mimarlık varoluşsal bir gerçekliğin üretilmesi eylemidir. Mimarlık, mimari gerçekliği algılayan özne ile varolan, özne ile girilen karşılıklı etkileşim ile yeniden ve yeniden okunabilen bir gerçekliktir. Mimarlık bu nedenle varoluş yöneliminde olan bir gerçekliktir.
- Mimarlık özsel gerçekliklerin üretilmesi eylemidir. Mimarlık evrensel, toplumsal ve bireysel özleri yansıtır. Mimarlık bireyden topluma ulaşılan ortaklıklar sistemlerinin sürekliliğini kuran gerçekliklerin, tekil mimari gerçekliklerde yansıtılmasını amaçlayan bir eylemdir.

Yukarıda açıklandığı gibi, mimarlık sadece tek bir gerçeklik olarak tanımlanamaz. Mimarlık yukarıda açıklanan gerçeklik katmanlarına sahip bir yapı sunar. Tekil bir mimarlık gerçekliğini ele alacak olursak, mimari gerçeklik idealar dünyasında mimar tarafından düşüncenin nesnesi olarak konumlanır. Akıl tarafından algılanan deneyüstü ideanın altkatmansal gerçekliği, ideanın yapısını kurar. Düşüncenin nesnesi, bilimin nesneleri ile buluşur. Bu aşamadan sonra, mimarlık özne ile ilişkiye girer ve bireysel algı tarafından tekrar yorumlanarak yaratılır. Böylelikle mimari gerçeklik varoluşsal bir gerçeklik halini alır. Bunun dışında, tekil bir mimarlık

gerçekliğinin barındırdığı gerçeklik katmanlarından bir veya birkaçı mimarın varoluşsal yönelimi ile diğer gerçeklik katmanlarına göre vurgulanır ve tekil mimari gerçekliğin özünü oluşturur. Sonuç olarak tüm bu süreçler sonunda mimarlık barındırdığı baskın özsel gerçeklik gruplarına göre sınıflanır.

Mimarlığın, çoklu gerçeklikleri içinde barındırdığı için, keskin çizgilerle ayrılmış bir sınıflandırma ile tanımlanması olası değildir. Mimarlığın varoluşsal gerçekliği her bir özneye göre ve mimarlığın altkatmansal gerçekliği her bir mimari tözde değişir. Tekil oluşumlar dışında, numenal ve özsel gerçeklikler geneli kapsar. Varoluşsal ve numenal mimari gerçeklikler, her bir özneye göre, değişmeyenden değişeni ayırırlar. Varoluşsal ve özsel mimari gerçekliklerde, gerçeklikler, onların görüldüğü biçimdedirler, görüldüğü gerçekliği, kendi gerçekliğidir. Oysa altkatmansal ve numenal gerçeklikler görünümün altında saklıdır.

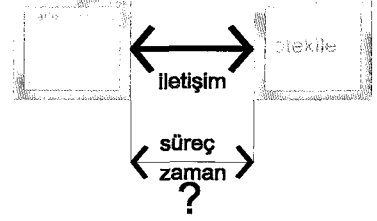
Böylesi bir katmanlı ve birbiriyle geçişken yapılara sahip mimari gerçekliklerin yaratılması eylemi olarak mimarlık, bir metin olarak okunabilme yorumlanabilme ve yeniden yaratılabilme olasılığını taşır. Mimarlığın bir gerçeklik olarak tanımlanması, mimarlığın sadece bir yaratıcı tarafından (mimar) yaratılan ideal düzenler kurma eyleminden öteye, süreç tarafından oluşturulan gerçekliklerin üretilmesi eylemi olarak tanımlanmasına olanak verir. Sonuç olarak mimarlık bir sürecin içindeki gerçeklik hatta sürecin kendisidir. Bu süreç asimetrik bir iletişim sürecidir. Mimarlık ötekilerle girilen asimetrik bir iletişimdir. Ötekinin farkındalığı ile yeniden ve yeniden okunarak yaratılır. Bu durum mimarlık gerçekliğinin öteki ile varolmasıdır ve ötekini talep etmesidir. Mimarlığın açık uçlu olabilme özelliği kendini öteki aracılığı ile yeniden tanımlaması ve üretmesidir. Süreç mimarlığın yönünü belirler.

Mimarlık üç temel süreçten oluşur. İki toplum ve bireyin bilgilenme sürecidir. Mimarlık toplumsal bilgiyi yansıtan ve ortak aklın değişmesiyle kendini değiştiren bir süreçtir. Süreklilikler tarafından kurulan, insanlığın, bireysel akıldan üretilen ortak aklın yansıtılmasıdır. Mimarlık eylemi sonunda üretilen gerçeklikler bireyin ve toplumların anlamlandırma süreçleri sonucunda ortaya çıkar. Mimarlık bireysel deneyimlerin biraraya gelip, toplumsal özdeşleştirme gerçeklikleri yaratmalarıdır. Bireysel seçimler, mimarın kendi varoluş yönelimini açıklar. Ancak mimarlığı bir iletişim, asimetrik bir iletişim olarak tanımlamamız, öznel varoluş yönelimlerin baskın olamayacağını açıklar. Mimarlık nesnelliğin ve öznelliğin tek çatı altında biraraya geldiği, çok katmanlı asimetrik bir diyalog sonucunda gerçeklik üretilen bir iletişim biçimidir. Mimarlık dünyanın öznel ve nesnel yanlarının tek bir gerçeklikte yansıtılmasıdır.

tablo 2.5. mimari gerçeklikler

mimari gerçeklikler	numenal	altkatmansal	varoluşsal	özsel
türediği felsefi akımlar	idealizm,	tözcülük, materyalizm	varoluşçuluk	özçülük
anahtar kelimeler	idea, numen, ideal düzen, yaratma, yansıma, teorisi, ütopya, ideoloji, biçim, arketip.	madde, strüktür, malzeme, kültür, psikoloji, mimari töz, bilim.	algı, alımlama, anlama, bilinç, yeni deneyim, an, akış.	deneyim, kültür, gelenekler, tipolojiler, normlar, işlev, mekan, yer, etik, estetik, entelektüel eleştiri.
süreçler	değişim, kalıcılık	değişim, geçicilik.	değişim, geçicilik	bireysel, toplumsal süreklilik, evrensel kalıcılık.
gerçekliklerin vurgulandığı mimari tutumlar	klasizm, seçmecilik, bölgeselcilik, modernizm, gelecekçilik.	modern mimarlık, bauhaus okulu, konstrüktivizm, de-sjil, strükturalizm.	modern mimarlık	geleneksel mimariler, bağlamsal tutumlar, bölgesel tutumlar, modern mimarlık,

3. MİMARLIK VE ZAMANIN KAVRANIŞI



Bir önceki bölümde mimarlık ya Tanrı gibi mimar tarafından yaratılan, oluşlara karşı insanın yarattığı gerçeklikler, ya da açık uçlu karşılıklı etkileşimli bir iletişim biçimi olarak tanımlanmıştır. Böylelikle mimarlık bir sürecin içinde oluşan bir gerçekliktir. İletişim biçimi olarak mimarlık, sürecin kendisinin oluşturduğu bir gerçekliktir. Bu durum mimarlığın zamansal oluş durumudur. Bundan ötürü, mimarlığı tanımlamada onun bir iletişim biçimi olarak tanımlanması yetersiz kalmakta, mimarlığı çözümleyebilmek için onun yaratım sürecinin incelenmesi gerekmektedir. Bu süreç zamanın tanımlanması, zamanın kavranışının açıklanması ile olasıdır.

Mimarlık belli bir zaman içinde, kendisi de sürecin bir parçası olan bir "şimdi"nin içinde oluşur. O halde "şimdi"nin tanımı sürecin yönünü belirlemektedir. Şimdinin tanımı ise bizim zamanı nasıl kavradığımız ile ilişkilidir. Kalıcılık, geçicilik arzuları ve hedefleri zamanı nasıl tanımladığımızı ve zamanı nasıl kavradığımızı gösterir. Eğer mimarlıkta zamanın kavranışı, değişimin kavranması ve mimarlık yolu ile iletilmesi ise mimarlık açık uçlu bir sisteme yönelir. Ancak zamanın kavranışı değişim olmaz ise, mimarlık kapalı uçlu, döngüsel bir sistem olarak kalır. Mimarlık bir ideal düzeni kurmayı hedeflediğinde şimdinin önemi yoktur. İdeal düzen şimdiyi sonsuz ve zamansız kavramaktır. Birinci bölümde açıklanan, biçimler, düzenler, ütopyalar zamanı kapalı, bitmiş bir sonluluk olarak kavramamız ile oluşturulan mimari gerçeklikler ve tutumlardır. Mimarlığın bir iletişim biçimi olması ise "şimdi"nin tanımını gerektirir. Özetle iletişimin açık uçlu özelliği zamansal oluşun tanımlanması ile açıklanabilir. Bu nedenle zamanın ne olduğu ve zamanı nasıl kavradığımız, zamanın kavranmasının nasıl olduğu, bizce, temel problematik olarak gördüğümüz günümüzün çoğulcu görünümünün anahtar kavramlarıdır. Bu bölüm şu soruların yanıtlanmasından oluşmaktadır:

SORULAR: ..Zaman nedir?

..Zaman nasıl kavranır, 'şimdi" nin bir tanımı yapılabilir mi?

..Mimari gerçekliklerde zamanın kavranışı nasıldır?

..Mimarlık zamanın "ne"si olmayı talep eder?

3.1 Zamanın Tanımları

Zaman ne-dir? Zaman kavram olarak ölçülebilir bir nitelik midir? Augustinus, *"kimse sormazsa zamanın ne olduğunu biliyorum; ama sorarlarsa ve açıklamaya çalışırsam kafam karışıyor ve beceremiyorum"* derken zamanın tanımlanmasının zorluğunu vurgular.

- **Felsefe**, zamanı tanımlamak, onun ne olduğunu anlatmak için bize niteliksel olarak açık bir harita sunar. İlk olarak Antik Yunan'da Platon, Timaios adlı yapıtında, zamanın yaratılışını, ruhun yaratılışından sonraya koyarak ideaya öncelik verir ve şöyle der:

" ...Zaman doğmadan önce, evren, örneğe benzetilerek kurulmuş bulunuyordu; ama kendisinden çıkan bütün canlı varlıkları daha içine almadığından, örneğe olan benzeyişi tam değildi..." (Platon 2000:40)

Kant, zamanı mekan gibi a priori olarak kabullenir, zaman, mekandan bağımsız olamaz ve görüngüler ancak zaman ve mekan içinde gerçeklik kazanır der. Ancak bunu ortaya koyarken zamana mekandan bir ayrıcalık tanır ve zamanı, katıksız bir sezgi hali olarak tarifler. Zaman, Kant için görüngülerin biçimsel şartıdır.

Hegel kendi felsefi öğretisini ortaya koyarken zamana başrol veren en önemli düşünürdür. Hegel, zamanı şöyle tanımlar:

" ...Zamanın ve uzayın özü harekettir, çünkü evrensel olandır. Bunları kavramak, özlerini kavramın biçimi içinde dile getirmektir..."(Bozkurt, 1986:86)

Hegel'in felsefi öğretisinin en önemli çıkarımı olan diyalektik düşünme, zaman tarafından bilgiye ulaşma yoludur. Hegel, bilginin bir zamansal süreç tarafından üretildiğini ortaya koyarak, soyut zamana bir işlev yükler ve değişimin ve ilerlemenin, tarih sayesinde kavranacağını söyler.

Heidegger, (1995) zamanı kendi öğretisinin varlık tanımı aracılığı ile yapar. Heidegger'in tanımladığı varlık (Dasein)¹ bildiğimiz anlamda bir mekansal varlık değildir. Onun mekanı tüm dünyadır ve onu varlık haline getiren, dünyaya aitliğidir.

Bu durum ancak zaman aracılığı ile anlaşılır ve dünyada olmak zamansal bir özelliktir. Böylelikle Heidegger, zamanı, tanımladığı varlığın oluşturucusu olarak ortaya koyar. Dasein'in kavranışı, yaşanan günlük döngünün içinde gelişir. Tariflediği zaman, varlığın ölümü ile noktalanmaz. Varlığın ölümü, zaman sayesinde varedilen bir sürekliliktir. Böylelikle varlık, son aşamada zaman olur ve Heidegger bu durumu, varlığın **cisimleşmiş zaman** oluşu olarak tanımlar. Zaman, tanımlanan varlığın (Dasein'in) içine düştüğü, ancak kendisinin de onunla kavranabildiği bir süreçtir. Bu süreç, bir süreklilik halinde olan, hergün yeniden yaşanan an ile tariflenen, süreklilikleri yenme niyetinde değildir. Heidegger zamanı şöyle tanımlar.

"..Zaman, şu anda nasıl olduğuma göre, çeşitli süreklilikleri her defasında yenmemdir.." **Heidegger,1995)**

Zamana boyun eğen birşey olmadıkça zamanın varolmayacağı öne sürülebilir. Carriere zamanı şöyle betimler:

"..Zamanı göremeyiz ancak onu etkilerinden anlayabiliriz. Zaman, kendini insan oluşun sonluluğunu kavratarak anlatır.." **(Carriere,2000)**

Tarihçiler olgularda seçim yaparak zamanı standart evrelere, çağlara, sekanslara böler. Tarihin ilgilendiği alan geçmiş olsa da hedefi geleceğin pusulasını yaratmaktır. Tarih, çağlar gibi, kronolojik olarak genelleme yapılan evreleri anlatır ve öncesi ve sonrasını belirli bir aralık ve durak noktaları olarak belirler. Ortaçağ denildiğinde, akla toplumsal yaşama dair ortaklıklar gelir; feodal sistemler dinin gücü, monarşik devlet yönetim biçimleri vb.. Tarihçiler geçmiş zamanı, ortak hareketler göstermesine göre böler ve adlandırır ve büyük ölçekli değişimlerin izini aramak için kullanılır. Tarihçiler, çağları ve evreleri tasarlar ve ayırır ve böylelikle, tüm zamanlar, birbirine uzak mesafeler haline gelir: Jeolojik çağlar veya İlkçağ, Ortaçağ veya Yeniçağ vb. Tarih toplumsal, kültürel açıdan anlamlı olan olayların, terimlerinin sınıflandırarak zamanı tipleştirir. Geçmişin olguları tipolojik karakterlerle anlatılır.

1: 'Dasein':Heidegger'e göre varlığın kendisi için bir problem olduğu, varolmanın ne anlama geldiği sorusunu soran bireyin varoluşu.

Yazılı kültür/yazı öncesi kültür, modern zaman/geleneksel zaman, sanayileşme/köylü, feodal/kabile, kentli/köylü karşıtlıklarından kurulur. Tarih burada, hareketi ölçmenin yerine, durumları sınıflar. (Fabian,1999)

Zaman, bir değişim ayırıcı ise, değişimin gözleneceği bir mekan olmalıdır. Bu zamansal mekan **geçmiştir**. Ancak her geçmiş olgu bize değişimin kavranması için gerekli midir? Sanırız ki tarih ve tarih kuramları burada ortaya çıkmaktadır. Tarih, seçilmiş geçmişler bütünüünün metnidir ve olgularda seçim yapar. Tarihçi, bu seçilen olguların aktaranı hatta yorumcusudur.

- **Bilimin** tanımladığı zaman, niceliksel zamana karşılık gelir. Toplumsal ve kültürel sürecin tanımında bir tür parametre, bir vektör olarak çalışır. Kültürel değişimlerin izini sürmede kullanılırken, kendisi kültürel bir kavram değildir. Bilimin zamanı, zamanın nesnel yüzüdür, bilimsel kesinlik ve güvenilirlik taşır. İlk olarak Newton, zamanı, mutlak zaman olarak tanımlayarak mekandan ayırır. Zaman, doğanın mekanik bir düzen olarak tanımlanması koşutluğunda, geri dönüşebilir, yani mekandan bağımsız mutlak bir kavram olarak tanımlanır. İvme, kitle, eylemsizlik gibi terimlerle açıklanan, saat gibi değişmeyen bir sürekli döngüsel mutlak zaman, 1686'da Newton'un "*Principia*" sında açıklanır. Bu görüşün yıkılması, Einstein'ın görecelik teorisi ile olur. Zaman, bulunduğu mekanın hızına göre değişkenlik, görecelik kazanır. Zaman artık mutlak olarak bağımsızlığını yitirir ve mekanın dördüncü boyutu olur. Bilimin kendi kendini yeniden tanımlayabilme karakteristiği, zaman kavramının tanımlanmasını da değiştirir. Termo-dinamik kanunlarının etkisi ile doğanın bir düzen içinde olmadığı, doğanın kendini her seferinde düzene doğru evrilten, ancak bunu sürekli bir kaostan içinden yaratan bir düzen olarak tanımlanması, zamanın geridönüşümsüzlüğünün kanıtı olur. (Prigogine-Stengers,1995)

- **Mimarlık** zamanı tek bir kavram değil mekan ve zaman birlikteliği içinde görür. Zamanın bileşen olarak mekandan kopması, mekanın çok yakın zamanlarda yeniden tanımlama çalışmalarına paralellikler gösterir. Yani mekan bir sorunsal olmadığı sürece zaman, sadece mekanın bir boyutu olarak kalır. Fizik alanında tanımlanan mekanın üç boyutunun, dört boyutlu olarak tanımlanması, görecelik teorisi ile gerçekleşir zaman, mekanın dördüncü boyutu halini alır.

Mimarlık alanında mekan, kuramsal olarak, mimarinin ilgisini 18. Yy.' da çekmeye başlar ve 20.Yy.'ın başlarında, Modern Mimarlık Hareketi ile birlikte mekan,

mimarlığın en önemli elemanı halini alır. B. Zevi, mekanı, mimarlığın ana elemanı olarak tanımlar ve şöyle der:

” ..Mekan, mimarinin başlangıcı ve sonudur, yani bir binanın mekan olarak açıklanması, bir mimari eserin yargılanmasında yeterlidir..” (Zevi,1990:11)

Görecelik teorisinin yansımalarını, sanat alanında, Kübizm hareketi içinde, mekanın dördüncü boyutu zamanın, sanat nesnesi içinde ayrıştırılması denemelerinde görülür. Kübistler, nesneye bakış yönünün değişmesiyle, hareketi, sanat nesnesinin içine katarlar. Zamanın, mekanın bir oluşturucusu olarak tanımlanması, **kübik mekanı** doğurur. Kuramsal mimarlık alanına, görecelik teorisini yansıtan Gideon, mimarlığın yaratım sürecinde, sadece kendi içsel gelişmeleriyle yetinmeyip matematik ve fizik gibi, bilimin içindeki gelişme ve ilerlemelerden kopamayacağını belirtir. Kübizm hareketi, çalışma ve üretme sürecini, büyük ölçüde bilimdeki gelişmelerden etkilenecek geliştirir. Kübistler, tıpkı bir bilim çalışmasında görüldüğü gibi, objenin iç kompozisyonlarını ve biraraya gelişlerini parçalara ayırıp analiz ederek incelerler. Bu oluşumda zamanın sanattaki karşılığı olarak hareket, mekanın oluşturucusu haline gelir. Mekanın içine, perspektivde olmayan hareket (zaman) yoluyla değişen algısal duyular konumlanır. Bu yaklaşım, mekanda optik gelişme olarak tanımlanır. Malevich prizma, döşeme, yüzey gibi parçalarla tanımladığı mimarlık bileşenlerinin, birbirleriyle içiçe girişleri ve üstüste çakışmalarını araştırır. Gropius tarafından, Bauhaus okulunun Dessau'daki binası , küplerin düzenlenişinin zaman ve hareket tarafından farklı algılara olanak veren, bir mekan olarak tasarlanır. (Gideon,1954)

Bu paralelde, 1920 yılında Gabo ve Pevsner, Konstrüktivizmin genel ilkelerini açıkladıklarında, zaman ve mekana dair şöyle demektedirler:

”...Plastik sanatlardaki statik biçim öğeleri, artık bizi tatmin etmiyor. Yeni bir öğe olarak zamanın katılmasını istiyoruz ve salt yanılsamacı değil, devrimsel ritimlerin de kullanılabilmesini sağlamak için, plastik sanatlarda gerçek devinime yer vermek gerektiğini ileri sürüyoruz...” (Conrads,1991:43)

Bir başka yaklaşımla, mekan ve zaman ikilisi “organik bütünlük” kavramı ile tanımlanır. Bu tıpkı uzun bir şiirin tüm parçalarının aynı temayı paylaşması, ancak bu büyük bütün içindeki parçacıkların, aynı zamanda tekil olabilmesi benzetmesidir. Parçacıklardan her biri kendi anlamını üretirken, ana temadan kopmazlar. Zaman ve mekan, mimarlığın bu parçacıklarıdır. (Johnson, 1994) Zaman ve mekan bağımsız olarak yorumlanabilirken bir bütünü oluşturma potansiyeli barındırırlar.

Schulz (1984), varoluşsal bir bakışla insanı, mimari mekanın anlam kurucusu olarak tarifler ve yerin ruhu terimini, zaman içinde mimari gerçekliğin varoluş isteğinin gerçekleşmesi olarak açıklar. Mimarlık, anlardan kurulan, akış halinde, her an kendini algılayanına göre yeniden üretebilen bir mekanın ruhunun somutlaşmasıdır. Zaman tıpkı "Dasein" örneğindeki gibi gerçekliğin varoluş nedenini ortaya çıkarır.

Zaman ve mekan birlikteliği, mimarlıkta günümüzde yeni yaklaşımlarla açıklanır. Zaman-mekan ilişkisinin kopmaz bütünlüğündeki mekanın yerini, bedenini, aktivite ve hareketi ile değişen, dinamik, zamansal "olay" tanımı alır. Mimarlıkta hareketin, yaratma sürecine girişi, mimarının vücut ve mimarlık arasında bire bir ilişkiye girme iradesinde yatar. Olay tanımı, algılayan özne ve algılanan nesne arasına hareketi katan, dolayısı ile hareketi (zamanı) mekandan bağımsızlaştıran, mekanın tek kurucusu olarak zamanı kabullenen yeni bir tanımdır. (Tschumi,1995)

3.2 Zamanın Kavranışı

Tüm bu tanımların ardından zaman nasıl kavranır sorusu yanıtlanmaya çalışılacaktır. Zaman olayları birlikte görme biçimimizdir. Zaman insanlara evreni, bütüncül bir resim olarak, durağan olmayan bir noktadan gösteren tek kavramdır. Zaman, doğanın nesnesidir ancak doğadaki nesnelerin içinde tek algılanamayan nesnedir. Zamanın bu karakteristiği, insanın sahip olduğu sentez yapabilme yeteneği ile kavranabilir.

Zaman tanımının yapılması, onu nasıl kavradığımızla ilgilidir. Kullanımdaki dil, en genel anlamda zamanı üç uzama böler ancak bir zamanı mutlak kılar. Dildeki geçmiş zaman, şimdiki zaman, gelecek zaman kipleri, içinde bulunulan anın tariflenme kipleridir. Bunun yanı sıra, geniş zaman, dilin mutlak zamanını yapılandırır. Geçmiş, bulunulan anın dışındaki bitmiş olaylar, eylemlerin ifadesi olarak yerleşirken, gelecek de aynı geçmiş gibi bulunulan anın dışında henüz gerçekleşmemiş olaylar ve eylemlerin yerleştirilmesi, bir uzama kavuşturulmasıdır.

SORULAR: Yaşanılan an nedir, nerede yer almaktadır?

Bilimin, bizim algımızın dışındaki küçük zaman aralıklarını ölçmeyi sağladığı düşünülürse, şimdiki an nasıl ve nereye konumlanabilir?

Bunun yanı sıra, jeolojik zaman aralığı veya jeolojik takvim ile şimdiki anın tanım aralığı artmakta, geçmiş ve gelecek birer uzak mesafelere yerleşebilen uzamlar olarak mı kalmaktadır?

Elbette her çalışmanın belirlediği hedefin göreceliğinde, bir şimdiki an tanımı olasıdır. Burada vurgulanması gereken geçmiş ve geleceğin yerleştirileceği aralığa bağlı olarak şimdiki anın nerede olduğunun saptaması yapılmalıdır. Bergson şimdiki anı şöyle tanımlar:

” ...Zaman, uzayın parçalarından farklı olarak, ‘şimdi’nin geçmişi içerdiği, birbirine geçen parçalardan biridir. Bu zamansal düzenleniş, insan bilincinin kendine özgü özelliğidir. Çünkü, ‘şimdi’, geçmişi kendinde içerdiğinden, şimdi, kendisinin dışında bir şey olarak, kendisinin etkisi olduğu bir neden olarak geçmişle belirlenemez; şimdi kendi geçmişini kendi edimiyle içine alıp taşıyan özgür ve yaşayan etkinlikler”.
(Aktaran: **Çamuroğlu,1993;63**)

Geçmiş ve gelecek, şimdide birer olanak olarak durur. Böylelikle zamanı yerleştirme çabaları zamanın işlevini ortaya koyar. Zaman, şimdiki anın geçmiş ve gelecek tanımları ile konumlandırılmasıdır ve bu kavrayış **değişim** ile olur. Özetle **zaman, değişimi kavratan tek niteliktir.**

Elias (2000) zamanı şöyle tanımlar:

“..İnsanların toplumsal gelişmenin belli bir basamağından itibaren olayların akışı içindeki yerlerini belirleyebilmek için öğrenmek zorunda oldukları araçların en önemlisi zamandır.” (Elias,2000)

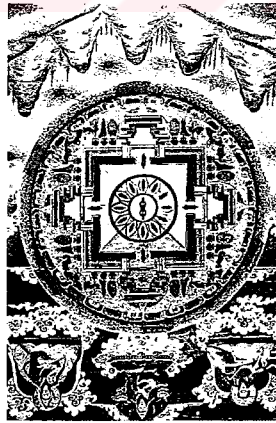
Zaman değişimin kavranması ise değişimi kavratan kriter ne olmalıdır. Bu kriter insanlığın ortak ürettikleri bilginin değişiminin kavranmasıdır. Bir önceki bölümde yapılan tanımlamalar, gerçekliklerin tanımlamaları bilginin nesnesi ve bilginin öznesi olarak açıklanmıştır. Zaman nesnel ve öznel olan dünyayı, tek bir pencereden, birarada kavramamızı sağlayan biricik kavramdır. Bilgi bireysel birikimden yola çıkarak genelleşir ve nesnel dünyayı oluşturur. Bu süreci zaman kurar. Bireysel ve öznel deneyimler, zamanın olayları süreklilik içinde kavratması ve insanlığın sentez yapma yeteneği ile kavranması sayesinde toplumsal ve nesnel bilgiler halini alır. İnsanlığın bilgisi bütünsel bir süreçtir. Bu süreci anlamamızı zaman sağlamaktadır, karşılıklı olarak zamanı anlamak ta bu yolla olabilir. Evrensel bilgiye ulaşmamız zamansal bir süreç talep etmektedir. Özetle bilginin ilerleme sürecinin anlaşılması bizim zamanı kavramamızı belirler.

Zaman kavrayışı, kendini zamana göre ayarlayan insanın geleceği ve geçmişi tanımlama yoluyla “bugünü” “şimdiyi” tanımlaması ile resimlenir. Şimdi, zaman sayesinde yaşanan süreklilikleri karşılaştırır ve standartlaştırır. Örneğin en büyük

standartlaştırma zamanın saat ile ölçülmesidir. Böylelikle ortak akıl, süreklilikleri kıyaslar ve içinde bulunulan “an”ı tanımlar. (Elias,2000)

İlk zamanlar bilginin kaynağı insanların en emin olduğu şey olan doğanın gözlenmesidir. Zaman kavranışı, insanın en iyi bildiği şey olan, güvenilir doğadan öğrendiği şeydir. Yani tek bilgi doğanın döngüselligidir. Bu nedenle insanlar zamanı, o dönemlerin içinde döngüsel olarak kavrarlar.

Bu bakış açısıyla, ilk medeniyetlerde, zaman bir hiç olarak kavranır. İnsan, ya doğanın elinde bir oyuncaktır ya da tanrıların elinde bir oyuncaktır. Tanrılar hiç hesap sormadıklarından, zamanın bir önemi yoktur. Tanrıların insanı yargıladığı Mısır’da dahi, yeniden dünyaya geliş olarak kavranan zaman, değerli kabul edilmez. (Çamuroğlu,1993) Yunanlılarda da zaman döngüsel olarak kavranmaktadır, ancak fiziksel geçmiş, şimdi ve gelecek üçlüsü tanımlanmıştır. Doğu düşüncesinde, doğa benzetimli dairesel zaman oku, tüm inanç sistemlerinde ve anlamlandırma süreçlerinde gözlemlenebilir. Animizm ve şamanizm gibi inanç sistemlerinde, zaman döngüsel olarak kavranır, yani yaşamın bir dönüşüm ve sonsuz bir tekrar olduğuna ve buna paralel varlığın ölümsüz olduğuna, ölümden sonra tekrar yeni bir yaşamın başlayacağına inanılır. Bu inanç sistemlerinde, evrenin başlangıcı ve sonu yoktur. Kutsal olan kozmik yönlerde daire biçimi, doğanın sonsuz ve değişmeyen döngüsünün anlatımı olarak karşımıza çıkar. Evren betimlemelerinin grafik olarak anlatımları dairedir. (Bergil, 1995)



Şekil 3.1. Geleneksel Tibet Mandalası



Şekil 3.2. Daire biçimli yerleşim birimini anlatan bir Asur kabartması

Yunan düşüncesi, tarihi ve ilerlemeyi bir sorun olarak görmez. Bunun nedeni, tarihin, doğa gibi sonsuz bir döngü olduğunun kabul edilmesidir. Antik Yunan tarihçilerinden Lucretius’un geleceğe olan ilgisizliği ile koşut olarak, geçmiş zaman mekanına duyduğu ilgisizliği şu sözleriyle açıklanır:

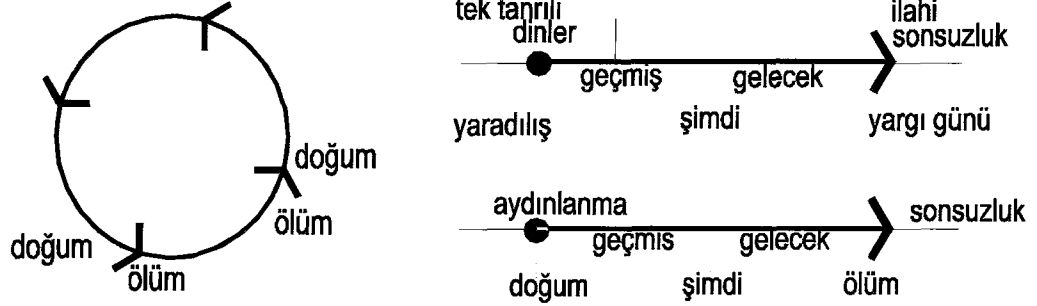
“ ..Bir düşünün, doğumumuzdan önceki geçmiş sonsuz hayatın bizi nasıl ilgilendirmeyeceğini. Bu ölümümüzden sonraki gelecek zamanı görmemiz için doğanın tuttuğu aynadır..” (Carr,1996)

İlkçağlardaki zamanın döngüsel kavranışının mimarlığa yansımaları, mimarlığın zamansız bir eylem olarak kabul edilmesini ve mimarlığın sonsuz doğayı taklit etmesini doğurur. Yunan tapınakları, bir oluş olan insan bedeninin oranlarını, yapılarındaki kolonlarına taşıyarak, güzel doğanın, mimaride yansımalarını arar. Güzel ve zamansız doğa fikri, geçmiş ve geleceğin sorgulanmasını önler. Tarih bilgisi, mimarın başkalarına, yapısında kullandığı elemanların anlamlarını açıklayabilmesi için gereklidir. Örneğin Vitruvius, bir mimar tarafından karyaditin anlamının bilinmesinin, onun tarihten nereden geldiğini soranlara aktarması için gerektiğini dile getirir. (Vitruvius,1993) Tarih bilgisinin anlamı, sadece bir bilgi birikimine sahip olma ve onu başkalarına aktarmaktır. Tarih veya geçmiş değişmediği kabulü yapıldığı için, tarihin öğreteceği bir şey yoktur ya da başka bir deyişle, döngüsel zaman kabulünde zamanın bir işlevi yoktur.

Antik Dünyada ilk kez değişim düşüncesi Herakleitos tarafından ortaya konur. Herakleitos herşeyin akış halinde olduğunu ve durağan hiçbirşeyin varolmadığını açıklar. Ancak Herakleitos'un değişim düşüncesi, dünyada döngüsel bir değişim olduğu doğrultusundadır; tüm doğa olaylarını ateşin dönüşümünden doğan kaçınılmaz ve değişmeyen ancak bir süreç içindeki doğa olayları olarak ortaya koyar. (Popper,2000)

Platon da Herakleitos'un değişim düşüncesinden etkilenir ancak Platon doğadaki değişim düşüncesini, toplumların tarihsel gelişimleri ile eşleştirir. Platon toplumsal değişimi bir tür bozulma, çürüme ve soysuzlaşma olarak görür ve Altın Çağ'ı idealar dünyası aracılığı ile en yetkin çağ olarak ortaya koyar. Platon'a göre değişen dünyada, değişim bir çürümeye neden oluyorsa, bozulmamış ve saf olan dünya idealar dünyasındadır. Platon, daha sonraki devletlerin başlangıç noktası olan yetkin devletin ancak idealar dünyasının devleti olabileceğini ve yalnızca bir hayal, düşünce veya düşüncemizde olan ideal devletin, gerçek dünyada varolan çürümekte, değişmekte olan devletten daha gerçek (numenal gerçek) olduğunu savunur. (Popper,2000) Tüm ütopya ve ideaların kaynaklandığı Altın Çağ düşüncesi böylelikle Platon tarafından ortaya konur ve sonunda değişim karşıtı olan düşüncelerin kaynağı haline gelir.

Doğa döngüsü ilk zamanlarda, tek tanrılı dinler ortaya çıkana dek, (ya da çoktanrılı inanç sistemlerinde) ölümlü insanı sonsuzluk düşüncesiyle buluşturur. İnanç sistemleri, dinler, sürekli zamanla ilişkilendirilir. Zamanın dairesel döngüsü, kutsal dinlerin ortaya çıkışı ile doğrusal bir hal alır. Tarihin başlangıç noktası, dinlerin başlangıç noktası olarak kabul edilir ve bu doğrusal akışın hedefi ilahi bir hedef halini alır. Varılacak hedef tanrısal, ilahi bir ödüllendirmedir. Böylelikle insanlık, dünyevi olmayan ilahi bir değişim ve ilerleme hedefi kazanır.



Şekil.3.3. Döngüsel ve sürekli zaman okları

Bu dönemlerde yapılan tarih çalışmaları, Tanrı'nın varlığının kanıtlanması çabalarına dönüşür. Zamanın laikleşmesi Rönesans'ın aydınlanma düşüncesi paralelinde olur. Rönesans'ın insan merkezli düşünce sistemi, doğrusal zaman okunda varılacak noktayı, insanın akli ile kazanılacak hedefler olarak belirler. Akıl, tanrı düşüncesiyle yavaşça yer değiştirme sürecine girer. Zaman laikleşirken, hedef insanlığın ilermesidir.

Tanrının yerine akli getiren Aydınlanmacıların başında Kant'ı görürüz. Aydınlanma düşüncesi, tarihin ilerlemesini göstermek için doğadaki evrim ile insanın tarihi arasında ilerlemeci bir özdeşlik kurar. İnsanlık tarihi, doğanın bir yaratısı olarak alınır, ancak bu doğa, evrim yoluyla kendini geliştiren bir doğadır. Doğa, insana ilerlemesi için akli vermiştir. Bu yeterli olmamakla birlikte insanın ilerleme isteğinin doğanın başlıca amacı olduğu kabulü yapılır ve doğanın amacının, insan usunu geliştirmek olduğu savunulur. Kantinsanlığın gelişme ve ilerleme düşüncesinin kaynağını **uyuşmazlık önermesi (antagonizma)** ile açıklar: "İnsanın birey olma durumu ile toplumsal birey olma durumu arasında bir çatışma vardır. Bu uyuşmazlıktan doğan gerilim, insan aklının gelişimini sağlayacaktır." Kant, eğer böyle bir gerilim olmasa idi, insanlığın aklını geliştirebilecek bir nedeni olmazdı derken, insanın ilerlemesinin kaynağını gösterir ve insana bu özelliğin doğa tarafından verildiğini söyler. (Gökberk,1997)

18.Yy. Aydınlanmacıları, akla deneyimi katarak, doğuştancı düşüncelere karşı çıkarlar ve insanlığın ilerlemesinin, insanların iç deneyimlerinin, özlerinin ilerlemesi sayesinde yaratılabileceğini savunurlar.

Ancak sonraları evrimsel gelişme düşüncesinin, tarih yasalarının doğa yasaları gibi düşünülmesi çelişkisini barındırdığı görülür. Çünkü, ilerleme düşüncesi, durağan doğa ile koşutluk kurularak yapılmakta idi. (Carr,1996) Doğadaki evrimin hızı ile insanın ilerlemesinin hızı arasında büyük bir mesafe vardır. İnsanlığın ilerlemesinin anlaşılabilmesi için, tarihin içindeki gelişim, farklı biçimde tanımlanır. Hegel, dünya tarihini, "Tin'in" bilincinin ilerlemesi olarak kavrayabilmek için tarihsel değişimin anlaşılması gerektiğini önerir:

" Felsefenin, tarihi düşünmek için yanında getirdiği tek düşünce, aklın yalın bir biçimde kavranmasıdır. Akıl dünyaya egemendir. Demek ki dünya bize ussal bir süreç sunuyor." (Bozkurt,1986)

Hegel, ilerlemenin kaynağını, diyalektik düşünce sistemi ile açıklar. Diyalektik düşünce sistemi içinde, ilerleme düşüncesinin kaynağını, doğa ve insanın birlikte ürettiği bir sentez olarak görür. Bu düşünce koşutunda, 'İde' (tez), 'Doğa' (antitez), 'Tin' (sentez) üçlüsünü ortaya koyar. Hegel tarafından, doğa, artık koşutluk kurulacak kavram olmaktan çıkar ve sentezin başlangıç noktasındaki "tez" olarak konumlandırılır. Bu düşünüşle tarih bir zincirleme reaksiyonlar dizisidir. Karşıt düşüncelerin geriliminden doğan diyalektik gelişmede, tarih bir yol haritası sunar ve evrimle gelişecek "Dünya Tini"ni oluşturur.

Ancak ilerleme düşüncesi sorgulanmaya başlanır. Aydınlanma düşüncesinin ilerleme kavramına ilk tepki, Rousseau'dan gelir. Rousseau, ilerleme sorununun, insanın iç değerleri ile sınanmaktan geçmesi gerektiğini, bilginin ilerlemesinin insanın içsel ilerlemesi ile özdeş olamayacağını ve insanlığın bilim ve sanatta ilerlemesinin, insana yeni bir öz kazandıramadığını savunur. Tarihin gidişinin bir alçalma olduğu ve bundan ötürü, geçmiş zamanların saflığına dönülmesini önerilir. Bu yaklaşım gelecekte iyiyi umut etmektense geçmişin iyilerini araştırma düşüncesini doğurur ve ideal olarak geçmiş düşüncesi ortaya çıkar.

Aydınlanmanın ilerlemeci düşüncesine tepkiler gelirken, 20.Y.y. başlarında yaşanan modernleşme hareketinin ilerleme düşüncesine de tepkiler doğar. Bu tepkiler, geçmişte kimi dönüşümlerin bir ilerlemeye neden olmadığı anafikrine dayanır. Modernleşmenin bir ilerleme olmadığını savunan düşünürlerle örnek olarak Micheal Foucault verilebilir. Foucault, ilerlemeyi bir tür "yer değiştirme" olarak tanımlar ve

uygarlıkların değişmediğini, özde aynı kavramların devam ettiğini, sadece biçim değiştirdiğini ve Ortaçağda fiziksel baskı etkisi ile sindirmenin çağımızda psikolojik bir baskıya dönüştüğünü savunur. Özne olarak insan merkezliliğin kaymasını, insanlık için bir gerileme olarak düşünür. (Burke,1993)

Braudel (1993), tarih ve değişimin çok yavaş olacağını savunduğu halde, devrimci bir bakışla incelediği jeo-tarih kuramında, ana fikir olarak, insanlarla çevrenin ilişkisi üzerine, farkedilmeyen hızdaki değişimleri belirler. Ortamla ilişkilerin anlatıldığı mekansal tarih, hareketsizliğin üzerinde yaşanan toplumsal tarih ve büyük kişilerin tarihleri, metnin nesneleri değil katmanları olurlar. Braudel, hareketsiz mekanın tarihinin, tekrarları ve döngüleri hazırladığını savunur. İlerleme değil kasılma ve yayılma evrelerinin bir döngüsel devamlılık içinde olduğunu düşünür.

İlerleme düşüncesine eleştirel gözle bakan Henri Lefebvre (1997), ilerleme fikri yerine, durağanlık, hatta geri çekilmeyi tarifler. Hem gelişkin hem de bulanık bir bilinç durumu olarak tanımladığı modernitenin, bireye içsel bir gelişim sağlayamadığını savlar. Yabancılaşmanın en üst düzeyde olmasından ötürü, moderniteyi olumsuzlar.

Geçmiş zaman uzamında, değişimin olmadığını savunan kuramlar, zamanı döngüsel olarak kavrarlar. Geçmiş, ancak değişmeyen gerçekliklerin varlığını kanıtlayan bir mekandır. Bu tür yaklaşımlar, toplumsal yapılarda, bilimde ve sanattaki ilerlemelerin, insan oluşun özüne dair bir iyileşme yaratmadığı düşüncesinden kaynaklanır.

Ancak, ilerleme düşüncesi, doğrusal ve geri dönüşümsüz bir zaman önerir. Kimi kez değişimin hızı evrimin hızıyla eş tutulur, kimi zaman devrimsel değişimlerle kesintili bir sıçrama gösterir. Ancak tek değişmeyen şey ilerlemenin kaçınılmaz oluşu ve bilim tarafından kanıtlandığı biçimiyle zamanın doğrusal ve geri dönüşümsüz olduğudur. İlerleme, gerileme, duraksama terimleri her zaman karşıtlıklar biçiminde açıklanmıştır. İlerleme için bir hedef görmek, ilerlemenin açık uçlu tanımını yokeder. Hegel'in bu tanımlamayı yapması, tarihin sonu gibi söylemlere yol açmıştır. Evrimciler, uygarlıkları doğuş, büyüme, yokoluş gibi organik benzetimlerle açıklar. Ancak geçmişe yapıcı olarak bakıldığında, ilerlemenin kaçınılmaz bir süreç olduğu görülebilir. Yokolan bir uygarlığın yerini başka bir uygarlık doldurur. Her yokoluş yeniden doğuşun varolma potansiyelini taşır. Tarihin işlevi bunu bizlere aktarmaktır. İlerleme düşüncesi açık uçlu bir hedefi öngörür. Çünkü ilerlemenin ölçütü, insan aklının ilerlemesidir. Tarihçiler bu ölçütü, toplumsal ve bireysel özgürlüğe ulaşma

olarak ortaya koyarlar. Bu hedefe ancak aklın ilerlemesi ile ulaşılabilir. Aklın işlevi, sadece varolanı incelemek değil, varolanı dönüştürebilmektir. Toplumsal, teknolojik ve bilimsel devrimler, aklın gelişiminin devrimleridir. Örneğin üretimin akılcılaştırılması, insanlığın ortak aklının gelişimini sağlar. E. Carr (1996) bunu bir Sovyet subayının açıklaması ile örnekler:

” Biz Ruslar hala bir insan malzemesi kullanmak zorundayız. Uçan makineyi, elimizdeki uçucu tipine göre uyarlamamız gerekiyor. Yeni bir insan tipi geliştirmeyi başardığımız ölçüde, malzemenin teknik gelişimi de yetkinleşecektir. Bu iki etmen birbirini koşullandırır. Karmaşık makinelerin içine ilkel insanlar konamaz.”
(Carr,1996;169)

Karmaşık bir makinenin kullanılabilmesi, insanın bu makineyi kullanırken düşünmesi ve aklını bu yolla geliştirme olanağını bulmasıdır. İlerlemenin ölçüsü, insanın akılcılaştırılmasından geçmektedir. Elias (2000) da uygarlaşma ve gelişmenin ölçülebilir bir nitelik olmadığını ve ancak insanlığın karakteristik yapısının, özün dönüşümleri ile kavranabileceğini savunur.

Zamanın akıl tarafından kavranış biçimi, tüm oluşum, yaratım, iletişim süreçlerini yönlendirir. Zamanın nasıl kavrandığı, yani değişimin ve değişimin yönünün nasıl kavrandığı, mimarlık gerçekliklerinin oluşum sürecini de yönlendirir. Çalışmanın ikinci bölümünde açıklandığı gibi, asimetrik bir diyalog ile oluşan bir tür iletişim sürecinin kendisi olan mimarlıkta zamanın kavranışı, mimarlık gerçekliklerinin oluşturucusudur.

Zaman kavranışları, zamanın özelliği olan öznel ve nesnel olguların birleştirilmesi ile tekil deneyimlerden oluşan toplumun zaman kavrayışlarını oluşturur. Bu noktada mimarlık, mimarın zamanı kavraması kadar toplumun zamanı kavraması ile de ilişkilidir. Günümüzün çokça tartışılan kavramları olan mimarlıkta kalıcılık ve geçicilik, zamanı kavrayış biçimimizle ilişkilidir. Kalıcılık mimarlığın sonsuz zamanı kendinde içselleştirme biçimi iken geçicilik, sonsuzluğun içinde bir süreç ve ilerlemenin sıçrama tahtası olmayı seçer. Bu nedenle mimarlık ve zaman arasında kopmaz bir bağ vardır. Zamanın kavranışlarının mimarlığa yansması, geçmiş ve geleceğin mimari gerçekliklerin içinde konumlandırılmasıdır. Mimarlıkta zaman kavranışları, zamandaki değişim yönünün ileteni, dilbilimsel olarak gösterenidir.

Zamana dair yukarıda açıklanan düşünceler ışığında önümüzdeki bölümde, zaman kavranışlarının, mimarlık gerçekliklerini oluşturmadaki etkisi, mimarlık modelleri önerisi ile açıklanacaktır.

3.3. Zamanın Kavranışı Değişkenli Mimarlık Modelleri

Buraya kadar olan çalışma sürecimizde, insanlığın zamanı kavrayış nedenleri ve biçimleri açıklanmıştır. İnsanın zamanı kavrayışı, zamanın en önemli işlevi olan değişimin ve insanlığın ortak aklının gelişiminin kavranmasıdır. Gerileme, ilerleme, değişim, yeni, eski gibi kavramlar, zamanın bireylerden topluma giden bir süreç içinde oluşturdukları ortak akıl sayesinde anlaşılabilir. Zaman insanlık bilgisinin değişiminin kavranmasıdır. Bu bağlamda mimarlık ve zamanın kavranışı, mimarlık ve değişimin kavranışı ile özdeştir. Değişimin, niteliği, hızı, yönü hakkında düşünmek, zamanın nasıl kavrandığının anlaşılması ile olasıdır.

Bu bilgi ışığında, bu bölümde, mimarlık ortamının çoğulcu görünümü içindeki, mimarlık gerçekliklerini anlayabilmemizi sağlayacak bir tür mimari modelleme önerilecektir. Önerilen modellerin değişkeni, zaman kavranışı olacak, bu değişkene bağlı olarak, zamanın işlevi, yaratılan gerçeklik türü ve mimari tutumlar modellerin içinde açıklanacaktır.

Zamanın bireysel ve toplumsal kavranışlarını incelediğimiz önceki bölümümüzde iki tür zaman kavranışının olduğu gözlemlenir. Zaman insanlığın varoluş süreci içinde önce döngüsel / eşzamanlı olarak kavranır; daha sonraki aşamada zaman evrimsel bir süreç olarak kavranır. Sürekli zaman kavrayışı özünde, zamanın nesnel olarak tanımlanan hareketidir. Ancak evrim kavramı doğanın değil, insanlığın nitelediği bir kavramdır. Bunun gibi evrimlerin karşısında sürekliliğin daha hızlı bir değişim içinde gerçekleştirilmesi anlamında, sürekliliğe insanlığın müdahalesi olarak adlandıracağımız sıçramalı süreklilik zaman kavrayışı ortaya çıkar. Değişim ve değişimin yönü karşısında alınan tutumları sergileyen zamanın kavranışları değişkenli mimarlık modellerini, aşağıdaki gibi sınıflandırmayı uygun görmekteyiz.

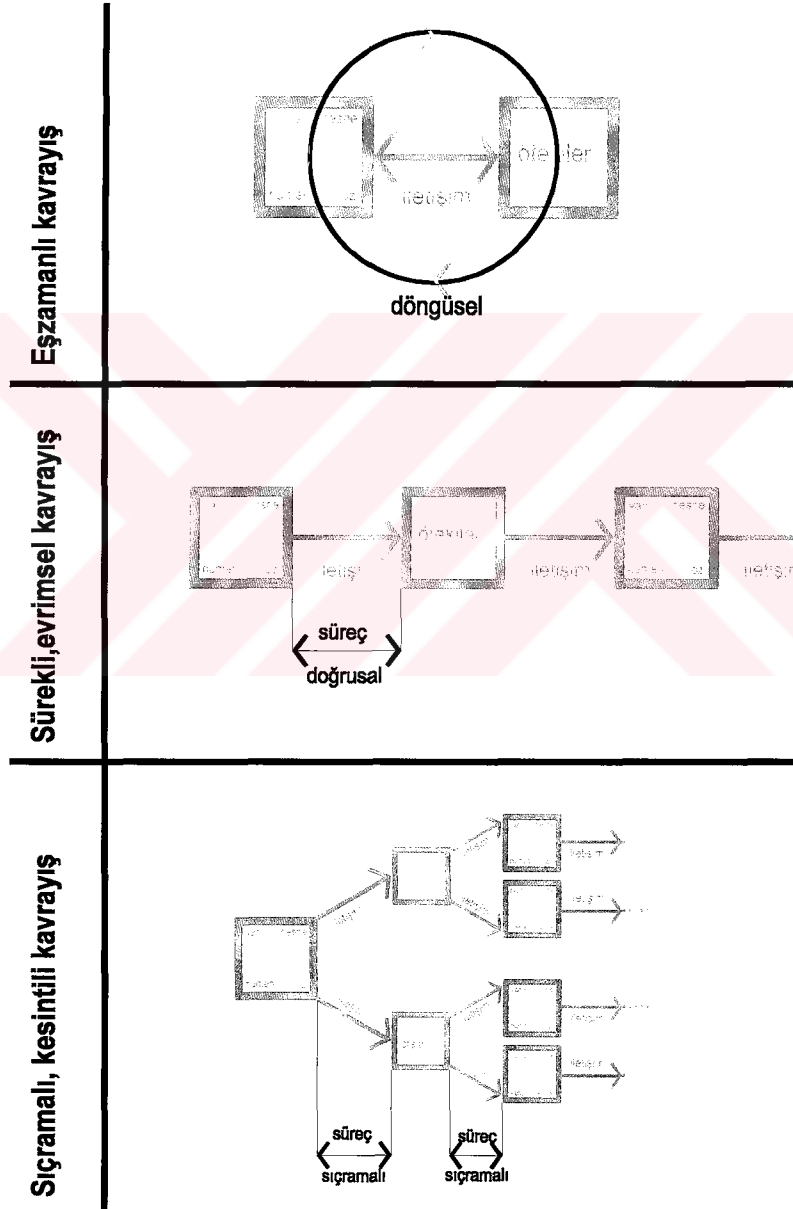
1- Mimarlıkta Eşzamanlılık Modeli: Mimari gerçekliklerin oluşum süreçlerinde, zamanın eşzamanlı olarak kavranması ile ortaya çıkan modeldir.

2- Mimarlıkta Süreklilik Modeli: (Evrimsel mimarlık modeli) Mimari gerçekliklerin oluşum süreçlerinde, zamanın evrimsel bir süreklilik olarak kavranması ile ortaya çıkan modeldir.

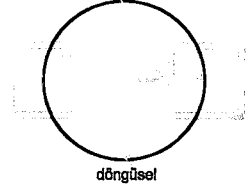
3- Mimarlıkta Sıçramalı Süreklilik Modeli (Devrimsel mimarlık modeli) Mimari gerçekliklerin oluşum süreçlerinde, zamanın sıçramalı süreklilik olarak kavranması ile ortaya çıkan modeldir.

Mimarlık bir asimetrik iletişim olarak tanımlanırsa bu iletişimin süreci üçlü bir oluşumdur. İnsan bir varlık olarak, varoluş nedenini, bilincinin yönelimi ile yarattığı gerçekliklere yansıtır. Bu süreç varoluş sürecidir. İnsan evreni tanımak ve ardından tanımlanmak için bilgi dünyasını kurar, kavramlar üretir, standartlaştırma yapar ve ortak aklın yansıtılmasını sağlar. Bu süreç bilgilenme sürecidir. İnsan ürettiği gerçeklikleri özdeşleştirme nesnesi yapar. Bu süreç anlamlandırma sürecidir. Mimari gerçekliğin oluşturulması bu süreçlerde zaman kavranışı değişkeni ile biçimlenir.

tablo 3.1 zaman kavranışları



3.3.1. Mimarlıkta Eşzamanlılık Modeli



"Bertrand Russel'ın bana korkunç bir rüyasını anlatışını hatırlıyorum. Milattan sonra 2100 yılında üniversite kitaplığının en üst salonunda duruyormuş. Kitaplıkta görevli bir yardımcı elinde koskoca bir çöp torbasıyla rafları dolaşiyor, kitaplardan birini alıp birini bırakıyor, içlerine şöyle bir göz atıp ya tekrar rafa koyuyor ya da torbasına atıyormuş. Böylece gelip üç ciltlik bir kitabın önünde durmuş ve Russel bu kitapların kendi *Principia Mathematica*'sının kalmış son örnekleri olduğunu fark etmiş. Kitaplık yardımcısı kitaplardan birini eline almış, sayfaları biraz karıştırmış, bir an, için kitabın içindeki tuhaf sembollerden kafası karışmış bir halde kitabı elinde torbaya atсын mı atmasın mı, kararsız tartıp durmuş.." (Elias,2000;169)

- **Bu mimarlık modelinde zaman kavranışı, geridönüşümlü/eşzamanlı zaman kavranışıdır.** Bu modelde zaman, bir döngü olarak kavranır. Bu model, zamansızlık ve sonsuzluk, kalıcılık talebi ile üretilen mimari gerçekliklerin modelidir. Bu modelin mimari gerçeklikleri, mükemmel kavramının varlığına olan güvenin temsil edilidir.. Kapalı ve çevrimsel bir zaman kavrayışından kaynaklandığından üretilen mimari gerçeklikler de değişime kapalı yapılardır. Bu tür bir zaman kavranışı ile üretilen mimarlık gerçekliklerinde, geçmişte üretilmiş olan bir mükemmele gereksinim duyulur. Zamanın bu türlü kavranışı, zamansız mükemmelin varolabileceğine olan güven düşüncesine yaslanır. Tarih göreceli olarak yorumlanmaz. Bu modelin zaman kavranışını, Krier'in şu sözleriyle açıklayabiliriz:

"Fikirler ve düşünceler, onların geçmişleri yoktur, sonsuzdur. Deneyim ve fikirlerden tekrar yararlanmak gerekir. Genetik sistem çok eski olmasına rağmen daha da iyileştirilmesi olanaksız düzeydedir. Her yenilik yanlış bir tutumdur. Tamamen yeni, tek ve yeniden üretimi olanaksız olan bireydir ancak. Doğanın bize sunduğu, doğanın bireyi yaratması gibi, insanın yapay nesneleri yaratma olanağını kullanmaktır. Klasizm doğa mükemmeliyetini anlatır ve mimarlık bu mükemmeliyete ulaşmıştır." (Krier, 1990)

- **Bu modelde, zaman,** değişmeyen düşüncelerin (ideaların), zamansız biçim dillerinin deposu olarak işlevlenir. Zaman, ilahi, ideal, mükemmel olanın sonsuzluğunu açığa çıkaran biricik kavram olarak kabullenilir. Böylelikle zaman değişimsizliğin kanıtlandığı mekan halini alır. Bu modelde zaman, gerçek akışının dışında bir kurgu olur.

- **Bu modelde üretilen gerçeklikler, numenal gerçekliği vurgulayan numenal mimari gerçekliklerdir.** Bu modelin gerçeklikleri, mimarlığın bir yaratma ve ideal düzen kurma eylemi olarak tanımlanması koşutunda üretilen gerçekliklerdir. Bu modelin mimari gerçeklikleri, en iyi, yansıma teorisi ile açıklanır. Antik dönemde, Platonist felsefenin gücünden yararlanan mimarlık, tanrıların yarattığı doğanın yansıtılması olarak düşünülür: *Güzel olan doğa taklit edilmelidir.* Numenal mimari gerçekliğe vurgu yapan arketip terimi, böylesi Platonist bir yaklaşımla mimarlık terminolojisine girmiş olan bir terimdir. Arketipler, zamansız ilk model olarak numenal mimari gerçeklerdir. Numenal mimari gerçekliklerde kavramlar ve fikirler, somut olarak kavranan dünyanın öncelidirler. Mimaride eşzamanlılık modeli bir yansıma modeli olduğundan, özünsürekliklik formlarının, soyutlama ve indirgeme yöntemi ile zamansızlığını bulmaya çalışmaz. Özetle, numenal mimari gerçekliklerde, ideaların (idealin) değişmezliği düşüncesi, biçimlerin değişmezliği içinde saklanır ve bu nedenle özsel mimari gerçekliklerden ayrılır.

Özsel gerçeklikte öz, bir kavram olarak değişmez kalırken onun biçime yansımaları çeşitlenebilir. Özsel mimari gerçeklik özü eşzamanlı olarak alırken mimariye yansımaları bir süreci ifade eder. Yani özsel gerçeklikler eşzamanlı bir özden kaynaklanır ancak biçimsel bir model önermez. Bu nedenle özsel mimari gerçeklikler süreklilik modeli içinde yer alır. Oysa numenal mimari gerçekliklerde bir model önerisinde bulunur. Numenal mimari gerçeklik, ideanın bir biçim, bir ideal model içinde saklanmasını talep eder. Bu modelde, zamanı bir akış olarak gören ve kendini zamanın değişmesiyle vareden, varoluşsal mimari gerçeklik türüne vurgu yapan varoluşsal mimari gerçeklikten söz edemeyiz. Eşzamanlılık modeli, sonsuzluk ve mükemmeliyet gibi ideallerden üretilen mimarlık gerçekliklerinin modeli olması bağlamında, üretilen gerçekliklerde vurgulanan, mimari töz değil, varolan mimari tözün içinde saklanan mükemmeliyettir ve bu tözün değişmesini talep etmez. Bu nedenle mimari gerçekliğin barındırdığı altkatmansal gerçeklik katmanına vurgu yapmaz. Ideal düşüncesi, mimari gerçekliğin sahip olduğu, altkatmansal gerçeklik katmanında yansıtılır.

- Bu modelin mimari tutumlarda izlenmesi **mimari biçem** halini alan tüm mimarlık gerçekliklerinde, değişime kapalı ve bitmiş bir model önerisinde bulunan **ütopyalar ve karşı ütopyalarda** olasıdır.

- **Biçem**, üslup, stil, bir sanatçının, bir sanat çeşidinin veya bir sanat döneminin kendine özgü tasarım tarzı; belli bir mekan ve zamanda, sanat alanında, benzer gerksinme ve olanaklardan doğan anlatımları birleştiren ortal payda anlamındadır. **(Hasol,1995)** Biçemler ulaşılan mükemmelin, idealin mimari prensip ve düzenlerle bir biçimsel sistem olarak tanımlanmalarıdır. Bu nedenle tüm mimari biçemler, bütünsel sistemleri içinde, kapalı, çevrimsel, zamansız idealin korunması düşüncesine yaslanırlar. Biçemler, sonsuzluğu talep ederlerken, kendi gerçekliklerini değil, sonsuz ve mükemmel olanın temsil edilişleridir. Bu modelin örnek mimari tutumları mimari biçemlerdir.

- **Klasisizm**, bu modele örnek olarak verilebilecek mimari tutumların başında yer alır. Klasisizm biçeminde, zamanın değişmez olduğu düşüncesi, mükemmeliyet ve doyunluğa ulaşılma noktasının, klasik tutumla yakalandığı savunulur. Mimarlık, mükemmel düzenine Antikite'de ulaşmıştır ve artık keşfedilmesi gereken hiçbir mimari dil ve estetik düzey yoktur. Klasisizmde, klasik olan biçimin, doyunluğun en üst düzeyi olduğu savlanır. Aslında Klasik, bir soygırt olarak, Antik Yunan ve Roma Mimarisi'nde, ilahi ve doğal olan zamansız mimarlık gerçekliğinin temsil edilmesidir. **Summerson (1988)**, Klasik Mimarlığı kendi özerkliğini kendi oluşturan, bir hazır yapımlar olarak adlandırılabilir düzenler olarak açıklar. Klasik tutumun çoklu bileşenleri, bir dilin grameri olarak kabul edilir ve onun klasik olarak kavranmasının, ancak bütünsel düzeni sayesinde gerçekleşebileceği savunulur. (tablo3.3,resim.1,2) Akademik Klasisizm ile, Antik Yunan'da üretilen mimarlık eylemleri, estetik ve gramatik olarak kanonik kuralları içinde kodlanmış pratikler bütünü olarak tanımlanır. **(Colquhoun,1984)** Uyum/ güzellik, durağan/kalıcı, kullanışlılık/ konfor, klasik olanın terimleri iken, klasisizmde bu terimler kullanılarak, daha önce kendini temsil eden gerçekliğin temsil edilişi, bir benzetim (simülasyon) dönüşür. Klasisizm, klasik olarak nitelenen biçimleri bir dil gibi kullanır ve klasik biçimleri bir biçem haline sokar. Düzenler, formatlar ve tipolojileri kullanır. Tüm bu bütünsel düzen, biçem haline getirilerek, değişmeyen idealler, biçimlerin içinde dondurulur. Antikite'de bulunan düzenler, Rönesans döneminde incelenir, düzenlerin matematiği, mükemmeliyete ulaşmış biçimleri açıklamak için ortaya konur. Mimarlık, tanrıların yarattığı doğanın gizemini, matematiğe dökerek keşfeder ve bir tür ilahi mükemmeliyete ulaşır. Örneğin, bu mükemmeliyet düşüncesi, bütünsel klasik düzeni kuran elemanlar

olarak, klasiğin biçim dilinin ritminin matematiği, Altın Oran ile açıklanır ve her türlü mimarlık eyleminin biçimsel şeması halini alır. (tablo3.3,resim.4-6) Klasik biçimler, Klasisizm biçemi halini alır.

Tafuri ve Teysott (1982), Klasisizmi, bir sanat tutumu olarak, süreklilik içinde kapsamlayış, tekrarlanış ve tavsiye ediliş olarak yorumlarlar. Bugünün dünyası için klasik olanın biçim dili, geçmişin kökenlerindeki anlamlara, bugün için bir tür adanış olarak tanımlanır ve Klasik Mimarinin sonsuzu bulma çabaları, ölümlü simulakra (Orijini olmayan (Tanrı) bir kopyanın kopyası) terimi içinde açıklanır. Oysa, bize bugüne kalanların bir tür çökelti olarak alınmamasını, şeylerin, kendileri olarak başlangıç noktalarını öğretebileceği savunularak klasisizm eleştirilir. Klasisizmde, klasik olarak adlandırılan biçimler, zamansal bağlamlarından koparılırlar. Zamansal bağlamdan kopma, yukarıda anlatılan, zamanın eşzamanlı olarak kavranışının yol açtığı bir sorunsal olur, gerçekliğin temsiliyetinde bir kopma yaşanır. Gerçekliler artık simulakra, simülasyon, düşlem ve kurmaca ile yer değiştirir.

Biçimsel repertuarlarını, Klasiğin temelinden alan tüm tutumlar, Yeniden Canlandırmacılık, Yeni-Klasisizm, Seçmecilik, göreceli bir zaman kavrayışına göre, zamansal bağlamlarından koparlar. Eşzamanlılık mimari modeli örnekleri, aşağıdaki örneklerde görüldüğü gibi, Yunan tapınakları bir ideal biçim olarak kabul edilir ve bir üniversite binasının biçim dili olarak da kullanılabilir. (tablo3.3,resim.3) İdeal dünyanın geçmişte tanımlanması, zamansal bağlamdan kopmayı getirir. Üretilen numenal mimari gerçekliklerin kurmaca olmasına dönüşür. Türk Mimarlığı'nda ise; geçmişin sarayları, seçmecilik tutumları sergileyen mimari gerçeklikleri, günümüz için, sergi binası, büyükelçilik binası veya lokanta gibi işlevleri barındıran mimari gerçekliklerinin ideal biçim dilleri olarak kullanılırlar. (tablo3.3,resim.13-18)

- **Post-modernizm**, mimarlıkta anlamın yüceltmesini savunan, temsiliyetçi bir biçemdir. Mimarlık bir dil olarak ele alınır ve anlam yüklü, simgeler, semboller, klasik biçimler, mimarlığın değişmeyen ortak dilinin grameri olarak kabul edilir. Biçimsel dil olarak klasiğin alındığı bu biçimde, zamansızlık kurgusu vardır. Zaman yerine önceliği mekan alır. Bu nedenle postmodernizm zaman problemi ile ilgilenmez ve sadece mekan ve görüntüler, yüzeyler, yüzeylerin anlam taşıyıcılığı önem kazanır. Değişmeyen idealar çoğulcu bir dil grameri ile anlatılır. Gelenek, ikonografi, retorik içeri alınır. (Kubat,1994) Belirsizlik, karmaşıklık ve çelişki, anonimlik, çoğulculuk, gizemli mekanlar post modern terimlerdir. (Venturi 1991) Post- modern mimari bir temsiliyet mimarisidir. Ancak temsil edilen ve temsil edilişi arasında fark vardır.

Posmodernizm, gerçeğin temsiliyeti yerine, geçmişin gerçek olarak kurguladığı bir temsiliyet mimarisidir.

C. Jencks, (1982) Post-Modernizmi, bir türlü serbest biçem Klasisizmi olarak adlandırır. Bu tutumu, klasiğin biçim repertuarının kullanılması ve yeni teknolojilerin eklenmesi (Örneğin Charles Moore'un kolon başlıklarında çeliği kullanması Graves'in modernizm ve klasisizmde kullanılmayan renkleri), hatta köken olarak Yunan ve Roma ile sınırlı kalmayıp, Mısır uygarlıklarını da kapsamasıyla daha demokratik, her kültüre hizmet eden, evrensel ve demokratik bir mimarlık olduğunu iddia eder.(tablo3.3,resim.13,15) Toplu konutlar, saraylardan ilham alan ve herkesin saraylarda oturabileceği hissini yaşatan mimari gerçeklikler olarak sunulur. (tablo3.3,resim.14) Yani her türlü estetik değere cevap verilebilenin daha demokratik olduğu iddiası vardır! Mimari ürün kendini kendi içkin koşullarından üreten bir gerçeklik olmaktan çıkar, nesnel değişim değeri gibi, modaya dönüşür ve popüler kültürün "metası" halini alır.

- **Modernizm**, Modern Mimari Hareketin biçemleştirilmesi olduğu için, mimaride eşzamanlılık modeli ile eşleşmektedir. Bu tutumda değişmeyen biçim dili olarak, Modern Hareketin "çağın ruhu"nu yansıtmayı amaçlayan (bu örneklerin de zamansal olduğu ihmal edilerek) başlangıç örnekleri alınmıştır. Modernizm, üretildiği çağın zamanını, zamansızlaştırılır. Oysa çağın ruhunu yansıtmanın içinde, değişim gibi ana hedef vardır. Bu durum, tam da Modern Hareketin özüne ters düşecek bir tutum alma olmasına rağmen, belli bir dönem içinde yaratılan "çağın ruhunun" mimarlığı, zamansız olarak kabullenilir ve Modernizm, Modern Mimarlık Hareketi'nin biçimsel döngüsü halini alır.

Eisenman 15. Y.y'dan itibaren, Modern Mimarlık Hareketi'ni de kapsayacak biçimde, mimarlığın **klasiklik** paradigmasını kullandığını iddia eder. Bu paradigmanın üç temel kurguya; anlamın simülasyonu olan **temsiliyet** kurgusuna; gerçeğin simülasyonu olan **aklın** kurgusuna; zamansızlığın simülasyonu olan **tarih** kurgusuna yaslandığını iddia eder. Bu kurgulara yaslanılarak üretilen tüm mimarlık eylemlerini, mevcut bir temsiliyetin, temsiliyeti olan, simülasyon mimarlığının üretilmesi anlamında, **klasiklik** olarak tanımlar. (Eisenman,1996a) Klasisizm ile mimarlık, ilahi ve sonsuz doğanın temsil edildiği klasik düzenin (temsiliyetin temsiliyeti) simülasyonu halini alırken, Modern Hareket ile mimarlığın, yararcılığın ve teknolojinin simülasyonu haline getirildiğini savunur. İkinci kurgu olan akıl ile mimarlığın, Aydınlanmadan itibaren, doğanın bütünsel, çevrimsel, kapalı kompozisyonunun açıklanmasını akılcılığının, gerçeğin simülasyonu, Modern

Harekette ise mimarlığın, aklın kendi kendini sorgulamasının simülasyonu halini aldığı ve son olarak üçüncü kurgu olan tarih ile mimarlığın, insanın, ilerleme düşüncesinin simülasyonu halini aldığını iddia eder.

Ancak bizce modern mimarlığın, kendini, kendi içinden yenileme düşüncesine yaslanması düşüncesini paylaşmasından ötürü, kendisi de bir modern olan Eisenman'ın, Modern Mimarlık Hareketi'nin, bir temsiliyet mimarisi olduğunu savunması, Modern Mimarlık Hareketi'nin biçemleştirilme sürecini tanımlamasıdır. Mimari biçemlerin, birer temsiliyet mimarlığı olduğu kabul edilirse, Modern Mimarlık kendini yeniden ve yeniden yaratabilme gücünden ötürü, biçemleştirilmiş olan Modernizmden farklı tanımlanacaktır. Dolayısı ile, mimarlığın, klasiklik paradigması, ancak mimari biçemlerde görülebilir.

- **Bölgeselcilik**, bölgesel mimarinin, biçem haline getirilmiş şeklidir. Bölgesel mimaride yer kavramı, dönüşümsel yeni bir mimari gerçekliğin ortaya konması tutumu olarak tanımlanabilirken, bölgeselcilik, bölgenin insan topluluklarının mimarideki kimlik temsiliyeti halini alır. Bu biçimde ortak bellekler tarafından evrimsel bir süreç içinde oluşturulmuş toplumsal kimlikler biçimsel model içine hapsedilir. Bölgeselciliğin bir biçem halini almasının nedeni, eşzamanlı olan toplumsal özün, mimariye, eşzamanlı biçimler ile yansıtılmasından kaynaklanmaktadır. Yani dilbilimsel olarak ifade edersek dilin eşzamanlılığına karşın söz de eşzamanlı olarak kabul edilir. Biçimsel şemalar, simgeler ve semboller ortak anlamların biçimlenmiş ifadeleri ve anlam taşıyıcılarıdır. Anlamlar değişmiyorsa, bunların biçimsel karşılıkları da değişemez yaklaşımı vardır. Bölgeselcilik toplumsal kimliğin kapalı biçimsel ifadeleridir. Bu düşünüş biçimine örnek olarak Türk Mimarlık Ortamında gözlenen İkinci ulusal Mimarlık oluşumu verilebilir. Bu mimari oluşumda Türk Evi, Türk kimliğini mimarlık alanına yansıtan ideal model olarak kabul edilir. Geçmiş zaman konutları bugüne kopyalanır (tablo3.4,resim.19), kimi zaman bir kahvehanenin (tablo3.4,resim.20), kimi zaman bir tatil köyünün (tablo3.4,resim.21) ideal model biçimi olabilir. İşlev ve biçim, zaman ve mekan birlikteliği bu modelde kırılmaya uğrar.

- Mimaride eşzamanlılık modeline, bir süreç önermekten çok bir ideal düzen modelleri öneren **ütopyalar** ve **karşı ütopyalar** örneklenebilir. Çalışmanın ikinci bölümünde anlatıldığı gibi, ütopyalar, mimarlığın, geleceğin açık uçlu ve belirsiz oluşundan beslenen değişim ve ilerleme yönünü, bütünsel ve bitmiş modeller önerme yolu ile kapatırlar ve önerilen mimari gerçekliklerin kapalı ve döngüsel bir sistem halini almasına yol açarlar. Böylesi öneriler, gelecek hakkında yeni umutlar

duymamızı engeller. Ütopyalar, bütünsel olarak geleceği tasarımlarından ötürü değişime kapalı ve dayatmacı sistemler halini alır. İdeal düzenlerin gerçeklikleri olan ütopyalar, içlerinde düzensizlik ve karmaşayı, dışarıdan gelecek olumsuz etkileri engeller ve bir tür steril ortam önerileri olurlar. Nasıl ki inanç sistemleri insanlara iyi ve mutlu sonlar vaat ederlerse, ütopyalar da mükemmeliyet, sonsuzluk, ideal kavramları ile dünyevi olan ideallerin bir tür ilahileştirilmesini vaat eder.

Ütopyaların en yaygın olarak kurgulandığı alanlar kent planlamalarıdır. Ütopik kent önerileri, içinde bulunulan dönemin eleştirisini içerirler ve mimarlık aracılığı ile yeni bir toplumun yaratılmasını hedeflerler. 18. Yy'dan sonra ütopyacılık fikirler kentlere yönelir. Endüstri Devriminin ortaya çıkardığı üretici halk sınıfları için düşsel yerleşim alanları tasarlanır. Bu projelerden Ledoux'un düşsel Chaux Kenti projesi bir başlangıç niteliğindedir. **(Dostoğlu,2000)** (tablo3.4,resim.22) Sanayi Devriminin ardından kentlerin yeni göçler alması ve kentlerin bu duruma fiziksel olarak hazırlıksız yakalanması, ideal kent projeleri üstüne düşünülmesini doğurur. Evlerin yapıldığı kenar mahalleler fabrikalarla karışır, kamu alanı ve basit sağlık hizmetlerinin yokluğu, fiziksel çevreyi yaşanmaz hale sokar. Bu durumu eleştirenlerden Owen ve Fourier, kent ve arazinin değişiminin, toplumdaki değişime paralel olması gerektiğini savunurlar ve bu düşüncenin koşutluğunda ütopik kent projeleri tasarlarlar. **(Benevolo,1995)** Owen'in ütopik projesi, insanların içindeki kötülükleri "Yeni Ahlakî Düzen" ile değiştirme olanağını bulacağı bir fiziksel çevrenin yaratılmasıdır. Önerilen kentin adı "Birlik ve Dayanışma Kenti"dir. (tablo3.4,resim.23) Bu öneri, ahlakî yönden arındırılmış bir toplumunun fiziksel çevre önerisidir. Fourier'in falanster adını verdiği proje ise, binaltıyüzyirmi kişinin birarada yaşayacağı sosyalist, komün yaşamı öneren ütopik bir projedir. Bu topluluk bir üretim topluluğudur ve sekizyüzon kadın ve erkekten oluşmaktadır. Ancak burada ilginç olan, verilen sayının sırasıyla insanın tat alma, dokunma, görme işitme, koku alma, dostluk, istek, aşk, ailecilik, entrikacılık, değişimcilik, karmacılık, uyum olan onüç ana tutku eğilimine sahip olmasından yola çıkılarak bu tutkuların değişik birleşimlerinin sekizyüzon olarak bulunmasından kaynaklanmasıdır. Falansterlerin kuruluş amacıfiziki çevre aracılığı ile, seçilen kişilerin biçimlendirilmesidir bir anlamda. Binanın zemin katında yaşlılar, orta katında çocuklar, üst katında ise yetişkinler oturacak ve ortak araçlar kullanılacaktır. Fourier bu topluluğu falanj olarak tanımlar. **(Fourier,1999)** (tablo3.4,resim.24).

Zamanın eşzamanlı olarak kavranışı, içinde bulunulan herhangi bir "an"ın, tüm zaman mekanlarına; geçmişe, geleceğe, eşit uzaklıkta olunduğunun kabul edilmesi

anlamındadır. Bu nedenle geçmiş zaman mekanı gibi, gelecek zaman mekanı da, içinde bulunulan herhangi bir “an”a aynı uzaklıkta kabul edilir. Gelecekçi mimari tutumun zaman kavrayışı da bu anlamda eşzamanlıdır. Gerici ütopyalardan farklılıkları dönüşümcü ve yaratıcı fikirleri barındırmalarıdır. Ancak geleceğin veya zamanın inşa edilmesini kurguladıklarından, geleceği bugünden bitmiş ve değişime kapalı bir döngü içine yerleştirirler. Bu bağlamda Modern Mimarlık Hareketin modelleri olarak varsayabileceğimiz Gelecekçiler ve günümüzde de devam eden tüm gelecekçi ütöpik çalışmalar, bir süreç yerine bir model önerdikleri zaman mimaride eşzamanlı modelin örneği olarak değişime kapalı sistemler halini alırlar. (tablo3.4,resim.25-27)

L. ve R. Krier, başlangıç bölümünde açıklandığı gibi, klasik ve mükemmel hakkındaki görüşlerini ütöpik projelerine yansıtırlar. Platon’un ütöpik devleti Atlantis, Krier tarafından, o dönemin biçimleri ile yansıtılır. (tablo3.4,resim.28) Bu tür bir yaklaşım, karşı ve gerici ütopyalardır. Karşı ütopyalar, Altın Çağ’a duyulan bir özlemdir. Hesiodos Altın Çağı şöyle betimlerken kendi ütopyasını anlatır:

“...İnsanlar o zaman tanrılar gibi yaşıyorlardı; yüreklerinde kaygı yoktu, çalışmaktan ve acıdan uzaktılar. Hazin yaşlılık onlara hiç uğramıyordu; elleri ve ayakları tüm hayatları boyunca sağlam kaldığından da, bütün dertlerden uzakta ziyafet yaparak sevinci tadıyorlardı. Ağır bir uyku bastırıldığında uykuya dalar gibi ölüyorlardı. Bütün nimetler onlarındı. Bereketli kır, zengin yiyecekleri onlara kendiliğinden sunuyordu; onlar da bundan keyiflerince istifade ediyorlardı.. ” (Hesiodos, İşler ve günler, Aktaran: Cioran,1999;98)

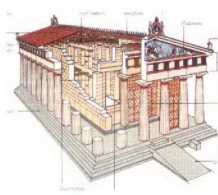
Karşı ütopyalar, geleceğe dair yeni bir şey söylemek yerine, geçmişin mevcut olan mükemmel düşüncelerini kullanırlar. Karşı ütopyacılardan karakteristik özelliği, yeni bir öneri getirmektense, geçmişte varolduğuna inanılan Altın Çağ’a dönmeyi önermektir. Çizimlerinde kullanılan insan figürleri bile, bugünün insanı değildir. L. Krier ve R. Krier’in ütöpik projeleri karşı ve gerici ütopyalardır. Modern kent önerilerinin anlam taşımayan mekanlar üretmesi eleştirisine karşı önerilen, geçmişin meydanları, cadde örüntüleri ve anıtsallığıdır. (tablo3.4,resim.29,30) Bu ütöpik çalışmalar zamanın eşzamanlı kavranışının yansıtılmasıdır. Eşzamanlı kavranışın gerici ütöpik projelerinde, geçmişin “Altın Çağ”ına duyulan özlem yansıtılır.

tablo 3.2. -mimarlıkta eşzamanlılık modeli

modelin değişkeni	zaman kavranışı	döngüsel, geridönüşümlü, zaman kavranışı
	zamanın işlevi	değişmez ve kalıcı ideaların ve bunların yansımalarının izlenmesi
	vurgulanan gerçeklik türü	numenal mimari gerçeklik
	modele örneklenen mimari tutumlar	tüm biçem halini almış mimari tutumlar: klasisizm, bölgeselcilik, modernizm, post-modernizm, seçmecilik, yeniden- canlandırıcılık
	anahtar kelimeler	biçem, klasik düzenler, arketip, yansıma teorisi, ütopya, karşı ütopya, kurmaca, düşünlem, sonsuzluk

Bu mimari modelde, mimari gerçekliğin kendini temsil edişi kopmaya uğrar, gerçeklik bir **kurmaca, simülasyon, simulakra halini** alır ve Umberto Eco'nun gerçek olmayan, toplu olarak paylaşıldığında gerçeğin yerine geçebilen **düşlem** kavramı ile örtüşür .(Eco,2000)

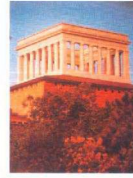
tablo 3.3 mimarlıkta eşzamanlılık modeli örnekleri -1



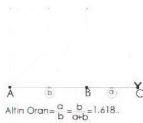
Resim.1 Yunan Dor Düzeni



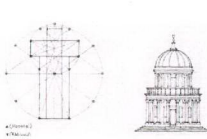
Resim.2 Parthenon Tapınağı, Atina



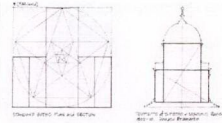
Resim.3 Houston Üniversitesi, P. Johnson, 1985



Resim.4 Altın Oran'ın geometrik olarak açılımı



Resim.5 Tipik Gotik plan ve kesitte görülen Altın Oran, S. Pietro, Roma, (Ching, 1979:303)



Resim.6 Tipik Gotik plan ve kesitte görülen Altın Oran, S. Pietro, Roma, (Ching, 1979:303)



Resim.7 Topkapı Sarayı'ndan bir ayrıntı.



Resim.8 New York Dünya Fuarı, S. H. Eldem, 1939



Resim.9 Washington T. C. Büyükelçilik Binası, Shalom Baaranes Associates, 1999



Resim.10 Sultan Han, Konya Aksaray yolu



Resim.11 Sultanahmet Cezaevi, İstanbul



Resim.12 Değirmen Lokantası, Kuşadası, G. Erdi-B. Kabaklı, 1995



Resim.13 Yapıdan bir ayrıntı, M Graves, California, 1988



Resim.14 Les Echelles du Baroque, Paris, R. Bofill, 1983-86



Resim.15 Kolonihaven Parkı yazlık konut projesi, Kopenhag, M. Graves

tablo 3.4 mimarlıkta eşzamanlılık modeli örnekleri -2



Resim.16 Birgi geleneksel konut örneği



Resim.17 Amcazade Yalısı, Anadoluhisari, 1698



Resim.18 Çakırağa Konağı, Birgi



Resim.19 Nail Çakırhan Konutu, N. Çakırhan, Gökova



Resim.20 Şark Kahvesi, Taşlık, S. H. Eldem, 1950



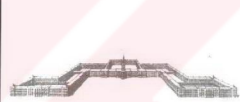
Resim.21 Tatil Köyü, Antalya, T. Çavdar, 1991



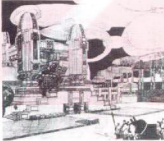
Resim.22 İdeal Kent projesi, Ledoux, 1773-79



Resim.23 Uyum ve işbirliği köyü, R. Owen, 1817



Resim.24 C. Fourier'in falanster projesi, 1829



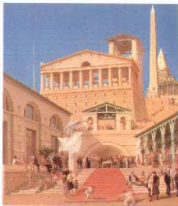
Resim.25 Monza Mezarlığı Projesi, Sant'Elia, 1912



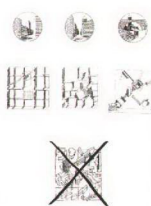
Resim.26 Gölde Villası, H. Finsterlin, 1918



Resim.27 Kristal Monolit, S. Takamatsu



Resim.28 Atlantis'in açılış günü, L.Krier, 1987

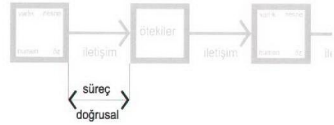


Resim.29 Kentin meydan sokak örüntüleri ilke önerileri, L. Krier



Resim.30 Yeni Parvis Katedrali, Amiens, R. Krier, 1984

3.3.2. Mimarlıkta Süreklilik Modeli



• **Bu model, doğrusal, sürekli bir zaman kavrayışı ile biçimlenir.** Doğrusal zaman kavrayışı, zamanın bilinmeyen başlangıcından, sonsuzluğa aktığının kabulüdür. Zaman, doğrusal olarak, belli bir hedefe, evrimsel bir gelişim hedefine doğru süreklilik içinde akar. Zamanın bu tür kavranışı, evrimsel bir ilerlemenin varlığının kavranışıdır.

• **Bu modelde zamanın işlevi,** evrimsel değişimin gözlenmesidir. İlerleme kavramı, geleneksel sistemlerde, evrimsel biçimde, içten ve kaçınılmaz, modern sistemlerde bir hedeftir. Geleneksel ve modern sistemlere uygulanabilirken, değişimin hızları ve değişim yapıları farklıdır, geleneksel ve modern anlamda değişimin sorgulanması değişiklik gösterir. Geleneksel sistemler, değişme ve ilerlemeyi ideolojik bir hedef olarak seçmezken, modern sistemler, değişimi bilinçli olarak sorgularlar. Modern ve geleneksel sistemleri ayırdeden en önemli özellik değişim ve ilerleme karşısında alınan tutumdur. Toplumsal değişim modellerinde, geleneksel ve modern toplumun ayrışma kriteri, ilerlemenin yönü ve hızıdır. Ancak değişimin yapısı açısından bakıldığında her ikisi de evrimsel süreklilik sistemleridir. Geleneksel sistemlerde gelenek süreklilik içinde evrimsel gelişim gösterir. Geçmişin işlevi, evrimsel gelişimin izleneceği mekan olmasıdır. Bu işlev, büyüme, evrim, çürüme gibi organik eğretilmelerle açıklanır. Geleneksel sistemlerde yalından karmaşığa, uzmanlaşmamışlıktan uzmanlaşmaya doğru yönelen evrimsel bir gelişim çizgisi gözlenir. Değişim süreci ya içsel bir gelişme ya da dışarıdan gelen bir uyarılama ile modernleşmeye gitme eğilimindedir. Evrimsel modelin değişimi, çok çizgili doğrusal bir harekettir. Süreklilik kuramı, düz, kaygan, otomatik, yapıların kendi içinden ve kendiliğinden evrilmesi yönündedir. (Burke,1993)

• **Bu modelde üretilen gerçeklikler, özel mimari gerçekliklerdir.** Bireysel, toplumsal ve evrensel özlerin, süreklilik içinde yansıtılması, bu modelin mimari gerçekliklerinin hedefidir. Toplumsal, bölgesel ve bağlamsal özlerin eşzamanlılığı, mimarinin biçim diline evrimsel bir gelişim içinde yansır. Böylelikle, evrensel değişmeyen özler süreklilikleri yapılandırır. Örneğin normlar, kurallar, örüntüler özel gerçekliklerin yapılandırdıkları süreklilik modelleridir. Mimaride süreklilik modelinde, geçmiş biçimlerde saklı olan özel gerçeklik katmanları, özler, mimarinin başlangıcı olarak kabullenilir. Mimaride değişmeyen özün ne olduğunun araştırılması

çalışmaları, indirgeme yöntemi ile, önce biçimden bulunacak mimari gerçekliğin özüne, sonra bulunan mimari özden biçimine ulaşma hedeflidir. Yeni bir mimari gerçekliğin oluşum sürecinde mimari öz eşzamanlı olarak konumlanırken, özün biçime yansımaları evrimsel gelişim çizgisinde olan süreklilik gösterir. Mimarlıkta süreklilik modeli, modern bağlamda mimarlığın değişmeyen özsel gerçeğinin ne olduğunun araştırılması çalışmaları ile örtüşür. Bu nedenle geçmişten gelen mimari gerçekliklerin içindeki evrimsel süreklilik dilleri aranır ve zaman, özel olarak geçmiş, bu değişmeyen özlerin araştırılacağı mekan olur.

Bu modelde, mimari gerçekliğin özsel gerçeklik katmanının, mimari biçime nasıl yansımaları gerektiği sorusu, gerçekliklerin oluşum süreçlerini yönlendiren temel sorudur. Öz, mevcut biçimlerden yola çıkılarak yapılan soyutlama ve indirgeme yöntemleri ile bulunur. Bu modelde üretilen gerçeklikler numenal bir gerçeğe vurgu yapmamakla birlikte, öz eşzamanlı kavranır. Özün varlığı, sürekliliğin talep edilmesinden kaynaklanır. Bu durumda özün niteliği araştırılır ve öz, dilde olduğu gibi insanlığın ortak yaratımı, kim tarafından yapıldığı bilinmeyen bir başlangıç noktası olarak alınır. Mimari gerçekliklerde, özün eşzamanlı olarak kavranması, ortak belleklerin sürekliliğinin talep edilmesidir. Bu modele örnek verilen mimari gerçeklikler, süreklilik yapılarının, varlığı hakkında bir ortak bir önkabulde bulunmuş olan özlerin, mimariye yansıtıldığı özsel mimari gerçekliklerdir. Varoluşsal mimari gerçeklikte olduğu gibi yeni deneyimlerin bulunması, an içindeki akıştan varedilen, numenal mimari gerçeklikte olduğu gibi mükemmeliyetin biçim içine saklanması söz konusu değildir. Öz, tözden ayrı bir gerçekliği oluşturur. Bilimin nesnesi olan altkatmansal mimari gerçeklik evrimsel modelden çok sıçramalı bir süreklilik göstermesinden dolayı, süreklilik modeli örneği olamaz.

• **Bu modelin mimari tutumlarda izlenmesi, iki ana başlık altında ele alınmalıdır:** Birinci olarak, bu model modern dönem öncesi evrimsel sürekliliği açıklamak için geleneksel mimarilerde gözlemlenir. İkinci olarak modern bağlamda toplumsal belleklerin niyetli yönelim ile yansıtılması ve sürdürülmesini amaçlayan tipoloji çalışmalarında, bölgesel mimari ve bağlamsal mimari tutumlarda izlenebilir.

3.3.2.1. Geleneksel Bağlamda Mimarlıkta Süreklilik Modeli

Geleneksel bağlamda bir sürekliliğin açıklanması, geleneğin açıklanması eşliğinde yapılabilir. Gelenek, tarihsel sürecin içinde geçmişten gelen, ancak hala geçerli olan faaliyetleri, töresel alışkanlıkları ve nesneleri kapsayan bir kavram olarak tanımlanabilir. (Özer, 1986) Tarımsal düzende, değişimin yavaş olması, bugün hala

yaşayan geleneksel toplum yapılarının varlığını gösterir. Geleneğin varolma nedeni, değişimin veya ilerlemenin diyalektik biçimde olmamasıdır. Toplumsal faaliyetler, bunların yoğunlaştıkları kurumlar, ürettikleri olaylar, nesneler, zaman içerisinde çok yavaş değişir. Geleneksel mimari ise, geleneği tanımlayış tarzımızdan yola çıkan, hala yaşayan, kullanılan töresel alışkanlıklara göre üretilip, tüketilen bir mimaridir. Bir toplum tarafından geleneksel süreçte gereksinim duyulan işlevler sürüyorsa ve üretilen mimari aynı süreçten geçiyorsa, buna geleneksel mimari diyebiliriz.

Gelenek durağanlığı değil yavaş hızda sürekliliği tanımlar. Gelenek, dış etkiler, tehditler, toplumsal dalgalanmalar, iç yönetsel dayatmalar veya halkın gönüllü katılımıyla, içten ve dıştan gelen etkilerle değişebilir. **(Gür 1998)**

Geleneğin içinde değişim vardır, ancak hızı düşüktür. Çünkü geleneksel toplumlar, geleneğe güven unsuru üzerine yapılırlar. Gelenek bu bağlamda zamanın düzenlenişine işaret eder. Giddens **(1998)** geleneği, zamansallığı yapılandıran bir sistem olarak tanımlar. Gelenek, yinelenmelerden kurulu bir zamansallık yapısını kurar. Geçmiş, geleceği düzenlemenin bir yoludur. Geçmişe yönelim, geleneğe özgüdür. Gelenek, içindeki yavaş değişim hızından ötürü bir tür rutindir. Bu rutin rahatsız edici bir rutin değil, aksine rahatlatıcı ve güven vericidir. Tüm geleneksel sistemler bundan ötürü geleneğe güvene dayanır.

Geleneksel bağlamda mimari süreklilik modeli incelendiğinde bu sürecin başlangıcında ilkel (primitif) mimari yer alır. (şekil 3.4,3.5) İlkel mimari, kurumsuz bir toplumun ürettiği ve bina tiplerinin oldukça sınırlı olduğu mimarlığa işaret eder. Daha sonra, halk mimarisi veya vernaküler mimari, ilkel mimariden sonra gelen bir aşama olarak tanımlanabilir. Vernaküler mimari, geleneğin, arzuların, rüyaların, ve doğal gereksinimlerin ortaya çıkardığı bir kültürün, ortak bilincinin, dolaysız, biçimsel tercümesidir. Vernaküler mimari ve halk mimarisi geleneği, tasarlama ve yapım süreçleri açısından, ilkel mimariden farklılaşır. Bina üretiminde kullanıcı katkısı hala sürmekteyse de, birtakım özel detaylandırmalarda, uzmanlaşmış kişilerin katkısı vardır. Buna karşın, kullanıcı, henüz sadece tüketici konumunda değildir. Kurumların oluşumu, ticaretin yaygınlaşmasıyla başlar ve konut yapım sürecini de etkiler. **(Rapoport, 1969)**



Şekil.3.4. Nakua'da yapraktan yapılmış bir ilkel kulübe



Resim 3.5.Yeni Gine Sepik Nehri Yerlilerine ait Kutsal Ev

Vernaküler mimariyi de kapsayan geleneksel mimariler, toplumsal işbirliğinin ürünüdürler. Geleneksel bağlamda üretilen biçimler, ortak bir yaratı haline gelir ve önceden tasarlanma gereksinimi duyulmaz. Geleneksel yapılarda, geleneğin bütünleştirici etkisi, yaygın bir anlam kazanır, ortak bir mimari dil, kontrolü sağlayan gelenekle birlikte varolur. Gelenek, bilinçli bir değişmeye gereksinim duymaz. Organik bir yapı gibi kendiliğinden doğar, etkisini uzun zaman yaşatır. Değişim ve ilerleme, sözselsel aktarımlara ve deneyimlere dayanır, ancak bundan ödün verebilir. Değişim bu sınırlar içinde olabilir. Değişme için değişme yoktur, değişim ağırdır. (Kuban, 1996)

Bir örnekleme olarak, Türk barınma düzeni, geleneksel bağlamdaki süreklilik modelinde yaşanan evrimsel gelişim çizgisini bize anlatabilir. Aslında geleneksel konuta dair tüm köken çalışmaları bir evrimsel gelişme çizgisini açıklar. Köken araştırmalarında, bugüne gelebilen geleneksel konutun değişim süreci, geriye dönük bir resimde açıklanır. S. H. Eldem, Türk konutu üzerine yaptığı tipoloji çalışmasında, Türk konutunun bir evrim süreci, geçirdiğini, dört ana tipolojik konut tipini, Klasik Türk Konutunun evrim aşamaları olarak tanımlar. Hayatsız Türk Evi'ni, değişimin başlangıç noktası, ikinci olarak dış hayatlı, üçüncü olarak iç hayatlı ve son geline değişim noktası olarak orta hayatlı konut alınır ve bu konut tipi, Klasik Türk Evi olarak adlandırılarak, Türk evinin mekansal evrimini gerçekleştirdiği savunulur. (Eldem, 1984) (şekil.3.6)

2) dış hayatlı 3) iç hayatlı 4) orta hayatlı



Şekil 3.6 Türk Evi'nin, hayatın konumlanışına göre evrimsel gelişimi.

Tarihsel bir süreç içinde bakıldığında, Türk Evinin saptanabilen evriminin görünümü şöyle açıklanabilir:

1450-1550 yılları arası çıkmasız, eğimli çatılı ve geniş saçaklı, genellikle hayat, sokağa değil, avluya dönük, sofaya bakan camsız pencereler, sıvalı dış yüzey, kalın kerpiç duvarlar, küçük tepe pencereleri ile tanımlanır. 1550-1700 yılları arasındaki değişiklik, sofaya sekiliğin eklenmesi olarak görülür. Orta sofalı plan tipi kullanılmaya başlar. Sokağa taşan çıkmalar ve pencere sayısında artış olur. 1700-1800 arası odaların büyüdüğü, sokağa yapılan iki yönlü çıkımların olduğu, köşk odaların ayrıştığı gözlemlenir, tepe pencereleri büyür. (Günay,1999:15)

Bundan sonra Türk evi, Batılılaşma hareketlerinin etkisi altına girer. Bir cephe düzeni olarak, Barok, Rokoko, Neo-Klasik ve Eklektik biçimlerin etkisi görülürken, iç mekanda mobilya kullanımı başlar. Bu değişiklik, Türk evinin kısmen özelleşmemiş odalarının özel işlevlere ayrılmasını getirir. Örneğin sedirin yerini kanepeler, tepsinin yerini masa, yer yatağının yerini karyolalar alır. Ancak bu mobilyaların kullanımı geleneklerin lehine bir dirençle karşılaşır. Cumhuriyet'e kadar Batılılaşma, geleneğin dönüştürülme gücü olarak işlev görmez, biçimsel taklit olarak kalır. (Tanyeli,1996b)

Tüm bu tanımlardan sonra şöyle bir noktaya gelebiliriz. Geleneksel bağlamda süreklilik modeli, modern anlamda bir süreklilik modeli ile karşılaştırıldığında, sürekliliğin eleştirel bağlamda bir seçim olmadığı gözlenir. Geleneksel mimari, bir denenmişlik süzgecinden geçmiş, bu nedenle güvenilir kılınmış, sürekliliğin esas alındığı bir mimaridir. Geleneklerin ürettiği ve gelenekler tarafından sınanan, tanımlanabilen, geleneksel bir toplum yapısının gereksinimlerine yanıt verebilen bir

mimaridir. Geleneksel bağlamda süreklilik modeli, daha uzun süreli bir kullanımı talep etmesinden ötürü, biçimsel bağlamda tutucudur. Yeniden oluşabilmesi için, geleneğin oluşumuna paralel bir süre talep eder. Günümüzün bir geleneği olabileceği kabul edilir olduğunda, günümüz geleneksel mimarisinin de olabileceği bu bağlamda düşünülebilir. Ancak evrimsel model olduğu için değişim süreci ağırdır. Geleneksel mimariler geleneğin sahibi olan toplumların bellekleridir. Bu nedenle geleneksel mimariler günümüz için gelişimin yönü hakkında bilgi verirler. Bir başlangıç noktası olarak işlevlenebilirler. İlerleme için bir niteliksel ölçü görevini üstlenirler. Gelenekler tutucu ve dayatmacı karakteristiği ile, gelişmenin önünde de durabilirler. Ancak geleneğin özünün değişimin olduğu kültürler de vardır. Doğru inanç sistemlerinden biri olan Budizmin ilk öğretisi *hayatın bir değişim* olduğudur.

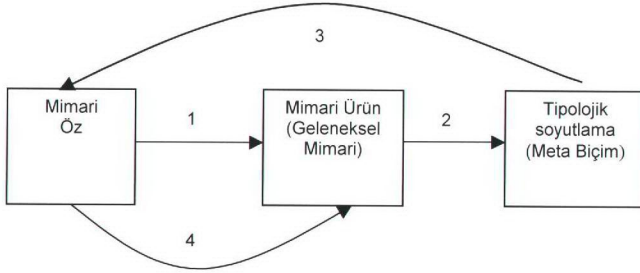
3.3.2.2. Modern Bağlamda Mimarlıkta Süreklilik Modeli

Modern bağlamda bir süreklilik modelinden sözdebilmek için süreklilik isteğinden söz etmek gerekmektedir. Geleneksel sistemle farkı, mimari anlamda sürekliliğin bilinçli bir seçim olmasıdır.

- **Bu modelin mimari tutumlarda izlenmesi** bağlamsal ve bölgesel mimari tutumlar ve bu tutumların özünü oluşturan tipoloji çalışmaları ile olasıdır. Tipoloji çalışmaları mimarlığın özünü mekanda ararken, bağlamsalcılık ve bölgeselcilik mimarinin özünü yer ve kültür kavramlarında arar.
- **Özün Problemi Olarak Tipoloji:** Tipoloji, mimarlığın geçmişten günümüze ulaşan biçim şemalarını, mekan kurgularını ve bu kurguların içinde saklı olan mimarinin özsel gerçekliklerini, yapısalcı bir yöntemle araştıran bilgi alanıdır. Tipoloji çalışmaları ile varılmak istenen hedef, biçimde, toplumsal özün yansıtıldığı bir gerçekliğin bulunması ve yeni bir gerçekliğin bulunan özlerin sürekliliği içinde üretilmesidir.

İlk olarak tipoloji çalışmaları, İtalya'da Yeni-Rasyonalistler tarafından araştırılmaya başlanır. Amaçları, günün problemlerini yanıtlayabilmek için, geçmişin kentlerinin, yapısalcı analizlerini ortaya koymaktır. Kent, analiz edilmesi gereken kurulu bir olgu olarak kabul edilir. Tip nosyonunu kullanarak, tanımlayıcı sınıflar yoluyla, tipolojik mimarlığa doğru gidilmesi hedeflenir. Tip nosyonu, kendi biçimlenişinin mantığını tanımlayan, bütünsel bir sistem olarak adlandırılabilir. Kentin fiziksel strüktürü ve tek tek binaları, analitik bir bütüne ilişkilendirilebilir bir hal alır. **(Morales, 1984)** Bu yöntem indirgemeci yöntemdir. Amaç Gödel'in Tamamlanmamışlık Teorisinde de

görüldüğü gibi bir meta-dil yaratma amaçlıdır. Bu meta-dilin açığa çıkarılması, mimarlığın, gelenek ve geçmiş deneyimlerle günümüze gelen ortak belleklerinin açığa çıkarılmasıdır. Gödel'in, Tamamlanmamışlık Teorisi mimarlık için dönüştürülecek olursa, aşağıdaki şemaya ulaşılır:



Şekil 3.7. Tipoloji çalışmalarının Gödel'in Tamamlanmamışlık teoremi ile açılımı

Soyutlama çalışmaları, mevcut biçimlerin içinde saklı olan özlerin bulunmasını amaçlayan yöntemdir. Soyutlama çalışmaları, meta dillerin ortaya çıkarılmasını hedefler.

Aldo Rossi, teorisyen ve uygulamacı bir mimar olarak, mimari ve kent, tarih ve bellek arasındaki ilişkinin analizleri ile ilgilenir. Kendi yaklaşımını, Sosyalist Gerçekçi Mimarlık olarak isimlendiren Rossi, tarihsel biçimlerin, halkın anlayacağı bir dille yansıtılması sayesinde, mimarlık ve halkın biraraya gelebileceğini iddiasında bulunur. Bu iddiasında halkın beğenisinin, geleneksel biçimlerden yana olduğu önkabulünü yapar. (Kortan,1989) Rossi, kendi projelerinde, **analojinin ruhunu** ana tema olarak aldığını belirtir. Rossi, iki şey arasındaki benzerlikten yola çıkarak, onların başka bakımlardan da benzer olabilecekleri anlamında olan analogiye, geçmişin saklı temalarının (özlerinin) anlaşılmasını sağlayan bir içsel diyalog olarak başvurur ve tasarımlarını bir buluş ve bir hatırlayış nesnesi arasına konumlandırır. Rossi mimarlığı, bir tür otobiyolojik deneyime dönüştürme eylemi olarak adlandırır. (Rossi,1983) Analogik şehir adlı projesinde, projenin elemanlarının, geçmişin ruhuna atıflarda bulunan bir tür "**hatırlayış katmanları**" olarak kullanıldığını görebiliriz. (tablo3.6,resim.1) Rossi'nin tipoloji çalışmalarındaki aldığı yol, daha öznel bir yol olarak yorumlanabilir. Oysa Grassi özneliği reddeder ve tasarımlarında anonim mimarlık ile konstrüksiyonun nesnelliğini birleştirmeyi hedefler. (tablo3.6,resim.2)

Giulio Carlo Argan, mimarlıktaki tipoloji kavramını şöyle açıklar:

"...Mimari tipoloji ve ikonografi arasında bir benzetim (analoji) vardır. Tipoloji, yaratıcı süreçte belki bir belirleyici değildir. İkonografinin, figüratif sanatta görüldüğü kadar görünebilir. Tipler, sembolik içeriğin mimari biçimlere yüklenmesidir. Biçim iletendir. Bu arada, mimari biçimlere sembolik anlam taşıyıcılığı görevi yüklenir. Ancak sembolik içerik, tipin oluşumunun öncesinde var mıydı ve tipi bu mu belirledi, veya daha sonrasında mı oluştu?." (Argan,1996)

Oysa tüm süreklilik ve özsel mimari gerçekliklerde bu konular sorgulanmaz. Başlangıç düşüncesi olarak özlerin varlığı, geçmiş zaman biçimlerinin içinde olduğu önkabulü yapılır. Bu görüşe göre, bellekler biçimlerle taşınmıştır ve biçimler belleklerin gösterenidir. (tablo3.6,resim.3)

Argan (1996), Quincy'nin tipin belirsiz bir obje, bir şema veya bir çerçeve, imajın belirsiz bir değeri olduğunu ileri sürdüğü, tipin ortaya konulması ile birlikte, geçmişin yansızlaşmasının sağlanacağı düşüncesini eleştirir ve geçmişin kesin ve gelişme kapasitesine olanak vermeyen bir yapı olduğunu, bu nedenle bir model olarak ortaya konamayacağını, tipin taklidinin zekaya ve sezise karşı koymak anlamına gelmesi anlamına geldiğini ve tiplerin yeni bir şey yaratmadığını savunur.

Tipoloji çalışmaları sadece toplumların ortak bellek birikimlerinden yola çıkarak toplumlara ait özleri bulmayı amaçlamaz. Evrensel ve değişmeyen özlerinde bulunmasını hedefler. Örneğin Schultz'un *Concept of Dwelling* çalışmasındaki tipoloji tanımı ve Alexander'ın *Pattern Language* çalışması mimarlığın evrensel varoluşsal özlerine dairdir.

C. N. Schulz (1985) tipolojiyi, mimarlık dilini oluşturan topoloji ve morfolojinin yanına yerleştirir. Morfolojiyi, varoluşsal evren kuruluşunun, yere bağlanma, doğaya açılma, gökyüzüne yükseliş eylemlerinin biçimlenişleri olarak tanımlar ve mimarlığın bu eylemlerden varolduğunu savunur. Topoloji, mekansal düzen ve düzenlenişlerle ilgilenir. "Yer" kavramı, varoluşsal bir yer tanımından yola çıkan, insanın yönelsel çevresini açıklar. Kozmik yönelimler, yollar, merkezler, kullanım alanları, yakınlık, süreklilik ve kapalılık ile açıklanır. Mimarlığı, insan tarafından, kendi anlamlı mikrokozmosunu kurmak için, kendisi ile özdeşleştirdiği nesnelerin yaratılması olarak tanımlar. Schulz, mimarlığı bir dil olarak kabul eder ve tipin mimarlığın konuşma kipi olduğunu belirler. Buna göre, tipler genel olanın, şimdiki durum içinde tekrar ele alınmasıdır. Tipler, mimarlığın özü olarak, mimarlık dili içindeki, saklı

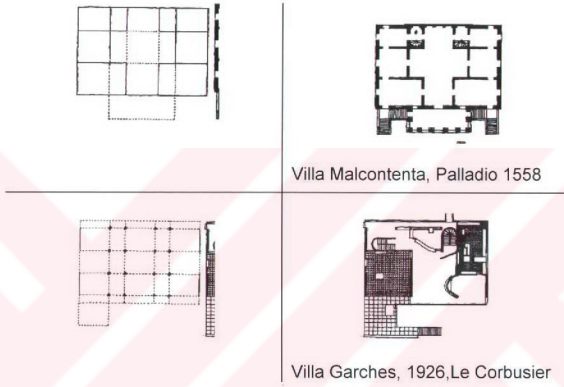
özgün olarak saklı olan kimliklerin tipolojik karakterler olarak çevrilmesi ve bugüne dair olanın yaratılması olarak işlevlenirler.

Alexander'ın, *A Pattern Language* (1977) çalışmasının hedefi insana ve yere dair olan evrensel davranış örüntü şemalarının ortaya konmasıdır. Kapsadığı alan davranış örüntüleri olması bağlamında, oldukça geniş bir açılım sunar ve genelgeçer 253 örüntü saptar. Bunlar bütünden tekile giden, kent, bina, strüktür örüntüleri olarak sunulur. Örneğin kent, şimdiye kadar tanımlanan eylem ve aktiviteler dışında, suya açılım, gece hayatı aktiviteleri, kadın ve erkek ilişkisi, girilebilir yeşil alanlar, sokakta dans etme, gürültüden uzak sessizlik, sürekli su gibi yaşam örüntülerinin, geçtiği mekandır. Gene aynı düşünüş biçimiyle bina, pozitif cepheli dış mekanlara, soyut heykel olan avlulara, gölgeleyen çatılara, karanlık ve aydınlığı dokunmasına, zen bakışının varoduğu mekanlara, yerin güneşli, bahçenin meyva ağaçları ile tanımlandığı mekanlara sahip olmalıdır. Özetle mimarlık, sosyal yaşamın, herkes tarafından paylaşılabilir genel geçer örüntülerinin soyut şemalarından ortaya çıkar, büyür, yaşar. Örüntü dili, tekil gerçekliklerden başlayıp, bütünsel bir yaşayan toplum organizmasının oluşması için önerilir. Bu öneri, evrensel olarak paylaşılabilir, süreklilik gösteren özlerin ortaya konmasına örnek olan bir çalışmadır.

Ancak böylesi bütünsel bir soyut örüntü şemasının kurgulanması, çoklu katmanlı bir gerçeklik olan mimarlık için uygulamabilmesi oldukça zordur. Bütünsel yapı önerileri için, beklenmedik olasılık örüntülerinin düşünülmesi gerekliliği göz ardı edilmemelidir. Örneğin, Eisenman, (1988) tiplerin ana fikrinin güzel kavramına dayandırıldığını ve güzeli saklama olduğunu savunur. Oysa günümüz mimarlığının temaları arasında sadece güzeli yaratma olmaması gerektiği, güzel kavramı kadar karşıt terimlerinin varlığına dikkat çekilmesi, doğada uyum ve düzen olduğu gibi, uyumsuzluğun ve düzensizliğin de vurgulanması gerektiğini savunur. Burada vurgulanan tüm düzen ve uyum prensiplerine güvenmenin, insanı varlık olarak edilgen bir konuma yerleştireceğidir. Bu nedenle süreklilik isteği, değişimin yavaş hızda olmasının talep edilmesidir. Böylelikle insan, sürekliliklerin devamı sayesinde, kendini güvende hisseder ve süreklilikler bir tür **güven** formu halini alır.

Tipolojinin bir yöntem olarak kullandığı soyutlama, geçmiş biçimlerin çözüm ve analizleri sonunda bulunacak, ortak bir mimari meta dil ortaya koyma amaçlıdır. Tipoloji çalışmaları, mimarlığın meta dilini kurgular ve yeni üretilecek gerçekliklerde bu meta dilin kullanılması yolu ile süreklilik yapılarını oluşturmayı hedefler. Örneğin böyle bir sürekliliği meta dil düzeyinde ortaya koyan C. Rowe, Le Corbusier'in Villa

Garches'deki mekan çözümleriyle, 1558 tarihli Villa Malcontenta arasında matematiksel ritm benzerliği olduğunu ortaya çıkarır. (Frampton,1996) şekil 3.8) Mekan, dilbilimsel olarak çözümlendiğinde mekanın matematiksel ritm kurgusunda, bir süreklilik görülür. Açıklanan süreklilik, tipolojik kurguda değil, kavramsal öz düzeyinde gözlenir. Bu çözümleme çalışması, mekanların sahip olduğu kurgusal ritimlerde bir sürekliliği ortaya koyar. Yani buradaki süreklilik düşüncesi evrensel öz olarak devam eder ve bu evrensel öz, yeniyi oluşturma potansiyeli taşır.



Şekil. 3.8. Colin Rowe'un Villa Garches'in mekan dizemi çözümlemesi

Mimaride süreklilik modelinde öz, kavramsal ve biçimsel olarak, mimari yaratının başlangıç noktasıdır. Ortak belleğin ortaya çıkarılma ve mimari gerçeklikler yoluyla ifade edilme düşüncesi, bu çalışmalarda baskın çıkış noktasıdır. Ancak, sadece ortak bellek yaratma düşüncesi bizce yeterli değildir. Belleğin hatırlamaya yaradığı savunulsa da, Eco yenilikçi bir tavırla, belleğin aynı zamanda unutma ve eleme yaptığını söyler. Bellek eler ve unutmaya da yarar diyerek sürekliliğin zorunluluk olmamasına dikkat çeker. (Eco, 2000) Geçmişin anlaşılması ve yararcı bir çaba ile günümüzde kullanılabileceği düşüncesini savunur. Bu bağlamda, tipoloji çalışmaları, ortak belleklerin "hatırlanışa" hizmet etmesini vurgular.

- Diğer bir süreklilik modeli örneği olan **Bağlamsal tutum**, yere ve zamana ilişkin bir anlam taşıyan, çevrenin morfolojik özelliklerine bağımlılığı nedeniyle görsel ilkelerin kültürel düşüncelerle birarada ele alınmasını savunan bir tutumdur.

(Aydınlı,1990) Bağlamsalcılık, daha genel anlamda, bir mimari gerçekliğin, onun tasarlandığı bağlama bağlı olarak yaratılması olarak da tanımlanabilir. Yer ve zamana bağlı bir süreklilik modeli örneğidir.

Bağlamsalcılık tutumu kaygan bir zemin üzerindedir, çünkü bağlamı oluşturan bileşenler kaybolduğunda anlamını yitirir. (tablo3.6,resim.4) Değişimin hızı, bağlamın sürekliliğini belirler. Bu mimari tutumun örnekleri, değişmeyen kültürel ve fiziki bağlamlar için geçerli olabilir. Çağdaş bir bağlamsalcılıktan sözdebilmek için, değişimin hızının araştırılması gereklidir. Örneğin, çağdaş bağlamsalci bir çalışma olan Ralph Erskine'nin toplu konut yapısı, gerçekleştiği zaman, ana araba arteri üzerinde olması nedeniyle, binanın açıklık düzenleri, konutların, sesten yalıtılması öngörülerek tasarlanmıştır. Ancak, zaman içinde, araba yolunun kullanımdan kalkmasıyla, bina topluluğunun tasarlandığı andaki bağlamı yok olur. (tablo3.6,resim.5) Bu nedenle, Bağlamsalcılık, değişimin hızı düşük çevrelerde tasarlanması halinde bir süreklilik modeli ortaya koyabilir.

Bu tutumda, bağlam ve mimari gerçeklik arasındaki ilişki, üç biçimde yorumlanır. Birinci yaklaşım, bağlam ile uyum sürekliliğidir. Bu tür bir yorumlama, mevcut bağlamın biçimsel soyutlamalarına başvurur. Hedef olarak, bir tür yeni uyum dili ortaya çıkarmak seçilir. Burada kullanılan, mevcut bağlamın soyutlanması çalışmasıdır. (tablo3.6,resim.6,7) İkinci yaklaşım nötr bir yaklaşımdır, yeni bir söz söylememe, mevcut bağlamın vurgulanmasına hizmet etme biçimindedir. Günümüzde örneklenmesi, nötr malzeme seçimlerinin böyle bir yoruma yanıt verdiğinin kabul edilmesi, örneğin mevcut bağlamın vurgulanabilmesi için, cam yüzeylerin sessizliği seçilir. Bu yaklaşım, geçmişin yüceltilmesi için, yeni yapının çekingen bir tavır alması olarak yorumlanabilir. Üçüncü yaklaşım bir süreklilik modeli önermeyen modeldir. Bulunulan bağlamla karşıtlık yaratma seçimidir. (tablo3.6,resim.8,9)

- Bu modele örnek olarak verilecek üçüncü mimari tutum olan, **Bölgesel Mimari**, ekonomik, tarihi ve kültürel etkenlerin belirlediği bir çevrenin başlangıç noktası olarak alındığı bir tutumdur. Yere dair özlerin, değişmeyenlerin açıklanması ve bunların süreklilik içinde olmasını öneren bir modeldir. Bu tutum, yer kavramı ile ilgilenir. Ancak tanımlanan yer kavramı, fiziki bir yer olma hali değil, kültürel ve tarihi bir yer kavramıdır. Kültürel, tarihsel yerin sürekliliği bağlamında, zamansal sürekliliği talep eder.

Braudel'in "Akdeniz" kitabında, "yer" kavramı hareketsiz bir coğrafyanın, insanla girdiği karşılıklı etkileşimi çerçevesinde tanımlanır. Uygarlıkların eşzamanlı bir öz olması, Braudel'in şu sözleriyle açıklık kazanır:

"...Uygarlık belirli bir mekana tırnaklarını geçirmiştir. ... Uygarlık temelde, insanlar ve tarih tarafından işlenen, örgütlenen mekanlardır. Kültürel sınırlar uygarlıkların sınırlarıdır. ...Dünyanın bütün karışmaları, buna karşı birşey yapamaz..."
(Braudel,1993)

Bölgesel mimari, kültür bağımlı olarak sürekliliği savunan tutumdur. Geçmişin işlevi, bu değişmeyen, durağan yere ait kültürel birikimin sürekliliği sağlamak için gerekli özerin ortaya çıkarılmasına hizmet etmektedir.

Bölgesel mimari tutumda yansıtılan öz, bölgenin ortak bellekleridir. Bölge toplumsal özün oluşturunucusu olarak kabullenilir. Bölgesel mimari ile eşleşen mimarlık gerçekliklerinde, öz, yerin coğrafi tanımı ile sınırlanmaz. Bölgesel mimaride kullanılan yer kavramı, kültürün tanımladığı yer kavramıdır. (tablo3.6,resim.11-16) D. Kuban (1996), yeni bir bölgesel mimari geleneğin ortaya çıkabilmesi için, biçimlenme koşullarında, yöresel faktörlerin evrensel faktörlerden daha üstün olması gereğini savunur. Yer kavramının evrensel bir öz olarak alındığı, yer/doğa kabulü, Wright'ın Taliesin Konutu'nda görülebilir. (tablo3.6,resim.10).

tablo-3.5. mimarlıkta süreklilik modeli

modelin değişkeni

zaman kavranışı

doğrusal, sürekli, evrimsel zaman kavranışı

	zamanın işlevi	evrimsel değişim, ortak belleklerin sürekliliği, geçmiş deneyimlerin öz olarak sürekliliği, yerin, kültürel bağlamda tanımı, bağlamdan kopmama
	vurgulanan gerçeklik türü	özel mimari gerçeklik
	modele örneklenen mimari tutumlar	Geleneksel Mimari, Bağlamsal, Bölgesel Mimari,
	anahtar kelimeler	öz, tip , tipoloji, analogi, evrim, gelenek, deneyim, kültür yer, bağlam, normlar, örüntüler

tablo 3.6. mimarlıkta süreklilik modeli örnekleri

tipoloji çalışmaları



Resim.1 The Analogous City, Rossi, 1976



Resim.2 Castella Di Abbiategrasso, G. Grassi, 1970



Resim.3 C. Scarpa'nın Klasik kolonun biçimsel soyutlama çalışması, Banca Popolare di Verona, İtalya, 1973

bağlamsal mimari tutum örnekleri



Resim.4 Konya Sille'de eski bir köprünün bağlamından kopartılması



Resim.5 Byker Wall toplu konut yerleşmesi, İngiltere, R. Erskine, 1972-74



Resim.6 Bensberg Belediye Binası, G. Böhm, 1962-64



Resim.7 Sosyal Sigortalar Binası, Zeyrek, S. H. Eldem, 1970



Resim.8 Wallraff-Richartz-Museum, O. M. Ungers, Köln, 1996



Resim.9 Danimarka Kraliyet Kütüphanesi, Arkitekterne MAA Schmidt, Hammer+ Lassen K/S, 1999

bölgesel mimari tutum örnekleri



Resim.10 Talesien West kış konutu, F. L. Wright, 1937



Resim.11 İmam Türki bin Abdullah Camisi, Riyad, Rasem Badran



Resim.12 Kaedi Bölge Hastanesi, Mritanya, F. Carola, 1989



Resim.13 Peritower Oteli, Nevşehir, M. Karaaslan, 1996

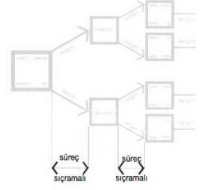


Resim.14,15 Geleneksel Kıbrıs konut mimarisi



Resim.16 Lefkoşe SOS Çocuk Köyü, Lefkoşa, C. Terün, 1993

3.3.3. Mimarlıkta Değişimin Sıçramalı Süreklilik Modeli



Bruno Taut, Frühlicht (Tan) (1921) : "...Bugün, her zamankinden daha çok, o tek yaşam değerini bizim için yaratan istencimize güveniyoruz. Ve bu değer sonsuz değişimdir..." (Conrads,1991)

- **Bu mimarlık modelinde zaman, sıçramalı ve kesintili bir süreklilik olarak kavranır.** Burada kullanılan sıçramalı süreklilik tanımı, nesnel bir zaman tanımı değil, bilincin seçimi ile kavranabilecek bir tanımdır. Yani, sıçramalı sürekli zaman kavrayışı, bir seçim istencinden kaynaklanır. Zamanın sıçramalı kavranışı, süreklilik formu içindeki zamanın içinden, değişimi sıçramalı ilerleme olarak kavramaktır. Zaman kabulü, bilimin ışığında tanımlanan, geridönüşümsüz, sıçramalı, kesintili bir zaman kabulüdür.

Carnap, yeninin bulunması ve deneyimle ilgili şunu sorar:

"...Geçmiş deneyimlerimiz, geçmişin kayıtlarından çıkarak geleceği tahmin eder. O zaman bilimde yeni olarak ifade edilen şeyler, bizim henüz bilmediğimiz birşeyi nasıl barındıracaktır? Ya da, tüm yeni diye adlandırdıklarımız aslında deneyimlerimizden dolayı bildiklerimiz midir sadece? Örneğin, geçmiş deneyimlerimden yola çıkarak yarın güneşin doğacağı tahminini yapmak veya bazı insanların ölümünü görüp, tüm insanlar ölümlüdür yargısına beni vardırان geçmişin kayıtları mıdır?..." (Coffa 1991:329).

Bilim alanında tanımlanan yeni zaman kavramları ışığında, geçmişe bakış değişir ve geçmiş geleceği tahmin etmede kuşkulu bir yere gelir. Prigogine ve Stengers (1995), geridönüşümsüz zamanın kanıtını "**entropi engeli**" ile açıklarlar:

" Her başlangıç durumuna bir bilgi karşılık gelir. Bu duruma karşılık gelen bilgi, sınırlı olan tüm başlangıç şartlarına izin verir. Ancak, zamanı tersine çevirmek için sınırsız bilgiye gereksinim duyarız. Kendi geçmişimize doğru evrimleşen durumlar üretemeyiz. Entropi engeli budur." (Prigogine-Stengers 1995:305-335).

Prigogine-Stengers, bu önermelerini, iletişimi örnekleyerek açıklarlar. İletişim, açık uçlu, geridönüşümsüz bir süreci, yeni bilgiye ulaşmanın temelini oluşturur. Bundan ötürü, dünyaya yeni bilgilerin eklenmesi ile değişen dünya tanımı, hiçbir zaman geridönüşümlü bir zaman kavrayışı olarak tanımlanamaz. Zamanın geridönüşümlü oluşu düşüncesi, tüm iletişim süreçlerinde kopmaya neden olur. Geçmişten gelen sinyal, neden-sonuç ilişkisiyken, bize sonuç-neden olarak ulaşır. Bu durum entropinin garanti ettiği, geridönüşümsüz zaman kavrayışıdır. Bu zaman kavrayışı, sıçramalı ilerlemeci bir zaman kavramıdır.

- **Bu modelde zamanın işlevi**, değişimin ilerleme yönünü ve hızını belirlemektir. Geçmiş ya reddedilir veya yeninin bulunmasında diyalektik dönüşümün tezi olarak görülür.

Bu model, modernite kavramı bağlamında tanımlanabilir. Berman (1994), modern insanı tanımlarken acı ve zorluğu bilen ve bunu üstesinden gelebilen insandır demektedir. Modern insanın dünyasında artık hep, yeni niçinler vardır. Modern, çoksesli ve diyalektiktir. Modern olmak, bizzat yarattığı kendi değerlerini yargılayabilme, yıkabilme, yeniden yaratabilme yetisine sahip olmaktır. Bu nedenle modernite ilerleme sıçramalı ve kesintilidir.

Mimaride sıçramalı süreklilik modeli, modernitenin modelidir. Bu sistem geleneksel ve modern ana başlığı karşıtlığında doğan gerilim terimlerini kullanır. Gerilim, sadece istenmeyen değil, tasarlanan, beklenilenin tam karşıtı sonuçlar üretebilme gücüne sahiptir. Sıçramalı süreklilik terimi, devrim, gerilim, siyasal olaylar ve toplumsal değişimin geriliminden doğan diyalektiğe dayanır. Değişim kendiliğinden değil bir idea olarak vardır ya da bilimin tanımladığı gibi kaçınılmazdır. Değişim anidir bu nedenle mevcut yapılar yıkılır. Değişimin yönü önemlidir ve bu sıçramalı ilerlemedir. Sıçramalı ilerleme, günümüz yaşamını, dinamik ve yeniyi oluşturan bir süreç olarak görmektedir.

İlerlemenin kaynağı, Kuhn'un (Kuhn,1970) bilim alanındaki devrimlerin yapısını açıkladığı paradigmatik yaklaşımında, ya toplumsal şartların zorlaması sonucu olduğu ya da geleneklerin reddedilecek birer dogma olduğunun görülmesi olarak görülür. Ancak ilerlemenin kaynağı her zaman reddedilecek bir geleneğin olmasından kaynaklanmaz. Örneğin Feyerabend geleneğin ilerleme düşüncesinde bir rolünün olmadığını şöyle açıklar.

"...Gelenek ne iyidir, ne kötü sadece vardır. Rasyonalite, geleneğin bir arabulucusu değildir. O, bir gelenektir ve geleneğin görünümüdür. Gelenek, diğerleri ile

kıyaslandığında ancak arzu edilebilir veya edilemez bir özelliktir. Bu nedenle geleneğin içinden gelen şeyler nesnel gibi görünür oysa arzu edilmesinden dolayı özeldir, gelenek bir dogmadır...” (Johnson, 1994).

Giddens (1998) modernliğin 3 temel kaynağını, zaman ve mekanın birbirinden ayrılması, geleneksel düzenlerin yerinden oynatılması ile gelişimi ve toplumsal yaşama ilişkin bilginin düşünürsellik özelliği kazanması olduğunu savunur.

Zamanın mekandan ayrılması, yer kavramının yöre olmaktan çıkıp evren olmasıdır. Zamanın mekandan ayrılması, içinde hiçbir geri dönüşü olmayan ya da herşeyi kapsayan tek yönlü bir gelişim olarak görülmesidir. Modern ve geleneğin karşıtlığı bundan kaynaklanmaktadır. Çünkü gelenek, zamanı geri dönüşebilir olarak kavrayan bir düzenlemedir. Bu bağlamda gelenek yenilenebilir niteliğinden dolayı, eşzamanlılığın da kurucusudur. Modernde zaman ve mekanın ayrışması, yenilenme ve geridönüşüm mantığını ortadan kaldırır. Modernlik, yapısal olarak geleceğe yönelik kuşkuyla kurumsallaşmasıdır. Bunu akılcılık sağlar. Akılcılık, hiçbir bilgidan ve bilmekten emin olmamak, aklın rehberliği dışında başka bir rehberle başvurmamaktır. Bu nedenle modern yapılarda, yeninin bulunması adına eski kurumlar yıkılır. Zaman, modern yapılarda, geridönüşümsüz bir ilerleme olarak kavranır.

- Bu modelin gerçeklik türleri, **altkatmansal, varoluşsal ve özsel (evrensel bağlamda) mimari gerçekliklerdir**. Bu modele, numenal mimari gerçeklikler örnek verilemez. Bunun nedeni, numenal mimari gerçekliklerin başlangıç noktası olan ideal kavramının, eşzamanlı olarak kavranmasıdır. Numenal mimari gerçekliklerde zaman, geri dönüşümlü olarak kavranır ve değişim karşısında alınan tutum, ilerme ve gelişim yönünde değildir. Bu gerçekliklerde mimar, tek yaratıcı ve düzen kurucu görevini üstlenir ve ideal dünyanın dışında yer alan “öteki”nin kapsamadığı bir gerçekliğe ulaşılma hedeflenir.

- Altkatmansal mimari gerçeklikler, mimarlıkta sıçramalı süreklilik modelinin gerçeklik türlerindendir.

Hans Poelzig, Mimarlıkta Mayalanma (1906) : “ .. Yeni akım, içeriği boşalmış ve şemaya dönüşmüş olan geleneksel yapılara karşı nesnellik bayrağını açıyor. Mimarlıkta nesnellik ancak doğru yapım ve bundan türeyecek biçimsel dile dayanarak mümkündür....” (Conrads,1991;4)

Kasimir Malevich, Süprematist Manifesto Unovis (1924): “ ... mekansal düzenlere bir sistem bulabilmek için geçmişin tüm can çekişen sistemlerini, tüm

eklemeleriyle birlikte ortadan kaldırmak, bu yeni yolda yılmadan ilerlemek gerekiyor.. Yaşamın alışlagelen evrimine dönebilmesi için, geçmişin kalabalığından, asalak seçmecilikten arındırılması gerekiyor... Benimsenmiş alışkanlıklar üzerinde bugünün zaferi, dünün terk edilmesini, bilincin saçmalıklarından arındırılmasını önköşül sayıyor... Hala düne ait olan her şey: el arabası, ilkel saban, at, küçük endüstri, peyzaj resmi, özgürlük anıtları, zafer taklari, fabrika yemekleri ve- en çok da- klasik üsluptaki binalar seçmecidir.Bugünün içeriğine uygun yeni ilişkiler, klasik dönem yerine bu zamanın, bugünün düzleminde yol alan ilişkiler yaratmak istiyoruz..." (Conrads,1991;73)

Altkatmansal mimari gerçeklik, algının nesnesini, bilimsel yollarla bulmaya çalışan mimari gerçekliklerdir. Şeffaflık, hafiflik, yeni stürüktürel kurgular, algı teorileri, yeni cephe ritimleri, renk, hareket, zaman, altkatmansal mimari gerçekliklerde yeniden ele alınır. Bilim, teknoloji ve mimari arasında en yakın bağ bu mimari gerçeklikte kurulur.

Altkatmansal mimari gerçekliğin araştırılmasını vurgulayan Rus Konstrüktivistleri, geçmişin biçimleri yerine, tasarımlarında, entellektüel malzemeler olarak renk, çizgi, nokta, düzlem, fiziksel malzeme olarak demir, ahşap ve camı seçerler. Bu oluşumda, yeni plastik etkiler, yeni algı biçimleri araştırılır. Modern Mimarlık Hareketi'nin içinden gelerek daha sonradan biçimsel bir tekrara dönüşen Ünliversalizm biçemi, başlangıç hedefi olarak hafiflik, yeni sentetik malzemeler, üretimde standardizasyon, modüler üretim gibi yenilikçi yaklaşımları, mimarlık dünyasının içine katar. (tablo3.9,resim.1,2) Bu mimari tutumda, yeni yapıml olanaklarının ortaya çıkardığı yeni strüktürler ve malzemeler kullanılır. Fuller, strüktürel düzenlerdeki hafiflik, yüksek teknoloji, altyapı gibi terimleri yeni kavramlar olarak sunar. (tablo3.9,resim.3) Günümüzde mimarinin altkatmansal gerçekliklerine dair araştırmalar, fiziki ve duyumsal çevrenin araştırılması, ekolojik çevre ile uyum, yeni malzeme kullanımları (kağıt gibi) enerji ve mimarlık ilişkilerinin araştırılması yönünde ilerlemektedir. Sürdürülebilir çevre temasından yola çıkılarak tasarlanan Kağıt Orman pavyonu, yeni malzeme olanaklarının araştırılması ve bulunmasına iyi bir örnektir. Tasarımın strüktürel malzemesi, dönüşebilir mukavva tüpleridir. (tablo3.9,resim.5,6) Cornwall'da çeşitli iklimlerde yetişen bitkilerin biraraya getirildiği dev botanik bahçesi projesi bir tür mikro iklim bölgesi yaratan bir mimarlık örneğidir. Alanın şekline göre biçimlenebilen, şeffaf ve stürüktürel olarak seçilen altıgenlerden kurulu çelik uzay kafeslerin sayesinde, hafif bir yapı olanağı sağlanmıştır. (tablo3.9,resim.4) .

- Bu modelin mimari gerçeklikleri arasında, ikinci sırada **varoluşsal gerçekliğe** vurgu yapan, varoluşsal mimari gerçekliği görebiliriz. Algı temelli varoluşsal mimari gerçeklik, sıçramalı süreklilik modeline en iyi örnektir. Varolma, şimdiki an ile sınırlıdır. Bu gerçeklik, zamansal olarak geçmiş ve geleceğin içinde yer alan, bir akış hali olarak tanımlanabilir. Herakleitos "aynı ırmakta iki kez yıkanılmaz" derken, Buda öğretisi "...ve yıkanan aynı kişi değildir. " diyerek, dünyada bir varlık olarak biz insanların, varoluşsal zaman kavrayışını açıklar. Böylesi bir zaman kavrayışı ile bakıldığında, bir mimarlık eyleminin ikinci kez okunmaları veya algılanmaları farklılaşır. Eğer her algı, aynı algılanış ise değişimden söz edilemez. Karşılıklı etkileşimin oluşturunucusu zamandır ve zaman sadece "**an**"lardan oluşmaktadır. Varoluşsal mimari gerçekte, kavranan zaman, içinde bulunduğu "an" ile sınırlıdır. Mimarlığın varoluşsal gerçekliğinde zaman, mimarın, algılayanın, bilincinde kendi varoluşlarının yorumlanma biçimleri olarak sergilenir. Bu modelde üretilen varoluşsal mimari gerçeklikler, tek ve biricik oluşları ile açıklanabilir, belli bir mimari tutumla örneklendirilemez. Bu nedenle her mimarın kendi varoluş yönelimi ile ürettiği mimarlık gerçeklikleri ile eşleştirilebilir. Varoluşsal mimari gerçeklikler bu modelin örnekleridir.

Örneğin Tschumi, mekana getirdiği yeni tanımlaması için kullandığı "**olay**" kavramı ile, mekan kavramının özüne dair dönüşümü hedeflemekte hem de varoluşsal bir mekanın tanımını yapmaktadır. Mimaride, birbiriyle kesişen, yokolan, çapraz olarak üstüste bindirilen önceden belirlenebilen programlamalar ile olayın bir aradalığı, mekanı önceden kestirilemez bir uzam yapmaktadır. Olay, anlık ve müdahale edilmeyen bir oluşumdur. Örneğin, Karlsruhe Medya Merkezi Projesi'nde cephe tasarımı, likit kristal olarak tasarlanır ve kullanılan bu malzeme ile, mimari gerçeğin, değişen imgelerle dolu ışık hücreleri dizisi olarak algılanması ve böylelikle "an"a bağlı, durağan olmayan yeni algıların oluşturulması hedeflenir. **(Tschumi,1995)** (tablo3.9,resim.7) Bu önceden tasarlanan programın (cephenin) olayı yaratabilme gücü olarak açıklanabilir. Durağan olmayan bir görüntü ile sonsuz algı seçenekleri sunulur ve mimari gerçeklik "an"ın değişmesiyle sonsuz yorumlara olanak tanır. Bu mekan varoluşsal bir mekandır ve bu mekan tanımı, mekanın, mimarlığın özsel gerçekliği olarak ele alınıp, tanımına yeni açılımlar kazandırılmasına bir örnek oluşturmaktadır.

Bilim alanında geliştirilen önermeler, mimarlıkta da değişimin yönünü ve hızını etkiler. Bilimde tanımlanan yeni kaos düzenleri, bir düzensizlik düzeni olarak tanımlanabilir. Kaotik düzenler, klasik öngörülebilirliğin karşısında yer alan,

beklenmediğın olanaklarına yer veren, doğanın kusursuz bir düzen olduğu fikrine karşı çıkan düzenler olarak tanımlanır. Bilim alanındaki bu önermenin yansımaları, R. Koolhaas'ın, F. Gehry'nin ve C. Himmelblau'nun uygulamalarında bulabileceğımız ve tek bir defaya dair, geridönüşümsüz biçimsel yaratımlarla izlenebilir. (tablo3.9, resim.8-10) Eisenman (1996c), mimarlık eyleminde varoluşsal bir bilincin önemini ortaya koyar. Eisenman'a göre mimarlık eylemi bilinç tarafından yaratılan bir metin olma durumudur ve bu durum, bilinç tarafından yaratılan orijinalin bir izidir. Geleneksel mimariler bir metin olmadıklarından (bilinçli bir yönelimin sözkonusu olmaması nedeniyle), bugünün mimari metinlerinin, orijinal kaynakları olamayacaklarını, metinsel olma durumunun, bir ikincilik durumu olduğunu söyler. Mimarlık, orijinal olanını baskın hale getirdiğinde (yani geçmiş), metin olma (yani iz olma) durumunu yok eder, iz olma durumunu yok ettiğinde de, sadece metin olarak kalır diyerek, mimarlığın bir tür yokluk ve varlığın arasında olma durumu olarak tanımlar. (tablo3.9,resim.11) Örneğın, Wexner Center Projesi'nde geçmiş ve şimdiki anların, birer katman olarak sergilenmesinin nedeni, bugün oluşturulan mimarinin, arada olma durumunun ortaya çıkarılmasından kaynaklanır.

Z. Hadid, mimarlıkta "yer" kavramını yeniden tanımlarken, yersizleşme ve yersizlik temalarından yola çıkar. Bu temaları tasarımlarına, yerçekimine karşı olma hissi uyandıracak biçimlerin seçimi ile yansıtır. Mimarlığın değişmez kabul edilen özlerini sorgulayan tasarımlar gerçekleştirir. Örneğın, yataylığın baskınlığını vurgulayan, yatay gökdelenler (tablo3.9,resim.12), insan bedeninin karmaşık deneyimleri kazanmasını amaçlayan mekanlar, Z.Hadid'in mimaride değişmeyen özlerin tekrar tekrar sorgulanabileceğine dair olan tasarımlardır.

- Mimarlıkta sıçramalı süreklilik modelinin ürettiğı mimari gerçeklik türlerinden üçüncüsü, özsel gerçekliğine vurgu yapan **özel mimari gerçekliktir**. Daha önceki bölümlerde, özel mimari gerçek, evrimsel bir zaman kavrayışı ile üretilen tüm mimari gerçeklikleri kapsayan gerçeklik türü olarak tanımlanmış ve özel gerçekliklerin toplumsal özel gerçeklikler olduğu belirtilmiştir. Bu nedenle mimarinin özel gerçekliklerin toplumsal özler bağlamında alınması ile bir süreklilik talebinin ortaya çıktığı görülmüştür. Bu noktada ayırımsamamız gereken şey, evrensel olan özlerin eşzamanlılığına karşı, bunun biçime yansımalarının, geri dönüşümsüz zaman kavrayışı ile, yeni biçim dilleri ile gerçekleşebileceğidir. Bu nedenle zaman kavranışının geridönüşümsüz ve sıçramalı bir süreklilik olması halinde, özel gerçekliklerde talep edilen toplumsal özel gerçekliklerin sürekliliğı olası olamayacak, özel gerçeklik olarak tanımlamamızı yaratan özler, evrensel özler

olacaktır. Modernitenin zaman ve yerin birlikteliğini ayrıştırması sonucu, toplumsal özler, kimlikler, kültürel bağlamda değil evrensel boyutta niyetli bir seçim halini alır.

Bu modele örnek oluşturan özsel gerçeklikler, mimarının özü olarak kabul gören kavramların sorgulanması, tekrar ele alınması olarak karşımıza çıkar. Modern Mimarlık Hareketinin başlangıç olarak belirlenen özsel gerçekliği, yaşanan çağın ruhunun mimariye yansıtılmasıdır. Bu ideolojik bir söylemdir ve içinde bulunulan çağda mimarlığın geleneklere yaslanarak devam etmesinin eleştirisidir. Bu nedenle Modern Mimarlık Hareketi mevcut olan kurumların, normların, geleneklerin, düzenlerin, düşünsel bağlamda çağın gereksinimlerine yanıt vermemesi eleştirisi ile başlar. Bu hareketle birlikte mimarlıkta **yeni** düşüncesi ortaya atılır.

Mekan, mimarlığın evrensel özsel gerçekliği olarak kabul edilirse, bu kavram sorgulanan kavramların başında yer alır. F. L.Wright, mekan kavramına getirdiği yeniliği, "kutunun parçalanması" (the destruction of the box) olarak isimlendirir. "Kutu"'nın parçalanışı, mekânı doğa ile içiçe kılan bir davranışın açıklanmasıdır. İç ve dış arasındaki ayırıcı kabuk, sarmalama görevi yerine mekânın doğa tarafından sarmalanmasına hizmet edebilir hale gelir. Kutu artık köşelerinden ve tepesinden parçalanmış, doğa ve doğanın ışığı ile kuşatılmaya başlamıştır. Mekan böylelikle sıkı ve kapalı bir kabuk olmaktan çıkar, açık plan kurgusu ile iç özgürlüğünü kazanır. Wright böylelikle, mekânın özgürleşmesi ve ışığın mekana girişi ve duvarın (çeperin) artık bir manzara halini alması ile bireyin algı dünyasını zenginleştirmeyi amaçlar. (Wright, 1988). (tablo3.10,resim.13,14)

M. van der Rohe'nin pürist mekanları, herhangi bir taşıyıcının içinde olmadığı saf mekânın arayışları olarak yorumlanabilir. Mies, özgür ve açık mekân anlayışını en uç noktaya götürür ve olabildiğince strüktürden ayrıışmış mekânlar yaratır. (tablo3.10,resim.15,16)

L. Mies van der Rohe, Tez Taslakları (1923): " Tüm estetik spekülasyonları tüm doktrinleri ve tüm biçimciliği reddediyoruz. Mimarlık, çağın istencinin mekansal anlamda ifade edilmesidir. Yaşayan. Değişken. Yeni. " (Conrads,1991)

L. Kahn, mimari yaratının başlangıç noktasına, mekânı komunlandırır., Kahn'a göre mekân varlık olma yolunda olandır ve mimarın işlevi, mekânın kendisi gibi olmasına izin vermeyi sağlamaktır. (tablo3.10,resim.17) A. Aalto ise iç mekânın işlevsel akışını yeni bir dış mekân plastiğine dönüştürür. Mekan yaşayan organizmanın kendini resimlendirmesi gibi, işlevi tarafından resimlenir ve organik biçim kazanır. (tablo3.10,resim.18,19) Le Corbusier, konutun işlev şemasındaki akışının, bir

makinenin işleyiş şemasındaki mükemmeliyet düzeyine ulaşmasını arzularken, mekana dair yeni bir çözümü, serbest plan kavramı ile bulur. Corbusier, mekanın her türlü kurumlaşmış bileşenlerinin (duvar, kapı, pencere merdiven ve bunların ilişkileri) ayrılabilceği ve her türlü biçimlenişe açık olabileceğini ilk olarak Domino Evi (Maison Domino) ile açıklar. (Bilgin,1999) (tablo3.10,resim.20) Açıklanan tasarım tüm olanaklara açık, yeniden kurgulanabilir bir soyut mekandır. Daha sonra stürüktürel kurguda kolon kullanımından vazgeçer, taşıyıcı olma görevini kabuğa yükler. Böylelikle serbest planın kuruluşu başlar. Maison Citrohan'de mekan tek bir hacimdir. Bu serbest ve tek mekan anlayışı üçüncü boyutta da sürer. Artık tek düzlemdeki (Mies'in mekanlarında olduğu gibi) serbest mekan anlayışı, katlar arası sürekli ve akışkan mekan halini alır. (tablo3.10,resim.21-24)

Yukarıda örnek olarak verilen tekil mimari gerçeklikleri, tek bir sınıflama ile anlatabilmek olanaklı değildir. Örneğin, Le Corbusier'den verdiğimiz örnekler sadece özsel mimari gerçeklik olarak tanımlanamaz. Bu örnekler gerçekliklerin tüm katmanlarında yaşanan dönüşümlerle anlaşılabilir. Örneğin, Domino Evi önerisi, sadece mekan gibi bir mimari özsel gerçekliğe yenilik getirmesiyle değil, altkatmansal gerçeklik katmanına getirilen, yeni bir strüktür anlayışının da ortaya konması ile açıklanabilen bir mimari gerçekliktir.

- Bu modele örnek olarak verilecek mimari tutum tüm **modern mimari** örnekleridir. Modern Mimari'de değişim, bilinçliliğin ve düşünömselliğin bir sonucudur. Sıçramalı ilerlemecedir ve sürekliör çünkü hedefi sürekli değişimdir. Modernite kavramı, eleştirel mantığın içinden gelen, burada varolan çelişkilerin ayırdına varılme ve çözümlene yetisi olarak tanımlandığında, sıçramalı süreklilik modelinin bir modernite modeli olduğu daha iyi anlaşılabilir. Mimarlıkta, sıçramalı süreklilik modelinin başlangıcını Modern Mimari Hareket'in başlangıcı olarak alabiliriz.

Mimarlıkta sıçramalı süreklilik modeli, mimarlıkta yeninin bulunmasını hedefleyen tüm mimari gerçeklikler ile oluşan modeldir. Yeninin bulunması, en genel biçimi ile eski ve yeninin gerilimden doğan sentez ile, ya da eski-yeni geriliminden doğmaksızın, bağlantısız olarak yaratılması ile olur. "Yeni"nin, dönüşömsel olarak bulunmasını Le Corbusier ile örneklendirebiliriz. Le Corbusier'in 5 ilkesi, mimari gerçekliğin her katmanı ile bir dönüşüm projesidir. Bu 5 ilkeyi sıçramalı süreklilik modeli bağlamında incelersek geçmişin işlevlendirilmesini ve yeninin bir sentez olarak ortaya konulmasını mimari gerçeklikler eşliğinde daha iyi anlayabiliriz. Tüm bu dönüşüm ilkelerini Villa Savoye projesinde görebiliriz. (tablo3.10,resim.24)

tablo-3.7 Le Corbusier'in 5 ilkesinin analizi

tez	antitez	sentez	
		altkatmansal gerçeklik	özel gerçeklik
klasik podyum geleneği	bahçenin kullanımının kesintiye uğraması	piloti	zemin yer ilişkisinin boşluk olarak kurulması
düşey pencere geleneği (aedicule penceresi)	içerden olan algının kesintiye uğratılması	yatay pencere	iç mekandan dışa özgürce açılım
oturma çatı geleneği,	çatı-bahçesi kullanımının engellenmesi	teras çatı	açık hava odası, çatı bahçesi
cephes düzenleri, kompozisyonları, simetri	iç dış mekan birikliğinin düşey hatlar kullanımı ile bütünsel görüşün kesintiye uğraması	serbest cephe	özgür cephe düzenleri, iç- dış birikliği, işlevin cepheye yansıması
düşey sürekli yapısal duvarla mekan kurgusu geleneği	ağırlık, mekanlar arası iletişimin kesilmesi, mekan kurgularında strüktürel sisteme bağımlılık	serbest plan	esneklik, hafiflik, her mekana kendini ifade etme hakkının kazandırılması

Bağılantısız bir yeni önerisi çeşitlilik gösterir. Kuramsal olarak tanımlanamaz. Modern, kendi kendini sorgulayarak dönüşmek olarak alınırsa, tek bir modern veya yeni olamaz.

“....modern olmak, kişisel ve toplumsal yaşamı bir girdap deneyimi gibi yaşama; insanın kendini ve dünyasını sürekli bir çözülüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulması demektir...” (Berman,1994)

Bağılantısız bir yeni, varoluşsal bilinç ile kendi varoluşunu ortaya koyan bireylerin (mimarların) ve toplumun aklı ve sezgileriyle yaratılabilir.

Eisenman (1996a), bugüne kadar olan mimarlık üretme yönteminin bir süreklilik yapısı içinde olduğunu eleştirerek, yeninin yaratılmasına dair bir öneri olarak mimarlığın kendi içinden bir yeniyi, bağlantısız bir biçimde yaratılabileceğini savunur. Bu yeniyi, temsiliyetçi ve figüratif olmayan, klasikliği kullanmayan, kolaj ve montaj olmayan, herhangi bir orijini ima etmeyen, bir taşıyıcı olarak mimarlığın içine, bir **yabancı doku** naklinin yapılmasına benzetir ve mimarlığın, bu tür bir “**yapay yeni**”yi keşfetmesi gerekliliğini vurgular.

Yeni kavramı, tüm varlık ve yaratma süreçlerinde zamansal bağlamdan kopamaz. Bu nedenle, mimarideki yeni bir gerçekliğin oluşması, zamanın nasıl kavranıldığı ile ilgilidir. Sonsuzluğun ölümlü olan insan tarafından bir gerçeklik olarak ortaya

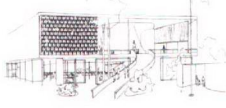
konması, insanın nesnel zaman kavramına müdahalesidir. Sonsuzluk algılanamayan ve deneyimlenemeyen, deney-üstü bir kavramdır. Yani sonsuzluk birey için numenal bir gerçekliktir. Ancak insanlığın ortak aklının yarattığı bir kavramdır. **Yürekli ve Yürekli (2002)**, insan aklı tarafından sonsuzluk, hiçlik gibi kavramların yaratılabilme gücünün, mimarideki düşüncenin nesnesi olan yeniyi yaratma umudunu sürekli kılaceğini savunarak mimaride yeni kavramının bulunması ile ilgili şunları söylerler:

“...sonsuzluğa varan katmanlaşmadan üstüste yığılan yenilerin hangisinin değerli olduğu veya öznel değerlendirilmelerin, değerlendirilmesinin nasıl olabileceği önemli bir sorundur. Dışarıdan bakmanın yanı sıra, mimarlığın bir dil olduğu ve dilin açık anlamlarında “yeni”nin var olamayacağı kabul edilirse dilin metaforik katmanlarında “yeni”nin gizlendiği varsayılabilir. Bu durumda metaforların farklı anlamları üzerinde çalışmak, “yeni”yi belirlemek için diğer bir yol olabilir...” (**Yürekli ve Yürekli, 2002b**)

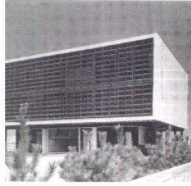
tablo-3.8. mimarlıkta sıçramalı süreklilik modeli

modelin değişkeni	zaman kavranışı		geridönüşümsüz, doğrusal
	zamanın işlevi	yeninin bulunması, ilerlemeye hizmet etmek, dönüşüm modellerinin bulunması	
	vurgulanan gerçeklik türü	varoluşsal mimari gerçeklik özel mimari gerçekliği altkatmansal mimari gerçeklik	
	modele örneklenen mimari tutumlar	Modern Mimari: Bauhaus, Konstruktivizm, De Stijl, Dekonstruktivizm...	
	anahtar kelimeler	ilerleme, değişim, dönüşüm, devrimci ilerleme, yeni	

tablo 3.9 mimarlıkta sıçramalı süreklilik modeli örnekleri-1



Resim.1 NewYork Dünya Fuarı, Brezilya Pavyonu, Niemeyer, 1939



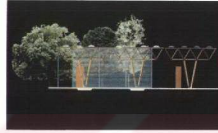
Resim.2 Mc Mullen Konutu, New Jersey, M. Breuer, H. Bechard, 1960



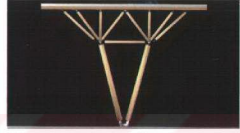
Resim.3 1967 Expo Montreal Jeodezik Kubbe, Bucminister Fuller



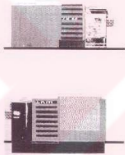
Resim.4 Eden Projesi, büyük boyutlu sera, Cornwall, N. Grimshaw



Resim.5 Kağıt Orman Pavyonu, Kraliyet Botanik Bahçeleri, Kew, S. Ban



Resim.6 Mukavva Kolon, Kraliyet Botanik Bahçeleri, Kew, S. Ban



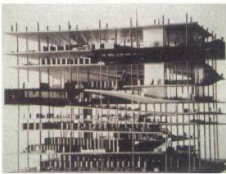
Resim.7 Sanat ve Basın Merkezi, Karlsruhe, B. Tschumi, 1989



Resim.8 Guggenheim Bilbao Müzesi, Bilbao, F. Gehry, 1997



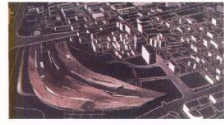
Resim.9 Viyana'da çatı kuruluşu, Coop Himmelblau



Resim.10 Jussieu Kampüsü için kitaplık projesi, Paris, R. Koolhaas, 1992

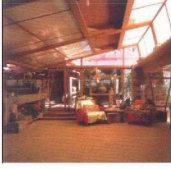


Resim.11 Wexner Center , Ohio , P. Eisenman, 1982-89

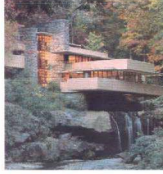


Resim.12 İslam Sanatları Müzesi Yarışma Önerisi, Doha, Katar, Z. Hadid

tablo 3.10 mimarlıkta sıçramalı süreklilik modeli örnekleri-2



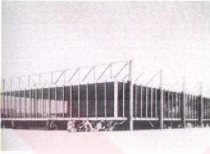
Resim.13 Batı Talliesin, Arizona,
F. L. Wright, 1937



Resim.14 Şelale Evi, Pennsylvania,
F. L. Wright, 1935



Resim.15 Alman Pavyonu
,Barselona,1928, yeniden yapım
1986-



Resim.16 Mannheim Tiyatro Projesi,
Mies Van Der Rohe, 1953



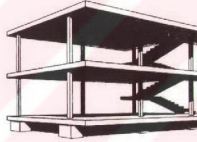
Resim.17 Fisher Konutu,
Pennsylvania, L. Kahn, 1960-67



Resim.18 Seinajoki Kütüphane
Binası Planı, Finlandiya, A.Aalto,
1965



Resim.19 Seinajoki Kütüphane
Binası Cephesi, Finlandiya,
A.Aalto1965



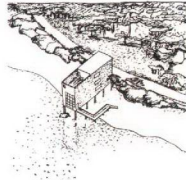
Resim.20 Domino Ev, Le Corbusier,
1914



Resim.21 İdeal apartman eskizi, Le
Corbusier, 1930



Resim.22 Citrohan Konutu maketi,
Le Corbusier, 1922



Resim.23Citrohan Konutu alternatifi,
Le Corbusier, 1927



Resim.24 Villa Savoye, Le
Corbusier, 1929-30

3.4. Bölüm Sonucu

Bu bölümde, tezimizin ana sorusu olan mimarlık ortamının çoğulcu görünümünün çözümlenmesi, mimaride zaman kavrayışı değişkenli modelleme önerisi ile denenmiştir. Bu çözümleme denemesinde, mimari gerçekliklerin oluşum sürecinde zamanın kavranış biçimlerinin, belirleyici rolü olduğu ortaya çıkarılmıştır. Zamanın kavranış biçimleri, değişimin yönü ve hızının tanımlanma farklılıkları eşliğinde ortaya çıkar. Günümüzde nesnel zaman kavramı, fizik tarafından geridönüşümsüz olduğu kanıtlanmıştır. Zaman ve mimarlık arasındaki ilişkilene biçimi, zorunlu olarak, mimarlıkta değişim ve yeni kavramlarının incelenmesini doğurur. Değişimin mimarideki yönü, yukarıda açıkladığımız biçimiyle, **zamanın nasıl kavrandığı** ile ilişkilidir. Değişmez idea ve biçimler, süreklilik modelleri, sürekliliğin biçimleri, değişim ve yeni, toplumların, bireylerin, mimarın zamanı kavrayışı ile resimlenir.

Eşzamanlılık modeli, nesnel olarak varolmayan bir zamanın kavranmasıdır. Bu zaman kavrayışı değişimi içermeyen bir kavrayıştır. Bu modelde, kendisinin de zamansal bir süreç içinde gerçekleştiği görmezlikten gelinir ve geçmişe veya geleceğe özlem ile açıklanabilir. "Özlemek" eylemi insana dair olmasına rağmen, geleceğe dair umudu yok etme tehlikesini taşır. Bu modelde üretilen mimari gerçeklikler, değişime kapalı sistemler öneren gerçekliktir. Bu modelde mimarının yaratım süreçleri olarak tanımladığımız süreçler bir döngüsellik sergiler.

Mimarlıkta süreklilik modeli, evrimsel gelişim ve yenilenme ile benzetim içindeki gerçekliklerin üretildiği bir mimari modeldir. İnsanın gelişim düşüncesi karşısında, evrimsel gelişimin olması yönünde yer alması, insanın edilgenleşmesidir. Çünkü süreklilik, bilinçli bir seçim olarak, geçmişin ürettiklerine olan güvenme düşüncesine yaslanır. Geçmişte bulunabilecek değişmeyen özlerin sürekliliği içinde, bu özlerin biçimsel yansımalarının değişmesinin hedeflendiği mimari süreklilik modelinde, temel fikir olarak özler sorgulanmaz, insanlığın aklının, kendi kendini sorgulama özelliği, evrimsel gelişimin, güvenli yastığında, huzurla oturur.

Mimaride sıçramalı süreklilik modeli, insanın kendi kendini yeniden ve yeniden sorgulama yeteneği, bir anlamda huzursuz bir bilincin zaman kavrayışının mimariye yansımalarıdır. İnsanın varoluş nedenini sürekli sorgulayarak, kendi kurduğu yapıları yıkıp yeniden yaratması, kendi varoluş nedenini ortaya koyması ile açıklanan bir zaman kavrayışı ile resimlenir. Bu modelin ürettiği gerçeklikler, insanın kendi kendini sürekli biçimde sorgulama gücü tarafından üretilir.

Mimarlığın çoğulcu görünümünün çözümlemesi, bu modellerin okunması ile, olasıdır. **Tablo.3.11'** de, bu modeller eşliğinde, bir çözümleme önerisi sunulmaktadır.



tablo-3. 11. mimaride zamanın kavranışı değişkenli modelleme önerisi

mimarî gereklilikler	zamanın kavranışı			sıçramalı sürekli
	eşzamanlı	sürekli	Modern	
varoluşsal mimari gerçek	algı, atımlama, anlama, yeni deneyimler, varoluş bilinci			belli bir tutuma tanımlanamayan bireyin algısı temelli her türlü mimarî gerçeklik
altkatmansal mimari gerçek	tektonik, töz			bauhaus, de stijl, konstruktivizm.
numenal mimari gerçek	idea, numen	arketipler, ütopyalar, ideolojiler, tüm biçimler,., klasisizm, postmodernizm, bölgeselcilik, modernizm, geleceğeğçiler		
özsel mimari gerçek	öz, bellek, anlam	öz	tipoloji çalışmaları bağlamsal, bölgesel mimari	modern mimarlık, dekonstruktivizm, bağlantısızlık
yöntem	seçmeci, temsilîyetçi, ütopyacı, idealist	evrimsel	indirgeneci	dönüşümsel, bağlantısız
	eşzamanlılık modeli	süreklilik modeli		sıçramalı süreklilik modeli

4. MİMARİDE ZAMAN KAVRAYIŞI DEĞİŞKENLİ MODELLERDE GEÇMİŞİN KAVRANIŞININ BİR ÖRNEK ÜZERİNDE İZLENMESİ: TÜRK KONUT MİMARLIĞI'NDA GELENEKSEL TÜRK KONUTU'NUN KAVRANIŞ BİÇİMLERİ

Zamanın kavranışında, geçmiş zaman mekanı, değişimin izlendiği biricik mekandır. Bize, zamanı kavratın tek şey, geçmişin varlığıdır. Dolayısı ile “an”ı kavramak, geçmişini kavramak ile olasıdır. Bundan ötürü, günümüzü kavrayabilmek, geçmişini nasıl kavradığımızla ilişkilendirir. Gelecek, tahmin etme, öngörme, kestirme, önerme eylemleri ile kavranabilirken, geçmiş, tüm yaşanmışlıklardır. Mimarlığın zaman ile kurduğu ilişkinin niteliğini yapılandıran, geçmiş zaman mekanıdır. Bu nedenle, mimarlık alanındaki kuramsal çalışmaların büyük bir bölümünü, mimarlığın geçmiş ile hesaplaşması oluşturur. Bu hesaplaşma pratik alana, mimarlıkta çoğulculuk olarak yansır.

Çalışmamızda önerilen modeller, geçmiş zaman mekanı ile ya dolaysız yoldan ya da dolaylı yoldan ilişkilendirilmektedir. Modellerin geçmiş zaman mekanı ile kurduğu dolaysız ilişkilendirme, eşzamanlılık ve süreklilik modellerinde açıkça gözlemlenebilirken, sıçramalı süreklilik modelinde, Kuhn'un (1970), bilim alanında yeninin bulunmasını açıklayan paradigmasında belirtilen “dogmanın işlevi” biçimli olmaktadır. Geçmiş sıçramalı süreklilik modelinde, ya reddedilen kavram olarak karşımıza çıkar, ya da kavramsal ve biçimsel bir senteze ulaşmada başlangıç tezi olarak kavranır. Geçmiş bu modelde yokluğun temsil edilmiştir.

Çalışmada önerilen modellerde, geçmişin kavranışının açıklanması, geçmiş kavramının somut bir alanda tartışılabilirliği, geleneksel Türk Konutu izinde yapılacaktır. Bu örneğin seçilme nedeni, geleneksel konutun sürdürülebilirliği konusunun, Türk Mimarlık Ortamı'nda, yaklaşık son yetmiş yıl boyunca, hala güncelliğini yitirmemiş olmasından ve sadece konut alanı için değil, tüm mimari gerçekliklerde, öncül terim olarak kabul edilmesinin sürdürülmesinden kaynaklanmaktadır. Öncelikle, böylesi geniş bir yaygınlıkta, bir öncül terim olarak kullanılan “Türk Evi”nin tanımı yapılacak, daha sonra, önerilen mimari modellerde

geçmişî temsilen Türk Evi'nin, Türk Konut Mimarisi'ndeki kavranış biçimleri incelenecektir.

4.1. Bir Öncül Terim :“Türk Evi”

Konut tarihi yazımında, bir sanat tarihçisi, konutu kültürel bir nesne olarak görür. Antropolojik bakış, konutu, hane halkının kabuğu olarak görür. Kent tarihçisi, konutu, yerleşme dokusunu oluşturan bir ünite olarak görür. (Tekeli,1996;10). Buradaki tanımlama çalışmasında, Türk Evi, geçmişte üretilmiş olan bir gerçeklik olarak alınacak ve bütünsel gerçekliğinin içinde barındırdığı özsel ve altkatmansal gerçeklik katmanları çözümlenecektir. Türk Evi kavramı, bir tip konut olarak herşeyden önce, böylesi bir isimlendirmeye olanak sağlayan, içinde değişmeyen özsel gerçeklikleri ve bunun biçimsel yansımalarını barındıran, bir kültür coğrafyası içinde oluşmuş geleneksel konut tipidir.

İlk olarak, Türk Evi kavramına bir tanım getirme çabaları, S. H. Eldem'in önderliğinde başlatılır. Eldem'in “Türk Evi” tanımı şöyledir:

“.. Türk Evi, eski Osmanlı devletinin sınırları içinde, Rumeli ve Anadolu bölgelerinde oluşmuş ve 500 sene kadar devam etmiş, kendi özellikleriyle belirginleşmiş ev tipidir.” (Eldem, 1984:16).

Osmanlı'da günlük yaşamı inceleyen S. Faroqi (1997), Bursa ve Mısır'da, yani Osmanlı'nın hakim olduğu uzak ve yakın coğrafyalarda, hem ortaklıklar hem de farklılaşmaların görülebildiğini söyler. Bu çalışmada, Bursa, Mısır ve Suriye'nin ortak yönleri; ağır mobilyaların olmayışı, oda kullanımlarının esnek olması, minder üzerinde oturma ve hamamın kullanım yaygınlığı olarak belirtilirken, farklılaşmalar; avlu kullanımının farklılaşması, Kahire'de harem ve selamlığın bilinmemesi, kimi evlerde oturma mekanı ile mutfak ve hela bağlantısının görülmesi olarak belirtilir. Genel bir yaklaşımın eşliğinde ise Türk Evi, evrimsel bir gelişim sonucu, homojen bir karaktere sahip olmuştur. Tablo. A.2. 7 no'lu evde görebileceğimiz Makedonya Bölgesi Konutu ve tablo. A.1. 2 nolu ev Birgi Çakırağa Konağı arasındaki planimetrik ve altkatmansal gerçeklik boyutundaki benzerlikler ve aynı bölgeden verilebilecek başka örnekler, (tablo4.1,resim.1-4) Türk Evi'nin evrilmesi sonucunda homojenleşmesi sürecine örnek oluştururlar.

Türk Evi, evrimsel bir gelişme ile günümüze ulaşan, geleneksel bağlamdaki süreklilik modelinin özsel mimari gerçekliğidir. Türk Evi olarak adlandırılan bu tip konut, bir gerçeklik olarak, çalışmamızın ikinci bölümünde anlatılan tüm gerçeklik katmanlarını

barındırmaktadır. Türk Evi'nin çözümlenmesi çalışmamızda, ortaklıklarını açıklayan özel ve altkatmansal gerçeklik düzlemlerinin incelenmesi, çözümleme yöntemimiz olacaktır.

Türk Evi, çoğunlukla köken sorunsalı çerçevesinde tanımlanır. Köken sorunsalında en çok tartışılan konu başlıkları; oda, hayat, eyvandır. S. Ögel (1994) Türk Evi'ndeki her biri tekil hane olarak nitelendirilebilen, kendi başına bir küçük evren (mikrokozmoz) imgesi olan odayı, çadırla ilişkilendirir. Bu oluşumun kökenini, Türkler'de, yapı ve evren arasında kurulan özdeşlikte, çadır ve odanın küçük evrenler (mikrokozmozlar) olarak konumlandırılmasında bulur. Türk Evi'nin planimetrik kurgusunun bir diğer elemanı olan eyvan da oda gibi, Ön-Asya Türk kültürü sürekliliğinde açıklanır. Anıtsal mimaride, avluya açılan eyvan, konutta hayata açılır. Aslında eyvanın işlevi, Türk Evi içinde çok açık değildir. Ögel, bu mekanın, ancak yüzyıllardır taşına gelen bir anlam yükü ile açıklanabilir olduğunu, dört ana yönü olan bu mekanın, konutta, evrenin dörtlü kozmik yönlerinin, biçim içinde kutsanması olarak açıklar: Dört ana yön; evrenin dört oluşturu elemanı olan hava, su, ateş, yer; dört doğa ürünü; insan, hayvan, bitki, metal. Eyvan bu biçimiyle, evren imgesinin konutun içinde betimlenmesi olarak yorumlanır.

Türk Evi'nin evrilmesini, bulunduğu kültür coğrafyasına bağladığımızda, şüphesiz evrilmeye ve değişmeye başlamasının tarihi, daha gerilere gider. Bizans yerleşimlerini kullanan Osmanlı toplumunun, bu kültürlerden etkilenmemesi olası değildir. Kültürel bir mirasın, Orta Asya'dan taşınması olan odanın kökeni olarak çadır, bu durumda kimi açıklamalarda megaron kökenli olmaktadır. Geleneksel konut alanındaki değişmeyi etkileyen etmenler, iklim şartları, yapım alanındaki ağır da olsa değişimler (camın kullanımı), toplumsal ve sosyal değişimler (yerleşik düzene geçişler, sosyal statü değişimleri, kadının toplumdaki rolünün değişimi, batılılaşma) ve üst yönetici sınıfın ya da saray ve çevresinin, halk mimarisini etkilemesi sayılabilir.

Türk Evi'nin analizini, iki başlıkta toplamayı uygun görmekteyiz. Bu analizin soruları şunlardır:

SORULAR: .Türk Evi kavramının genel bir kavram olarak anılmasına neden olan, ortak özel gerçekliği nedir?

.. Bu özel gerçekliğin biçimsel yansımaları ya da altkatmansal gerçekliği hangi başlıklar altında toplanabilir?

Türk Evi bir ortaklıklar sistemi olarak tanımlanabilir mi?

4.1.1. Türk Evi'nin Özsel Gerçekliği

Geleneksel Türk Konutu eğer mimarlık terminolojisinde, Türk Evi olarak anılıyor ise, bu ifade onun özsel gerçekliğe sahip oluşunu anlatır. (Bkz.Bölüm.2.2.4) Geleneksel Türk Konutu'nun içinde barındırdığı özsel gerçekliği, mekansal kurgu ortaklıkları ve bunların kavramsal karşılıklarının ortaklıklarında aranmalıdır. Türk Evi'nin çözülmesi, köken problemi dışında, ortaklık terimleri etrafında gelişecektir.

Özsel gerçeklikler en başta **ortaklık** kavramı ile açıklanabilir. Bu ortaklıklar, mekansal, işlevsel ve kavramsal ortaklıklar olarak açıklanacaktır.

- **planimetrik kurgu ortaklıkları,**
- **işlevsel kullanım ortaklıkları;**
- **kavramsal ortaklıklar**

Bir başka önemli nokta, bu başlıkların, Türk Evi'nin etki alanı olan coğrafyalarda gösterdiği ortaklıklar bağlamında ele alınmasının önerilmesidir. Yapım tekniği ve malzeme kullanımlarının değişkenliğine bağımlı olarak sınırlanan geleneksel konut bölgeleri, planimetrik kurgu ortaklıkları bağlamında, daha da genişleyebilmektedir. (tablo4.1, resim 4.1-4) Örneğin eyvan kullanımı veya oda kullanımı değişik iklimsel bölgelerde farklılaşmaksızın görülebilir. Bunun örneğini, tablo A.1'de. Ege bölgesinde örneklenen Birgi Konağı (2. örnek) ve tablo A.3 'de Kıbrıs'ta Derviş Paşa Konağı'nda (12. örnek) eyvanın kullanım benzerliğinde görürüz.

• **Planimetrik Kurgu Ortaklıkları:** Tipolojik çözümlerler, planimetrik kurgu ortaklıklarını ortaya koyar. Türk Evi'nde, mekansal kurgu ortaklığı, sadece yaşama katındaki sofa ve odaların yanyana konumlanma düzeni ile sınırlı değildir. Türk Evi planimetrik kurgusunda katlar arası biçimleniş farklılığı bir ortaklık sergiler. Konutun zemin katında, pişirme, depolama, büyük toplantılara hizmet veren (nişan, düğün törenleri), mekanların bulunması, zemin katı, yaşama katından, planimetrik kurgu olarak farklılaştırır. Bu şema, serbest plan bağlamında açıklanabilir. Yapısal sistemde üst katlarda ahşap karkasın, alt katlarda yığma tekniğinin yaygın olarak kullanımı, (yığma tekniği dışındaki çözümlerde), planimetrik kurgunun alt ve üst katlarda farklılaşmasına yardım eder. Alt katta, şehir arsa kuruluşlarından kaynaklanan, irrasyonel açılarla biçimlenişler, üst katta rasyonel çizgiler olarak çözümlenir. Çıkıntılarla, alt kat plan kurgusu yukarı katlarda genişler, dik olmayan mekan köşe açıları dik olmaya eğilim gösterir. (tablo4.1, resim.5-8)

İkinci planimetrik kurgu ortaklığı, üst katta yer alan başlıca mekanlar olan oda, hayat, eyvan, başoda ve onun yerine geçebilen köşk gibi mekanların, birbirlerine

göre konumlanmalarında görülen ortaklıklardır. Hayat, her zaman odaların açıldığı, kimi zaman açık, kimi zaman kapalı olabilen bir mekan olarak gözlemlenir. Bu mekan, sadece odaların açıldığı bir geçit olma işlevinden öte, bir toplanma mekanıdır. Konut ve mahalle arasında kurulabilecek bir özdeşleştirmede, konuttaki hayat, mahalledeki meydan ile özdeşleşebilir.

Üçüncü planimetrik kurgu ortaklığı, mekanların tek tek, kendi içindeki diziliş kurgularının bir ortaklık sergilemesidir. Odanın değişmeyen mekan elemanları; yüklük, sedir, ocak, yunmalık (banyo) bazı durumlarda da sekidir. Bu mekan elemanlarının, odanın içinde yerleşimleri benzerlik gösterir: Ocağın girişin karşısında yer alışı, sedirlerin pencere açıklıklarının önüne konumlanması, dolapların ocak ve banyo ile bir duvara eklenmesi ... (tablo4.1,resim.9,10). Odada yer alan tüm bu mobilya düzeninin yapısal olarak, taşınmaz, sabit mobilyalar oluşu, mobilya kullanımında görülen ortaklıktır. Yapıdan bağımsız bir mobilya düzenine geçiş, ancak 19. Y.y. da görülür. Başoda denilen, misafirlerin ağırlandığı oda, en donanımlı oda olarak karşımıza çıkar. Eğer konutta tek bir cumba veya ocak varsa, bunlar başodaya aittir. Odalardan birbirine geçiş, hayat yoluyla olur. Eyvan, hayata veya avluya açılan bir mekan olarak odaların arasında konumlanır.

Son olarak iç ve dış mekanların birbirlerine göre konumlanması ortak bir kurgu içindedir. Planimetrik kurguda, kapalı ve açık mekanlar arasındaki akış, mekan açıklığı hiyerarşisine dayanır. Planimetrik kuruluştaki bu akış; açık mekandan (avlu)-yarı açık mekana (hayat, eyvan) ve kapalı mekana doğrudur. Bu mekan hiyerarşisi, açıktan kapalıya dolaysız bir geçiş ile değil dolaylı ve kademeli olarak yapılır. Bu çözüm, doğanın yavaş yavaş içeriye alınması veya tersine, konutun doğaya kademeli olarak açılması olarak yorumlanmalıdır. Ancak bu kurgudaki değişmeyen gerçeklik, dış ile kurulan iletişimin kopmazlığıdır. (tablo4.1-2,resim.11-15) Avlu kullanımı, hayatın yarı açık mekansal kuruluşu, oda pencere düzeni ile ev ve sokak; ev ve avlu arasında kurulan iç dış görsel iletişimi, Türk Evi'nin iç ve dış mekanlar arasındaki kopmaz bağıni biçimlendirir. Avlu, yüksek duvarları ile her ne kadar sokak gezinme düzlemine kapalı ise de, üst katta konut, cumbalarla sokağa taşar ve odayı sokağın içine/üstüne yerleştirir ve cumbanın bu türlü sokağa açılımı, üç kenarına açılan pencerelerle desteklenir. (tablo4.2,resim.19-23) Odadaki oturma düzeni, sedir ve pencerenin bir bütün olarak tasarlanması ile oluşturulur. Sedirin oturma ve yaslanma hizasında pencere başlar ve doğa ile görsel iletişim oturma düzleminde sağlanır. (tablo4.2,resim.18)

Özetle Türk Evi'nin planimetrik kurgu ortaklığını şu başlıklarda toplayabiliriz.

- Evler iki veya üç katlıdır; alt kat ve üst katın planimetrik kuruluşları farklıdır, modern terimlerle ifade edilirse bir tür **serbest plan** örneği gösterir;
- Yaşama katında mekanların birbirine göre konumlanması, hayat-oda, köşk-hayat, eyvan-hayat, hayat-avlu, oda-sokak gibi homojenlik gösterir;
- Tek başına bir barınma birimi olarak alınabilen odanın barındırdığı elemanlar ve bu mekan elemanları, birbirlerine göre konumlanışları da ortaklıklar gösterir;
- Konutta, iç mekandan dış mekanına geçiş, tam kapalı mekan (oda), yarı kapalı mekan (hayat), açık mekan (avlu, sokak) olmak üzere bir sıralanış içindedir.
- **İşlevsel Kurgu Ortaklığı:** Türk Evi'nin işlevsel kurgusu ortaklık içindedir. Bu ortaklığın en başında, yukarıda da açıklanan, alt katın hizmet işlevlerine ayrılması, üst kat veya katların yaşama alanlarına ayrılmasıdır. Bu en belirgin işlevsel kurgu ortaklığıdır.

Oda, başlı başına ele alınacak ikinci bir işlevsel kurgu ortaklığı gösteren birimdir. Odanın birden fazla işleve hizmet etmesi değişmez bir gerçekliktir. Odanın gece ve gündüz kullanımları farklıdır. Gece yatma eylemine yanıt verirken gündüz, günlük yaşama eylemlerini barındırır. (tablo4.2,resim.16,17) Yıkanma, depolama, yemek pişirme, misafir kabul, gündüz kullanımın yan işlevleridir. Modern terimlerle, bu işlevsel karakter, esnek mekan, çok amaçlı kullanım terimleriyle açıklanabilir. Her bir oda, başlı başına barınma için gerekli olan işlevlere sahiptir ve odanın bazı bölgelerde hane olarak adlandırılması bu yüzdendir. Bu işlevsel şema, elbette bir konutun içinde birden fazla çekirdek ailenin yaşamına, ya da büyük aile (büyükbaba, büyükanne, bunların çocuklarından oluşan yeni aile bireyleri) yaşamına hizmet etmesi ile ilişkilendirilmelidir. İşlevsel olarak ayrı bir mekan olarak başoda, hem içinde barındırdığı mimari elemanlar bakımından hem de gece ve gündüz kullanımı farklılığı açısından işlevsel olarak diğer odalardan farklılaşmaz. Ancak evde eğer ayrılmış bir başoda varsa, misafir ağırlama işlevine hizmet eden öncelikli odadır.

Odanın işlevsel kullanımı gibi, hayat mekanının kullanımı, farklı konut ve farklı coğrafyalarda, benzer eylemlere hizmet eden mekan olarak, işlevsel kullanım ortaklığı gösterir. Yazın yaşamın geçtiği, kışa hazırlıkların yapıldığı, aile bireylerinin toplanma noktası olan bir mekandır. Yani hayat, sadece bir geçiş alanı olarak tanımlanamaz. Hayat, konutu paylaşan bireyler için bir toplanma mekanı, konutun meydanıdır.

- **Kavramsal Ortaklıklar:** Bu başlıkta, yukarıda Türk Evi'nin özsel gerçeklikleri olarak sıraladığımız başlıklardan çıkarsanabilecek, modern terimlerle

yorumlanabilen, Türk Evi'nin, kavramsal ötsel gerçeğine değineceğiz. Türk Evi'nin biçimsel çözümünden yola çıkarak, kavramsal ötsel gerçeklikler dile getirilebilir.

Bunlardan ilki, birinci başlıkta değindiğimiz, modern anlamdaki **serbest plan** izlerinin görülebilesidir. Konutta işlev dağılımının katlar arası farklılaşması, alt kat ve üst katta farklı planimetrik kuruluşları yaratır. Türk Evi ötsel gerçeği, modern anlamda serbest plan anlayışına uyar. Üst katlarda yapısal sistemin hafif bir sistem olan ahşap karkas seçilmesi, alt ve üst katın birbirinden bağımsız biçimlenişine olanak sağlar. Bu kuruluş aynı zamanda, cephe çözümlerinde kesintisiz görüşü sağlayabilen pencere açıklıkları çözümleme şansını doğurur. Tek olarak ele alındığında, pencere oranlarında düşeylik hakimse de tekrarlanan düşeyliklerin yanyanalığı, üst katlarda cephede yataylık ve **hafiflik** etkisi sağlar.

İkinci olarak iç mekan dış mekan geçirgenlik ya da mahremiyet, oda-sokak; hayat-avlu; avlu-ana kitle bağlantıları ile kurulur. Dış mekanın içeriye alınmasını veya iç mekanın dışarıyla bütünleşmesinin sağlanır. Böyle bir çözümü barındırması, Türk Evi'nin doğa ile bütünleşik bir ev olarak anılmasını sağlar.

Üçüncü olarak Türk Evi'ndeki mekanlar çoğul işlevlidir. Oda ve hayat mekanları hemen hemen, konutun tüm işlev gereksinimlerinin karşılandığı mekanlardır. Oda evrensel bağlamda, esnek mekan kavramı ile örtüşen bir mekanı niteler. Benzer nitelendirme, hayat için de kullanılabilir. Bu tutum, Türk Evi'nin minimalist bir konut olarak nitelenmesini sağlar.

Türk Evi'nin ötsel gerçeklik ortaklıkları, örneklerle, tablo.A.1, tablo.A.2, tablo A.3'de gösterilmektedir.

tablo 4.1. türk evi örnekleri-1

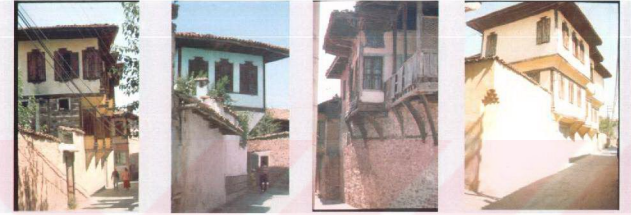


Resim.1 Kavalalı
Mehmet Paşa Konağı,
Kavala, Yunanistan

Resim.2 Arnavutluk
Berat Evleri

Resim.3 Çakırağa
Konağı, Birgi

Resim.4 Schwartz Konağı,
Ambelakia, Yunanistan



Resim.5 Kula Evi alt
kat, üst kat biçimleniş
farklılaşması

Resim.6 Kula Evi
alt kat, üst kat
biçimleniş
farklılaşması

Resim.7 Kula Evi
alt kat, üst kat
biçimleniş
farklılaşması

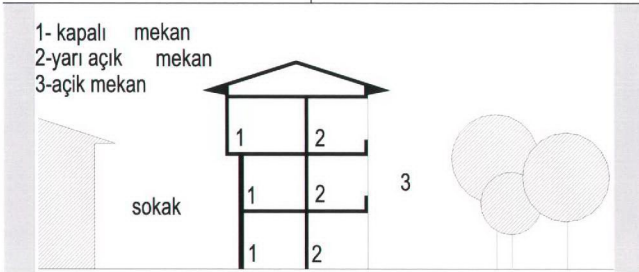
Resim.8 Kula Evi alt kat,
üst kat biçimleniş
farklılaşması



Resim.9 Türk Evi oda yerleşme düzeni



Resim.10 Türk Evi oda yerleşme düzeni



Resim.11 Türk Evi iç-dış mekan hiyerarşisi

tablo 4.2. türk evi örnekleri-2



Resim.12Türk Evi avlu sokak ilişkisi, Kula



Resim.13Türk Evi avlu kullanımı , Kula



Resim.14Türk Evi avlu sokak ilişkisi, Kula



Resim.15Türk Evi avlu kullanımı, Kula



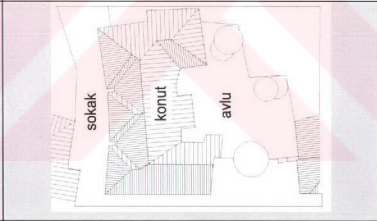
Resim.16Türk Evi odasının çoklu işlev karakteri



Resim.17 Türk Evi odasının çoklu işlev karakteri



Resim.18 Türk Evi pencere düzeni ve cumba ile sağlanan iç-dış birlikteliği



Resim.19 Türk Evi Konut avlu ilişkisi Çakırağa Konağı Birgi



Resim.20 Türk Evi, cumba sokak ilişkisi, Lefkoşa



Resim.21 Türk Evi, cumba sokak ilişkisi, Safranbolu



Resim.22 Türk Evi, cumba sokak ilişkisi, Safranbolu



Resim.23 Türk Evi, cumba sokak ilişkisi, Lefkoşa

4.1.2. Türk Evi'nin Altkatmansal Gerçekliği

Türk Evi, altkatmansal gerçeklik boyutunda özsel gerçeklikler bağlamında görülen homojen bir dağılım göstermez. Bunun nedeni, uygulandığı yere bağımlı olarak, malzeme kullanımlarının ve yapısal kuruluşların değişmesidir. Ancak yapısal kuruluşların dışında, cephede kullanılan mimari dil, homojenlik gösterir ve Türk Evi'nin altkatmansal gerçekliklerini bir ortaklık sistemi olarak adlandırmamızı sağlar. Örneğin Türk Evi'nin yapım teknikleri değişse de, tekrarlanan cephe elemanları vardır: Cumba, payanda, düşey pencere, tepe penceresi, pencerede söve kullanımı vb. Bu nedenle yapısal kuruluşlar, yöresel yapım tekniklerinin değişmesine bağlı olarak değişse de, Türk Evi olarak anılan konut, altkatmansal gerçeklik düzleminde de bir ortaklık sergiler. Bu ortaklıkları iki ana başlıkta inceleyeceğiz:

- **Yapısal kuruluş ortaklıkları**
 - **Cephe kuruluşu ortaklıklarıdır.**
- **Yapısal Kuruluş Ortaklığı:** Türk Evi yapısal kuruluşu bir ortaklıklar sistemidir. (tablo A.4, A.5, A.6) Türk Evi'nde kullanılan belli başlı strüktürel sistemler; ahşap karkas, kagir, kerpiç ve yığma ahşaptır. Alt kat ve üst katlar arasında yapım kurgusu, değişkenlikler gösterebilir. Ahşap karkas ve yığma birlikte kullanılabilir. (tablo.4.3, resim.1,2) Bu seçim, günlük yaşam alışkanlıkları ile de desteklenerek, (mahremiyet, sokağa üst katlar düzleminde açılma isteği) alt katlarda cephe açıklıklarının küçülmesi sonucunu doğurur.
- Ahşap karkas, çoğunlukla kıyılara yakın iç bölgelerde ve Karadeniz'de kullanılan, Türk Evi ortaklık sisteminde en yaygın kullanıma sahip olan yapım yöntemidir. (tablo.A.4 ve A.5'de 1,2,3,4,5,6,7 no'lu konutlar) Dolgu elemanı olarak, kerpiç, iki yüzü sıvalı ve dış yüzü ahşap kaplı bağdadi, tuğla, taş (zeminde), sepet örgü ve toprak kullanılır. (Günay,1999) Ahşabın olanak sağladığı yapısal açıklıklar, mekan büyüklüklerini oluşturur. Ahşap karkas sistem, strüktürel açıdan hafif, basınç ve çekmeye karşı aynı oranda direnç gösterebilen bir yapısal malzeme olmasından dolayı akılcı bir seçimdir. Yapım tekniği açısından bakıldığında, aşağı katların kagir malzemeden kurulması, yapının toprakla birleşim düzlemlerinde, ahşapta görülebilecek neme karşı olumsuz etkileri ortadan kaldırır. Ahşap, çekmeye karşı dayanıklı olmasına rağmen, eğilme direnci (sehim) düşük olan bir malzemedir. Bu nedenle döşeme düzlemindeki sehimlere rastlanabilir. Ancak ahşabın bu olumsuz yapısal özelliği, cumbanın kullanımı ile, döşemelerdeki sehim engelleyecek bir tür

karşı gerilimin doğmasına neden olur ve bu ters gerilim sayesinde, oluşabilecek sehimler minimum düzeye indirilir. Özetle cumba veya çıkma, sadece işlevsel ve görsel bir eleman olmaktan çok, ahşap karkas sistemde, döşeme düzlemlerinde yaşanabilecek sehimleri önlemek için kullanılır.

Ahşap yığma strüktürel kurgusu yoğunlukla Doğu Karadeniz Bölgesi ve orman köylerinde görülür. Birleşen uçlar çıkıntılı ve çatı kuruluşu beşik çatıdır. (tablo4.3,resim.3,4)

Strüktürel sistem olarak kagir, Güney Doğu Anadolu'nun Kuzey Suriye ile ortak kültürünün ifadesi ve Erzurum'dan öteye, Kuzey Doğu Anadolu'nun Güney Kafkasya ve Dağıstan ile akraba ahşap hatıllı taş mimarisinde ve Niğde Kayseri, Orta Anadolu'da, Akdeniz ve Ege kıyılarında yaygın olarak görülebilir. (Kuban,1995) (tablo3.4,resim.5) Kesme taş, harçlı moloz taş, ahşap hatıllı moloz taş malzemelerinden kurulur. (tablo.A.5 ve A.6.'da 8,10,11,12 no'lu konutlar)

Kerpiç tekniği, Orta Anadolu'nun köy ve küçük kent ortamında kalan ve kökü Yeni Taş Çağına kadar uzanan bir sistemdir. Kerpiç, taşın olmadığı yörelerde kullanılır ve kullanılmış olan en eski yapım tekniklerindendir.

• **Cephe Kuruluşu Ortaklığı:** Türk Evi ortak bir mimari dil yaratmış, geleneksel konut tipidir ve homojenleşmenin en belirgin işaretlerinden biri mimari dilidir. Bu ortak mimari dil, tekrarlanan cephe elemanları ve onların biraradalıklarının kurduğu cephe düzenlerinden oluşur. Bu mimari dil şu başlıklar altında çözümlenecektir:

- Cephede kullanılan açıklık düzenleri: Alt kat üst kat doluluk boşluk farklılaşması, açıklık dizemleri (düşeylik, pencerelerin düzenlenişi)
- Tekrarlanan cephe elemanları: Cumba, payanda, tepe penceresi, saçak, eğimli çatı.

Türk Evi'nin cephedeki doluluk/boşluk kuruluşu, alt katlarda sağır yüzeylerin kullanımı ile sağlanan kapanma, üst katlarda düşey pencerelerin yanyana getirilmesinden oluşan yatayda açılma biçimli olarak tanımlanabilir. (tablo3.4,resim.6) Konutun alt kat açıklıkları kapalılığa yatkın iken, üst katlarda açıklıklar hakimdir. Pencere düzenleri, tek bir boyutun yatayda eşit aralıklarla tekrarından oluşur. Üst katlardaki pencere açıklık dizemi, ahşap karkas yapı kuruluşunun cepheye yansımadır. Pencerelerin dizemsel kuruluşu Türk Evi'nin ortak mimari dilinin kurucularındandır. (tablo.A.4-5-6)

Türk Evi cephe kuruluşunda tek tek pencere oranları, yatay değil düşey oranlara sahiptir. (tablo.A.4-5-6) Camın kullanımının yaygın olmadığı dönemlerde, pencere açıklıklarının kapanmasında, ahşap kepenk kullanma geleneği hakimdir. Gene bir cephe elemanı olan tepe penceresi, açılmayan pencerelerde, kepenkler kapalı konumda iken mekanın ışık gereksinimini karşılamak için kullanılmış, pencere açıklıklarını örtmede camın yaygınlaşmasına rağmen, cephede sürekli kullanılan bir mimari eleman olarak kalmıştır. Ancak bu basit ve işlevsel açıklamanın ardında, tepe pencerelerinin kullanım nedenlerinin anlam olarak çözümlemelerinde farklı görüşler bulunur. Bu görüşlerden ilki, geleneksel konutta tepe penceresi kullanımı (revzen), üst sınıf çevresi (yönetenler) etkileşimli olduğudur. Ancak bu cephe elemanının kullanımı, pahalı bir uygulama olması nedeniyle orta sınıf halk konutlarında yaygınlaşmaz. (58 bölgede 170 tepe pencere ev). (Ergin,1997)

İkinci bir görüş, eski Türk inanç sisteminden kaynaklanan ve tütekli evlerde uygulanan, ışığın tepeden alınma inancının, geleneksel Türk Konutu'nda izlerinin sürdürülmesidir. Tepe penceresi kullanımı, 17.Yy.'dan 18. Yy'a geçilirken gittikçe azalır ve görülmemeye başlar. Her iki görüşün doğruluğunun farkında olarak tepe penceresinin Türk Evi cephesinin bir açıklık elemanı olduğunu söyleyebiliriz.

Uluengin (2000) Osmanlı Türk Mimarisi'nde, Türk Evi tekil pencere oranının 5/3, veya uzun kenarın kısa kenara oranının 1.6 sayısı çevresinde geliştiğini açıklamaktadır. Çalışmamızda **Tablo.A.4-5-6'** da incelenen oniki konutta, bu oranlar görülebilir. Pencerelerin biraraya geliş düzenleri, yatayda üçlü veya ikili gruplar halindedir. Pencerelerin gruplaşması, iç mekanın planimetrik kurgusunu dışarıdan okunabilir kılar. Böylelikle pencere dizemleri, konutun iç mekan düzenini, yalın bir biçimde dışarıya yansıtır.

Türk Evi olarak tanımlanan konut tipinin çatı kuruluşları, farklı iklim bölgeleri dışında, (Güney, Güneydoğu, İç Anadolu'nun Ege, Akdeniz kule evleri, düz çatı geleneği, ahşap yığmanın beşik çatı geleneği), alaturka kiremit örtülü, ahşap oturma çatıdır. Saçaklar, yapıyı su ve güneşten korumak amaçlı geniştir. Bir sokak üzerindeki karşılıklı iki evin saçakları zaman zaman, sokağın üst örtüsünü oluşturmaya yetecek genişliğe ulaşır. (tablo4.3, resim.7)

İşlevsel ve yukarıda açıklandığı gibi strüktürel bir eleman olan cumba, Türk Konutu'nun vazgeçilmez bir mimari cephe elemanıdır. Cumbanın ortaya çıkması 17. yy.'da görülür. (Günay,1999) Bunun nedeni, ahşap çatı sisteminin yaygın olarak kullanılmaya başlanmış olmasıdır. Hafif bir yapısal kurgu olan ahşap çatı sistemi,

cumbanın doğuşuna izin verir. Cumba aynı zamanda, daha çok pencere açıklığına da izin veren bir sistemdir. Yerel yapım tekniklerinin farklılaşması, cumbanın yapım tekniklerini çeşitlendirir. (tablo4.3,resim.8-14) Taş ve ahşap payandalar yerel karakteristik malzemelerle yapılır. (tablo3.4,resim.15,16) Cumba, Türk Evi cephe düzeninin değişmeyen elemanıdır.

Tablo A.4., A.5., A.6.'da Türk Evi'nin yukarıda anlatılan altkatmansal gerçeklik ortaklıkları değişik bölgelerden alınan oniki örnekte sunulmaktadır.

Türk Evi karakteristik bir konut tipini anlatan terim olarak, ortak bir mimari dile sahiptir. Bu dilin sözcüklerinin açılımı yukarıda yapılmıştır. Günümüzde Türk Evi adeta yukarıda anlatılan mimari bir dil olarak yorumlanmakta, barındırdığı özsel gerçekliği gözönüne alınmamaktadır. Türk Mimarisi'nde, ulusal ön ekli tüm mimari oluşumlar, geleneksel konutun, bir model olarak kabullenilmesi ile oluşmuşlardır. Bunun nedeni, konutun bir dil olarak kavranmasının, zamansız olarak kavranmasına yol açmasıdır

tablo 4.3 türk evi örnekleri-3



Resim.1 Birgi'den terk edilmiş bir konut'ta yapısal kurgunun açığa çıkışı



Resim.2 Doğu Karadeniz'de ahşap karkas, kagir karma yapısal kuruluş



Resim.3 Ahşap Yığma Tekniği, Yaylaönü Köyü, Trabzon



Resim.4 Doğu Karadeniz, ahşap yığma serender, Orta Köyü



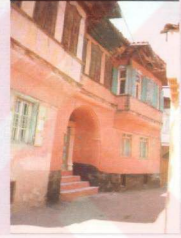
Resim.5 Kagir yapısal kuruluş, Bodrum



Resim.6Alt kat üst kat açıklık düzenleri farklılaşması, Birgi



Resim.7 Saçak kullanımı, Kula



Resim.8 Kagir kuruluşta cumba kullanımı, Kula



Resim.9 Ahşap karkas kuruluşta cumba örneği, Göynük



Resim.10 Ahşap karkas kuruluşta cumba kullanımı, Amcazade Yalısı,



Resim.11Kagir kuruluşta çıkma örneği, Akçaabat, Trabzon



Resim.12 Kagir yapısal kuruluşta ahşap cumba örneği, Orta köyü, Rize



Resim.13 Ahşap karkas kuruluşta cumba örneği, Kula



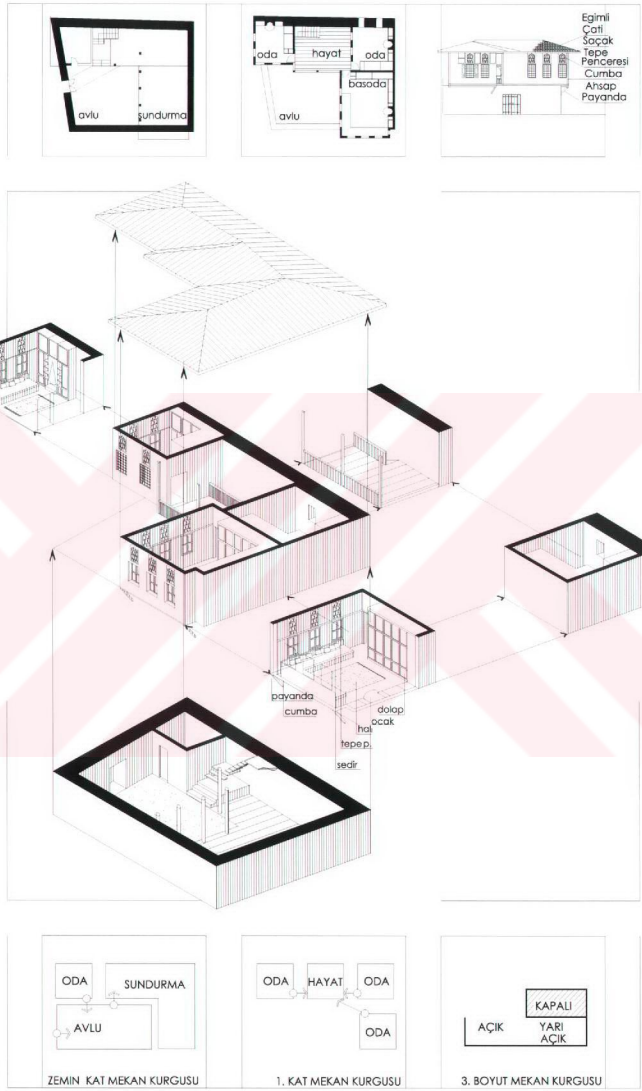
Resim.14 Ahşap karkas kuruluşta cumba örneği, Kula



Resim.15 Ahşap payanda kullanımı, Birgi



Resim.16 Ahşap payanda örneği, Cumalıkızık



Şekil 4.1. Tekil bir konutta gözlemlenen, ortaklıklar sistemi olarak Türk Evi

Türk Evi'ni bir ortaklıklar sistemi olarak kabul etmemiz durumunda açılımı aşağıda tablo.4.1'de açıklandığı resimdedir. Türk Evi'nin bir ortaklıklar sistemi oluşunu açıklayabilmek için oniki farklı Türk evi, farklı bölgelerden seçilerek, yukarıda anlatılan başlıklar eşliğinde incelenmiş ve tablo A.1-6 'da gösterilmiştir.(bkz.sayfa 156-161)

tablo. 4.4. "türk evi" mimari gerçeklikleri

özel gerçeklikler		altkatmansal gerçeklikler	
kurgusal ortaklıklar	kavramsal ortaklıklar	yapısal kuruluş ortaklığı	cephe kuruluş ortaklığı
planimetrik kurgu ortaklıkları	cephede hafiflik etkisi	ağşap karkas+ yığma yapı sistemi	cephe açıklık kuruluş ortaklıkları
işlevsel kurgu ortaklıkları	serbest plan	kagir, ağşap yığma, kerpiç	tekrarlanan mimari elemanlar
	esnek mekan kullanımı		
	iç-dış mekan birlikteliği	yapısal rasyonellik	

4.2. Eşzamanlılık Modelinde Geçmişin Kavranışı

Mimarlıkta eşzamanlılık modeli, mimari gerçekliklerin üretilme sürecinde, zamanın eşzamanlı olarak kavranması ile yaratılan, numenal mimari gerçekliklerin modelidir. Bu modele örnek oluşturan mimari tutumlar, tüm biçimler ve ütopyalardır.

Eşzamanlılık modelinde tüm mimari gerçeklikler, zamansız ideal düşüncesinden yaratılır. İdeal düşüncenin biçim diline yansıtılması, mimari düzenler, arketipler yolu ile gerçekleştirilir. Eşzamanlılık modelinde geçmiş, **yeniden canlandırmacı, seçmeci ve bölgeselci** biçimler içinde yansıtılır.

Mimaride eşzamanlılık modelinde, içinde bulunulan "an" diğer zaman mekanlarına eşit uzaklıkta kavranır. Bu kavrayış, zamanın döngüsel kavranışıdır. Bu nedenle bu modelde geçmiş, diğer zaman mekanlarına göre özelleşmez. Eşzamanlılık modelinde geçmişin tüm biçim dilleri, zamansız olarak kabullenilir.

Eşzamanlı kavrayış eşliğinde, geleneksel konutun zamansız bir mimari dil olarak kabullenilişi, günümüzde de, aynı mimari dilin taklid edilebilir oluşunu doğurur. Bu türlü bir kavrayış, yeniden canlandırmacı, seçmeci ve bölgeselci tutumlara örnek olan mimari gerçekliklerin yaratılmasına yol açar. Geleneksel Türk Konutu'nun, ilk

olarak bilinçli bir biçimde, ulusal bir mimari yaratımı için öncül terim olarak kullanılmaya başlanması, Türk Mimarlık Ortamında, İkinci Ulusal Mimarlık Hareketi olarak adlandırılan dönemle örtüşür. Bu nedenle, geleneksel konutun eşzamanlı kavranışını örneklemesi bağlamında, aşağıda bu oluşum kısaca anlatılacaktır.

Bu oluşumun “**Ulusal**” olarak nitelenmesi, ulusa ait olan bir mimari dilin bulunması idealini anlatır. Ulusal bir mimarinin yaratılmasını tetikleyen etkenler, Cumhuriyet dönemi yabancı mimarların yurdumuzda etkin olarak çalışmalarına tepki gösterilmesi ve Almanya ve İtalya’da ortaya çıkan milliyetçilik hareketlerinden etkilenme olarak yorumlanabilir.

Atatürk döneminde yeni kurulan ulusun yetersiz olan teknik insan sayısının artırılması için, Atatürk tarafından yurda davet edilen yabancı mimarların Türk mimarlardan daha etkin olarak çalışmalarına tepkiler başlar. Turgut Cansever, mimarlık pratiğinin, yabancıların elinde olmasından dolayı, Türk mimarlarının kendilerini geliştiremeyeceklerini öne sürer. (Tümer;1994) 1933 tarihli Mimar Dergisinde, İstanbul İmar Planı’nın birkaç yabancı sanatkara ısmarlanacağı haberi üzerine şöyle denir:

“ Bir ecnebinin ne kadar kıymetli bir sanatkar olursa olsun, bizim için güzel bir plan yapmasına imkan yoktur.” (Sözen,1985)

Yabancı mimarlara gösterilen tepkiler, mimarlığın bir milli kimliği yansıtması düşüncelerini doğurur. Bunu tetikleyen diğer bir etken, Avrupa’daki milliyetçi hareketlerin yoğunlaşmasıdır. Almanya ve İtalya’da hüküm süren milliyetçilik akımı, kendi gücünü göstermek için anıtsal yönü ağır basan mimarlık ürünlerini bir propaganda aracı olarak kullanılır. (Alsaç,1976) S. H. Eldem’in, 1940 yılında Arkitekt dergisinde yayımlanan yazısı, bu etkileşimi gözler önüne serer.

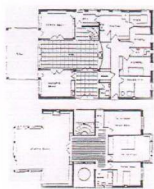
“ Manevi şartların vücut bulması, biraz da rejim meselesidir. Bunlar, daha ziyade, kuvvetli rejimler ve milletler tarafından tatbik edilebilir. Bu takdirde hükümetlerin oynayacağı rol önemlidir. İtalya’da yeni bir rejim kurulduğundan beri, her şubeye olduğu gibi, mimariye de yeni idealler, formüller ve doktrinler vermiştir. Mimarlar, kendilerine verilen direktif ve çerçeve dahilinde araştırmalar yaptıktan sonra, bugüne mahsus karakteristik ve yerli bir mimari üslup yaratabilmişlerdir. Almanya’ya gelince, orada da yeni rejim, mimariyi büsbütün yeni bir yola sevk etmiştir. O zamana kadar mevcut olan Enternasyonal üslup terkedilmiştir. Bugün Almanya’da bütün sanatlar, mimari de dahil olmak üzere, aynı ideali, aynı lisan ile idealize etmektedir.” (Sözen;1985)

Tüm bu oluşumların etkisi ile, 1934 yılında, Sedat Hakkı Eldem yönetiminde, milli bir mimari için araştırma yapmak amacını taşıyan ilk Milli Mimari Semineri yapılır. **(Batur,1984)** Bu çalışmalardaki amaç, geleneksel mimarinin, milli mimarinin oluşturulması için araştırılması ve geçmişin biçim dillerinden yola çıkılarak çağdaş bir biçimsel senteze ulaşılmasıdır. Ancak bu amaçla başlayan çalışmalar, Türk Evi'nin zamansız bir artifakt olarak kabul edilmesine ve geleneksel Türk Konutu'nun, bir model biçim olarak görülmesine dönüşür. Böylelikle bu mimari oluşum, geçmişin eşzamanlı olarak kavranması ile oluşan, bölgeselci bir biçim halini alır ve Türk Evi zamansız bir ideal model olarak kavranır.

İlk olarak geleneksel Türk Konutu'nun zamansız olarak tanımlanışı, Sedat Hakkı Eldem tarafından, Marmara Bölgesi'ndeki İstanbul konağının simetrik hal almış, iç hayatlı tipinin **Klasik Türk Evi** olarak adlandırması ile başlar. Sedat Hakkı Eldem'in 1933 yılında yapmış olduğu Bier Konutu projesi, Türk Konutu'nun plan ve cephe düzlemlerinde zamansız bir mimari dil olabileceğini gösteren ilk denemelerdendir. (tablo4.5,resim.1) Plan düzleminde, Eldem'in tasarladığı yapılarda, en çok kullanılan mimari eleman, orta sofadır. Cephe düzenlerinde ise, Türk Evi'nde varolan cephe düzenleri kullanılır. Eldem, adeta bu düzenlenişleri, kendi tasarımlarının bir ayraç olarak kullanır. (tablo4.5,resim.2-5)

İkinci Ulusal Mimarlık Hareketi ile Türk Mimarlık Ortamı'nda görülmeye başlanan bölgeselci biçim örneği olarak tanımlanabilen konutlarda gözlenen temel özellikler, planlarda geleneksel Türk konutu planimetrik kurgularının, cephelerde ise Türk Evi cephe düzenlerinin taklid edilmesidir. Türk Evi'nin mekansal çözümleri olan orta sofa, oval veya sekizgen biçimleniş içinde kullanılır. (tablo4.5,resim.2) Türk Evi cephe elemanları olan cumba, saçak, düşey pencere, payanda, yeni tasarımlarda da tekrarlanan cephe elemanları olur. Günümüzde de görülebilen bölgeselci biçimin ortak özelliği, geçmişin mimari dilinin, ideal düzen olarak kabul edilip, yeniden ve yeniden kullanılmasıdır. (tablo4.5,resim.6-12)

tablo 4.5 türk konut mimarisi'nde eşzamanlılık modeli örnekleri



Resim.1 Bir Konut Projesi,1933, S. H. Eldem



Resim.2 A. Ağaoğlu Evi, 1938, S. H. Eldem



Resim.3 Bilimer Yalısı eskiz çalışmaları, Yeniköy, S. H. Eldem,1978-81



Resim.4 Bilimer Yalısı eskiz çalışmaları, Yeniköy, S. H. Eldem, 1978-81



Resim.5 Ayaşlı Evi, Beylerbeyi İstanbul, S.H. Eldem, 1938



Resim.6 Dragoş'ta Bir Villa, Mehmet Konuralp, 1987



Resim.7 Nail Çakırhan Evi, salondan görünüş, Muğla, Akkaya



Resim.8 Nail Çakırhan Evi, Muğla, Akkaya



Resim.9 Sapanca'da konut projesi, Atilla Yücel, 1993-1997



Resim.10 Sapanca'da konut projesi, Atilla Yücel, 1993-1997



Resim.11 Marmara Adası'nda bir konut projesi, Hasan Cansever, 1997



Resim.12 Marmara Adası'nda bir konut projesi, Hasan Cansever, 1997

Aşağıda eşzamanlılık modelinde geçmişin, geleneksel Türk Konutu'nun, günümüzdeki kavranışı, üç konut üzerinde anlatılacaktır.

Bunlardan birinci konut, **Hasan Cansever'in** 1997 yılında tasarladığı **Marmara Adası'ndaki** konuttur. Bu mimari gerçeklik, geçmişin eşzamanlı kavranması ile yaratılmış bir gerçekliktir. (tablo.4.6) İlk olarak konutun planimetrik kurgusu incelendiğinde, giriş mekanı, geleneksel konutun hayat mekanı ile özdeşleştirilmiştir. Ancak mekansal dağılım olarak giriş mekanı, Türk Evi'ndeki hayat ile benzeşmez. Odalara girişler hayattan değil, koridordan yapılmakta, hayat ve odanın birbirlerine göre konumlanışlarında, geleneksel konuttan kopma görülmektedir. Katlar arası işlevsel bir farklılaşma, günümüz gereksinimleri ile de açıklanabildiği gibi, Türk Evi planimetrik kurgusu ile de uyumludur. Ancak katların kullanımı yer değiştirir, hayatın kullanımı farklılaşır, buna karşın planimetrik kurgunun tekrarlanması isteği gözlenir. Bununla birlikte Türk Evi'nden çıkarsanabilecek kavramsal anlamda özel gerçekliklerin sürekliliğinde kopmalar görülür. Örneğin, odalar esnek kulanıma hizmet etmemektedir. Türk Evi'nde iç mekan ve dış mekan birlikteliği cumbalar, pencere ve oturma elemanı olan sedir ile sağlanırken incelenen konutta bu mimari elemanlar biçimleniş elemanı düzeyinde kullanılmışlardır. Özetle, incelenen konutta, geçmişin kavranışı, eşzamanlı bir kavrayıştır.

Altkatmansal gerçeklik boyutunda incelediğimizde Türk Evi'nde görülen cephe düzenlerinde süreklilik görülür. (tablo 4.7) Tekrarlanan cephe elemanları olarak saçak, eğimli çatı, cumba, düşey pencere, açıklıklarda yatay etki gibi ortaklıklar bilinçli olarak seçilir. Mimarın kendi tasarımı hakkındaki açıklamaları, konutun eşzamanlı, numenal bir gerçeklik yaratma isteğini yansıtır:

" Bu evin bugün "Belediye Sarayı'nın arkasında gömülü/saklı, gizli kalmış bir 19. Yüzyıl Osmanlı evi olduğunu belirtmeden geçemeyeceğim " (**Cansever,1997**).

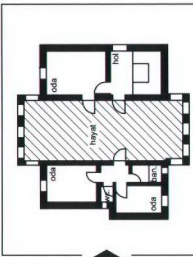
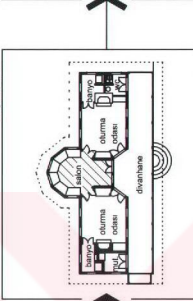
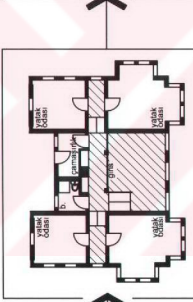
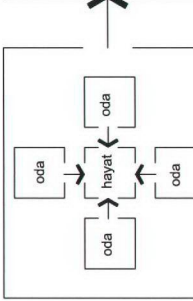
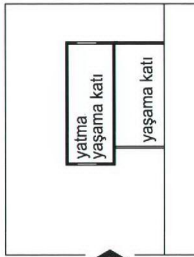
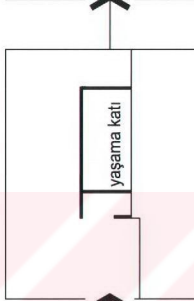
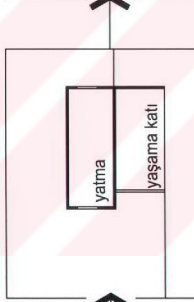
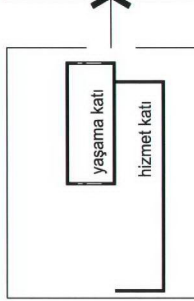
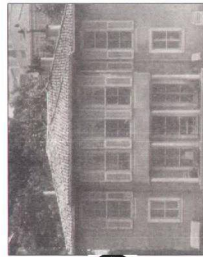
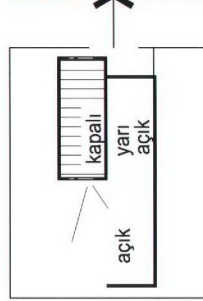
Bu konut, geçmişin eşzamanlı kavranışı ile üretilen bir konut örneğidir.

İkinci olarak incelenen konut, 1983 yılı Ağa Han Mimarlık Ödülü kazanmış **Nail Çakırhan** tarafından tasaranan **Nail Çakırhan Evi**'dir. Burada da gene biçimsel düzeyde tekrarlar gözlenirken, Türk Evi bir arketip olarak yorumlanmış ve açık hayat, odalarda sedir kullanımı gibi planimetrik kurgular tekrar edilmiştir. (tablo.4.6 4.7) Adeta zaman durdurulmuş ve çağın barınma gereksinimlerinin değişmediği kanıtlanmaya çalışılmıştır. Konuta dışarıdan bakıldığında, bir koruma projesi olduğu hissini uyandıracak kadar biçimsel seçmecilik tutumunun izlendiği ve zamansal bağlamından koparıldığı gözlenir. Bu tam anlamı ile temsiliyetin temsiliyetidir.

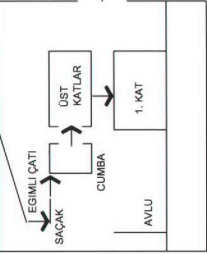
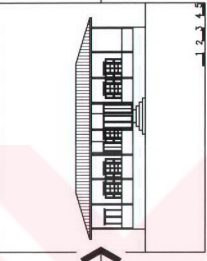
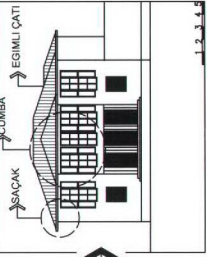
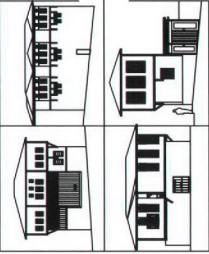
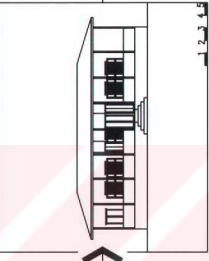
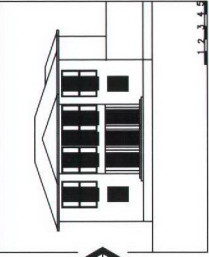
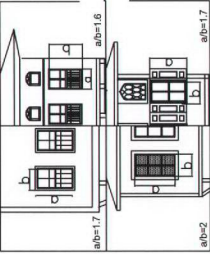
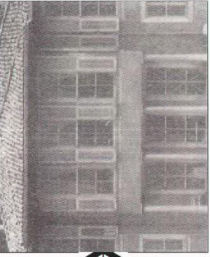
Altkatmansal gerçeklik boyutunda, cephe düzeni, pencere oranları, (ve hatta detayları), ahşap malzeme kullanımı, saçak kullanımı, Türk Evi'nin tekrarlarıdır.

Üçüncü olarak incelenen konut, **Sedat Hakkı Eldem** tarafından tasarlanan, **Ayaşlı Evi'dir**. Konutta tasarlanan planimetrik kuruluş Türk Evi planimetrik kuruluşu ile benzerdir. (tablo.4.6, 4.7) Eldem'in Türk Evi tipolojisinde, evrimsel olarak son gelinen nokta olarak nitelenen, orta hayatlı plan çözümünün kullanımı görülür. Biçimsel anlamda cephe düzenlerinde değişimlere rastlanır. Ancak, çatı biçimi, saçak kullanımı, pencere oranlarında düşeylik, cumba kullanımı, Türk Evi ortaklık sistemi ile açıklanabilir. Bu örnekte diğer iki örnekte görülen mimari dilin tekrar edilışinden farklı olarak, mekanın biçimsel kuruluşunun tekrarlanması görülür. Bu örnekte de, Türk evi bir biçimsel dil olarak eşzamanlı kavrayış ile kavranmaktadır.

tablo 4.6 türk konut mimarlığı'nda eşzamanlılık modelinin 3 konut örneği

öncül terim	1. konut: marmara adası'nda bir konut, 1997'	2. konut: naii çakırhan konutlu, muğla n. çakırhan	3. konut: ayaşlı konutu, beylerbeyi, 1933 s. h. eldem
			
			
			
planimetrik kurgu	özel gerçeklik olarak eşzamanlılık	katlar arası işlev hiyerarşisi	iç- dış mekan birikteliği

tablo 4.7 türk konut mimarlığı'nda eşzamanlılık modelinin 3 konut örneği

öncül terim	1. konut: marmara adası'nda bir konut, 1997' h. cansever	2. konut: nail çakırhan konutu, muğla n. çakırhan	3. konut: ayaşlı konutu, beylerbeyi, 1933 s. h. eldem
tekrarlanan cephe elemanları			
genel cephe etkisi açıklıklar düzeni			
pencere düzenleri			

altkatmansal gerçeklik olarak eşzamanlılık

Yukarıda geçmişin eşzamanlı kavranışı ile oluşturulan üç konut örneğinin ortak özelliği, değişim düşüncesine kapalı oluşlarıdır. Bu üç konutun tasarımı ana düşünce, geçmişte oluşmuş olan mimari dillerin mükemmeliyetine olan güvendir.

4.3. Süreklilik Modelinde Geçmişin Kavranışı

Süreklilik modelinin mimari gerçeklikleri, özel gerçekliğe vurgu yapan **özel mimari gerçekliklerdir**. Süreklilik modelinde geçmiş, süreklilikleri yapılandıran mekandır. Bu modelde geçmiş, sürekliliğin kurucusudur. Zaman evrimsel bir akış içinde kavrandığından, içinde bulunulan “an” geçmiş ile tanımlanabilir. Bu nedenle süreklilik modelinde geçmiş, evrimsel gelişmenin de kurucusudur.

Mimarlıkta sürekliliklerin kurulması, özel gerçekliklerin ortaya çıkarılması ile sağlanır. Tipoloji çalışmaları, mevcut mimari dillerden yola çıkarak, mimari gerçekliklerin sahip oldukları özleri ortaya koymayı hedefleyen çalışmalardır. Geleneksel Türk Konutu alanındaki tipoloji çalışmaları, Türk Evi’nin özel gerçekliğini ortaya çıkarma amaçlıdır. Bu bölümde, süreklilik modelinde geçmişin kavranışını görebilmek için, Türk Evi hakkında yapılmış, önemli bulduğumuz bazı tipoloji çözümlemelerini örneklemeyi uygun görmekteyiz.

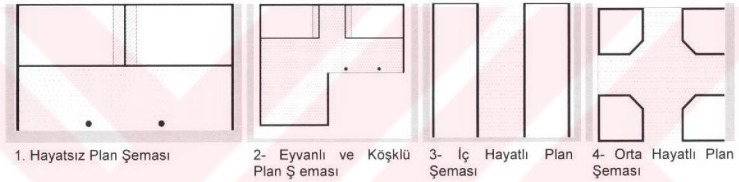
Bunlardan ilki, Sedat Hakkı Eldem’in tipolojisi çalışmasıdır. Bu tipolojinin kökeni, bölgenin topoğrafyası ile açıklanır. İklim, zeminin jeolojik oluşumu ve örtüsü, bölgelerin toplum ve üretim koşulları, Türk Evi’ni oluşturan etkenler olarak tanımlanır ve asıl kimliğinin, Rumeli ve Marmara bölgesinde bulunacağı savunulur. Eldem’in tipolojik çözümü, mekanın planimetrik kurgusuna dayanır ve tipolojik plan elemanları odalar, hayatlar, geçit ve merdivenlerdir. Tiplerin oluşması, üst kat veya yaşama katı ile sınırlanır. Hayatın odalara göre konumu, konut tipini belirler. Eldem, hayatın gelişimini, evrimsel olarak kabul eder ve bu gelişmeyi, hayatsız kır konutundan başlayan, dış hayatlı ev ve ardından iç hayatlı ev ile devam eden, son olarak orta hayatlı ev tipi ile sonlanan dört konut tipini tanımlar. Sonuncu konut tipinin Klasik Türk Evi’ni oluşturduğunu savunur. **(Eldem,1984)** Kısaca, Eldem’in tipoloji çalışmasında Türk Evi’nin evrimsel gelişim süreci sırasındaki konut tipleri şöyle açıklanır:

1. Hayatsız plan tipi: Güney Bölgelerinde, odanın önünde geçit oluşturan, hayatsız ev plan tipidir. Odaların ortasında bazen eyvan bulunur ve köşk ilavesiyle zenginleşir.

2. Dış hayatlı plan tipi : Oda sıraları, hayata bağlanır. Kökü Hitit ve Helen'e dayanır. Ön, köşe açık hayatlı, hayatlı, sergahlı, sayvanlı ev diye adlandırılır. Bu tipolojik karakterde, simetrik plan kurgusu yoktur ve plan genellikle serbesttir.

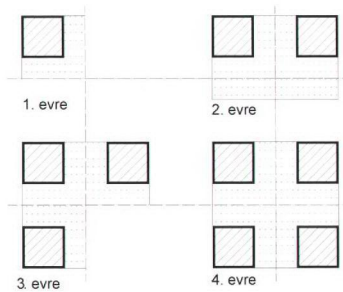
3. İç hayatlı plan tipi: Bu tipe, karnıyarık plan ismi de verilir. Hayatın iki yanı, odalarla çevrilidir. Bazen hayatın pencereless duvarına birer köşk veya sekilik eklenebilir. Bu ev tipi, şehir içi evidir. Orta hayatlı plana geçişin bir ön kademesidir.

4. Orta hayatlı plan tipi: Hayat, evin merkezinde ve dört tarafı odalarla çevrilidir. Hayata aydınlık, eyvandan sağlanır. En son gelişim noktası olarak, Marmara Bölgesi'nde, İstanbul konağının simetrik hal almış, iç hayatlı tip, Klasik Türk Evi olarak adlandırılır.



Şekil.4.2. Sedat Hakkı Eldem'in üst kat planimetrisi baskınlığında Türk Evi Tipolojisi

İkinci olarak, Doğan Kuban tipolojisinde Türk Evi, kökeni eski Arap sarayları, Fustat ve Harzem'de görülebilen, iki odayla ortalarında küçük bir eyvandan oluşan kök birim ve oda sayısının artarak bu kök birimin çeşitlenmesi ile oluşan planimetrik kurguya sahip konut olarak tanımlanır. Bu kurgu Türk Evi'nin çekirdeği olarak kabul edilir. (Kuban;1995)



Şekil.43. Doğan Kuban Türk Evi Tipolojisi (Kuban,1995)

D. Kuban, Türk Evi olarak anılan konut tipinin karakteristiğini, iki oda ile aralarındaki bir açık hacimden ve bunların önünde uzanan bir saçak altından oluşan plan motifinde bulur. Bu motif başlıca üç öğeden oluşur. Oda, eyvan, avlu ya da bahçeye açılan galeri veya hayat. **(Kuban, 1995)** Ancak, Türklerin, Anadolu topraklarında geliştirdiği baskın tip olarak, Anadolu kıyıları ile orta yayla arasında bir çember gibi dolanan ve Sivas dolaylarından batıya ve İç Ege'den Torosların kuzey yamaçlarına kadar uzanan, yer yer Balkanlarda hımsı yapı tekniğinin kullanıldığı, taşıyıcı sistemin ahşap karkas olduğu yapı geleneği ile kurulu konut tipini, Türk Evi'nin temsilcisi olarak görür. Bu tipin görülebileceği yerler, Kula, Birgi, Bursa, Sivrihisar, Safranbolu, Kastamonu, Amasya, Çankırı'dır. Diğer konut mimarisi bölgeleri olarak şu bölgeleri belirler:

1. Güney Doğu Anadolu'nun Kuzey Suriye ile ortak kültürünün ifadesi taş konut mimarlığı.
2. Erzurum'dan öteye Kuzey Doğu Anadolu'nun Güney Kafkasya ve Dağıstan ile akraba ahşap hatıllı taş mimarisi.
3. Doğu Karadeniz, ahşap iskeletli ev mimarisi.
4. Niğde Kayseri gibi Orta Anadolu'nun Kuzey Suriye ile buluşan taş mimarisi.
5. Orta Anadolu'nun daha çok köy ve küçük kent ortamında kalan ve kökü Yeni Taş Çağına kadar uzanan kerpiç mimarisi.

Üçüncü olarak Ayda Arel'in **(1982)** tipolojik çözümlemesinde, Türk Evi'nin biçimlenişinin özü, Türk kültürü kimliği baskınlığında aranır. Konutun, mekansal düzen ve kültürel ideolojinin çakışmasından oluştuğu savunulur. Tipoloji terimleri, fevkanilik veya **asma kat, köşk, divanhane, başoda; açıklık, kapalılık; orta hayat** olarak belirlenir ve bunların kültürel bağlamla açıklanabilir olduğu savunulur. Biçimsel düzlemde ve kültürel düzlemdeki karşıtlıkların biraraya getirilmesinden oluşan bir tipoloji önerilir. Mekansal düzlemdeki karşıtlıklar, odalar-ortak alanlar; kapalı kısımlar/açık kısımlar; zemin kat/oturma katı; başoda/diğer mekanlar; harem/selamlık; oturma alanları/dolaşım alanları; yazlık/kışık kısımlar arasındaki karşıtlıklar olarak alınırken, kültürel düzlemdeki karşıtlıklar , kültürel-özel yaşama kuralları/çevresel-nesnel yaşama koşulları; özel yaşam/toplum yaşamı karşıtlıkları olarak alınır.

Arel (1982) Osmanlı dönemi olarak adlandırdığı konut mimarisinde üç ayrı, ama karşıt gelişme çizgisi saptar. Bunlardan birincisi, Anadolu mimari çevre modelidir. Konutun uzun süreli olarak kullanılmasının nedeni, toplumsal yapıdaki değişimlerin az ve yavaş olması ve mevcut konut tipinin toplumsal yaşayışın gereksinimlerini, uzun zaman yayılımı süresinde karşılayabilmesidir. İkincisi, konut mimarisine üst sınıf yapı kültürünün etkisiyle oluşan tasarım şemalarıdır. Bu şemalar zaman içinde simgeselleşir ve bundan ötürü, bağlamdan kopsa dahi, bir sonraki aşamada kullanılarak korunurlar. Günümüze kadar gelebilen izler üst sınıf yapı kültürünün taklidi olarak başlar ve daha sonraki safhalarda bunların içselleştirilmesi ile biçimlenir. Üçüncü olarak toplum tabakalaşmasının arasında olan yani, ne üst sınıf yapım kültürü, ne de kırsal kültür olan ara çevrelerdeki yerel gelenekler, Osmanlı dönemi kültür yapısının gereklerine göre uyarlanarak uygulanır. Asıl Türk Evi diye tanımlanan tipin, böylesi bir sentez olduğunu önerir.

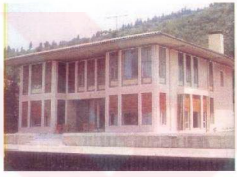
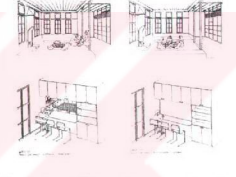
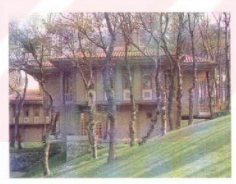
Yukarıda anlatılan 3 tipoloji çalışmasından çıkarsanacak ortak yönler bulunmaktadır. Türk Evi, farklılıklar içinde, ortak terimleri paylaşan bir konut kültürünün adıdır. Hayat, odalar, eyvan, ev, bahçe ilişkileri vb., Eldem tipolojisinde, hayatın konut içindeki temel rolünü daha iyi kavrarız. Biçimsel anlamda tekrarlanan planimetrik çözüme dayalı olan bu tipoloji çalışması, daha sonradan biçimin çözümlenmesinde farklı açılımlar sağlayabilecek temel bir çalışmadır. Ancak tek düzlemlile ve bir mekan baskınlığı (hayat) ile yapılmış olmasını eleştirebiliriz. Nitekim tipoloji çalışması olarak, biçimsel şemasının, Türk Evi'nin karakteristiği olarak alınması, kavramsal karakteristiğinin örtülmesine yol açmıştır. Ancak Türk Evi'nin homojenleşmesini görmemiz açısından, sunduğu çerçeve önemlidir.

Eldem'in çalışmasında öne sürülen ve Türk Evi için klasikleşmiş Türk Evi olarak tanımlanan konut türü, Kuban tipolojisi'nde değişir. Etkileşim ve kullanım alanının yaygınlığı ve planimetrik kurgunun, bir şema değil bir motif olarak önerilmesi bakımından, Kuban tipolojisi, bizce daha doyurucudur, böylelikle Türk Evi kavramı, Marmara bölgesi ile sınırlanmaz. Aslında Kuban tipolojisinin tatmin edici oluşu, biçimsel bir şemalandırma yerine gerçek anlamda bir meta-dil ile dillendirilen Türk Evi planimetrisinin özünü ortaya koyan soyutlama çalışmasıdır. Son olarak, Arel'in Türk Evi'nin köken problematiğinden yola çıkılarak ortaya konan Türk Evi'nin kavramsal çözümlemeleri, Türk Evi'ni oluşturan kavramsal terimlerin ortaya konması açısından, açık uçlu bir çözümleme çalışmasıdır.

İkinci Ulusal Mimarlık Hareketi ile başlayan süreç, Türk Mimarlık Ortamı'nda hem bölgesel mimarinin, hem de bölgeselci biçimin yeşermesine neden olmuştur.

Bölgesel mimaride referans noktası her zaman için Türk Konutu alınmış, sürekliliğin arzulandığı, yeni üretilen mimari gerçekliklerdeki mimari dil, Türk Evi'nden çıkarsanan sözcük dağarcığı ile oluşturulmuştur. Bu dağarcıkta olmazsa olmazlar, cumba, düşey pencere, saçak, eğimli çatı, açıklık düzenlerindeki doluluk /boşluk dizemleri olarak seçilmiştir. (tablo4.8,resim.1-9) Geçmişte üretilen bir mimari dile, bu kadar ısrarla başvurulmasının temel nedeni evrimsel gelişime olan güven olsa da, diğer yandan geleneksel Türk Konutu'nun evrensel terimlerle değerlendirilebilecek bir mimari dile sahip oluşudur. Örneğin cumba gibi bir motifin günümüzde de kullanılabilirliği, akılcı bir çözüm ya da ortak aklın üretimi olması olarak yorumlanmalıdır.

tablo 4.8 türk konut mimarisi'nde süreklilik modeli örnekleri

Aşağıda, süreklilik modelinde geçmişin kavranışını örneklemek üzere üç konut çözümlenecektir. Bu konutların özsel ve altkatmansal boyutta sürekliliklerinin incelenmesi, tablo.4.9 ve tablo.4.10'da görülebilir.

Bir süreklilik modeli örneği olarak, ilk olarak incelenen konut S. H. Eldem'in 1975 yılında gerçekleştirdiği Tarabya'daki **Rahmi Koç Köşküdür**. Sedat Hakkı Eldem bu konutun tasarlanma ilkelerini şöyle açıklar:

"...Orta hayatı, köşk odası biçimindeki kitaplığı ile plan, geleneksel Türk Evi plan tiplerini anımsatmaktadır..." (**Eldem, 1982**)

Mimarın bu tasarımı, süreklilik talebi ile biçimlenir. Bu konutta özsel ve altkatmansal gerçeklik boyutunda süreklilikler açıkça görülmektedir. Planimetrik kurgu olarak konut, orta hayatlı bir tipten yola çıkan bir tasarımıdır. Yaşama katının üstte oluşu geleneksel konutu tekrarlama amaçlı değil, yapının eğimli arazi üzerine tasarlanması ile ilgilidir. Mekan adları olarak, **hayat** ve **köşkün** kullanılması, Türk Evi'nin planimetrik kurgu ortaklığının sürdürülmesi, bilinçli bir seçimidir. Bu konutta, biçimsel olarak, birebir tekrarlar değil ama, dizem tekrarları, örneğin, yapısal açıklıkların küçük tutulması, geleneksel Türk Evi açıklık oranları olan düşey pencere oranların korunması, çatı bitişlerinde saçağa yer verilmesi, cumba elemanının tekrarlanması süreklilik isteğinin cepheye yansıtılmasıdır. Biçimsel ve kurgusal sürekliliğin yerini kavramsal olarak süreklilikte göremeyiz. Örneğin Türk Evi'nin en önemli karakteristiği olan odanın işlevsel kurgusu, yerini tek mekanın tek işleve servis vermesine bırakır. Hayat özelleşmiş bir mekan halini alır.

İkinci olarak incelenen proje, gelenekten geleceğe evimiz proje yarışmasında **Cengiz Eruzun**'un öneri projesidir. Yarışma şartnamesinde belirttiği üzere, projesinin amacı şöyledir.

"...Anadolu-Türk konut mimarisinin üzerinde en fazla durulan özelliği olarak onun işlevsel açıdan çok yönlü mükemmelliğidir. Bu husus hiçbir zaman gözden kaçmamalıdır. " (**Gelenekten gele...,1992**)

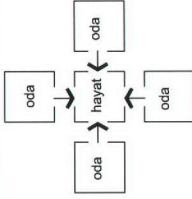
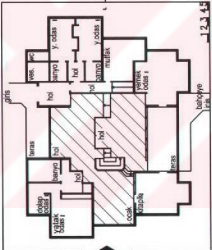
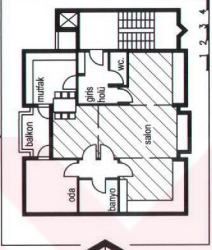
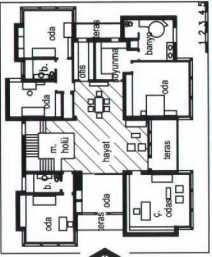
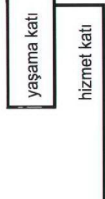
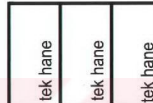
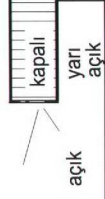
Bu projede, geçmiş, kavramsal anlamda değişmeyen özlerin arandığı bir mekan olarak kavranır. Türk Evi'nin kavramsal anlamda özsel gerçeklik ortaklarından birinin mekanın esnek kullanımı olduğu önceki bölümde açıklanmıştır. Bu öneride biçimsel tekrarlar yerine, yeni bir mekan çözümünün ortaya konması araştırılmış, tasarlanan mekanlar esnek kullanıma açılmış ve tek bir planimetrik kurgudan yola çıkılarak pek çok işleve hizmet verebilecek mekanlar kurgulanmaya çalışılmıştır. Türk Evi'nin

özel gerçeklikleri, biçimsel düzlemde değil öz olarak sürdürülmeye çabalanmıştır. Altkatmansal gerçeklik boyutunda incelendiğinde, Türk Evi'nin biçimsel kurgularının tekrarları görülür. Eğimli çatı, saçak, düşey pencere oranları, gruplaşan pencere kullanımları farklı malzemelerle tekrarlandığı gözlemlenebilir.

Üçüncü konut, **Asım Mutlu'nun** Emirgan'da tasarladığı konuttur. İlk olarak göze çarpan özellik, planimetrik kurgu olarak, orta hayatlı Türk Evi geleneğini sürdürme seçimidir. Ancak gene biçimsel olarak, hayatın çok amaçlı bir mekan olarak kullanılması dışında, diğer mekanlarda esnek kullanım yoktur, odalar tek bir eylem için tasarlanmıştır. Planimetrik kurgu olarak, hayat merkezli bir planın yatma katlarında kullanılması dışında, özel gerçeklik boyutunda süreklilikler kesilir ve süreklilik planimetrik biçimlenişle sınırlanır. Üçüncü boyutta, mimari dilde bir süreklilik isteğinin, geleneksel konutun cephe düzenlerinin, dizemlerinin izler olarak kullanılması olarak yansıtıldığı görülür. Cumba, saçak, pencerelerde düşey oranlar, geleneksel konutun sürdürülebilirliğinin kanıtı olarak kullanılır.

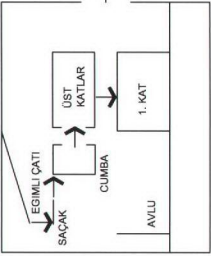
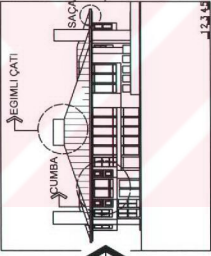
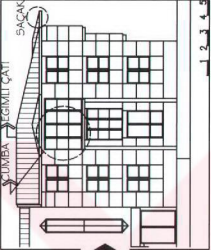
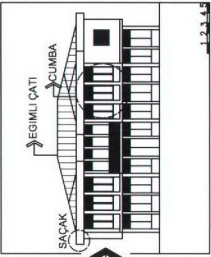
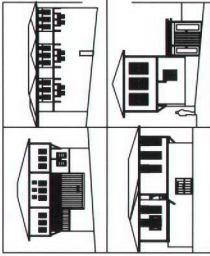
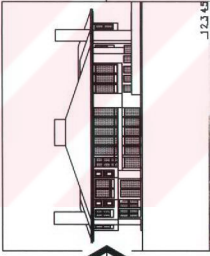
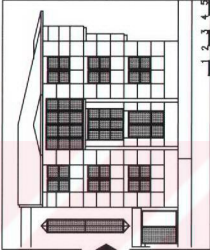
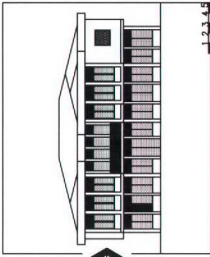
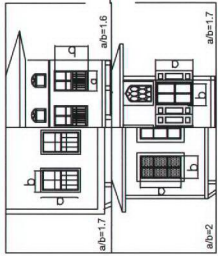
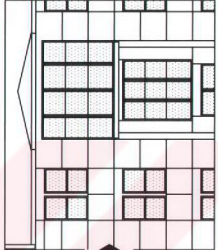
Özet olarak süreklilik modelinde geçmişin kavranışı, Türk Evi'nin bir öncül terim olarak kullanılması biçimlidir. İncelenen konutlarda planimetrik kurgularda ya da altkatmansal gerçeklik boyutunda bir süreklilik varken, özün dönüşümü, kısmen ikinci konut dışında yoktur. Süreklilikler yoğun olarak altkatmansal gerçeklik boyutundadır. Sonuç olarak Türk Konut Mimarlığı'nda, bir ulus kimliğin temsiliyeti amaçlı çalışmalarla başlayan süreklilik modelinde geçmişin yorumlanması, kavranması, geleneksel konutun, biçimsel dilinin tekrarlanması biçimindedir. Geçmişin bu türlü kavranışı ile yaratılan mimari gerçeklikler, konut kültüründe varolan geleneklerin sürekliliğini amaçlayan mimari gerçekliklerdir. Türk Evi bir ortaklık sistemi olarak tanımlandığında, içerdiği yalın işlevsel çözümleri ile ve modern terimlere aktarılabilen özel gerçekliklere sahip olması ile, tanıdık ve güvenilir bir konut geleneğinin sürdürülmesini destekler. Ancak Türk Evi'nden çıkarsanan evrensel özlerin sürekliliği Türk Konut Mimarlığı alanında dönüşümsel bir yeninin ortaya konulmasını sağlanması henüz yetersizdir. Örneğin bölümün başlangıcında belirlediğimiz kavramsal bağlamda açıklanabilen özel gerçeklikleri olan, serbest plan, mekanın esnek kullanımı gibi evrensel düzlemdeki özlerin sürekliliklerin az olduğu gözlenmektedir. Ancak süreklilik modelinde süreklilik, niyet edilmiş bir yönelimdir. Bu nedenle, seçilmiş olan biçimsel şemalar, bir toplumsal kimliğin ifadesi olarak kabul edilecek ve güvenilir düzen olarak varolmaya devam edecektir.

tablo 4.9 türk konut mimarlığı'nda süreklilik modelinin 3 konut örneği

öncül terim	1. konut: rahmi koç yalısı, tarabya, 1965 s. h. eadem	2. konut: gelenekten geleceğe konut yarışması c. enüzün önerisi	3. konut: minaroğlu konutu, emirgan, 1990 a. mutlu
			
			
			
planimetrik kurgu	katlar arası işlev hiyerarşisi	iç- dış mekan birikteliği	

özel gerçeklik olarak süreklilik

tablo 4.10 türk konut mimarlığı'nda süreklilik modelinin 3 konut örneği

öncül terim	1. konut: rahmi koç yalısı, tarabya, 1965 s. h. eadem	2. konut: gelenekten geleceğe konut yarışması c. enüzün önerisi	3. konut: minaroğlu konulu, emirgan, 1990 a. mutlu
			
			
			
tekrarlanan cephe elemanları	genel cephe etkisi açıklıklar düzeni	pencere düzenleri	
altkatmansal gerçeklik olarak süreklilik			

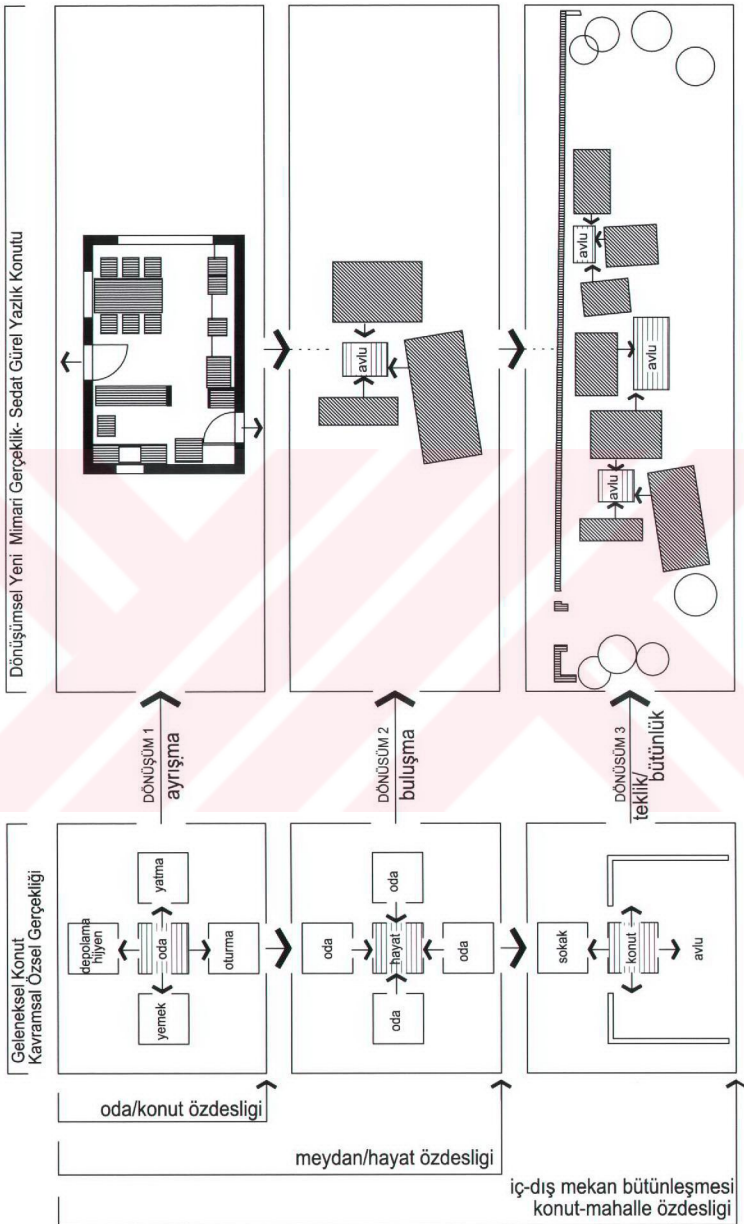
4.4. Sıçramalı Süreklilik Modeli'nde Geçmişin Kavranışı

Sıçramalı süreklilik modeli, sıçramalı, kesintili sürekli bir zaman kavrayışının eşliğinde yaratılan, mimari gerçekliklerle örneklenir. Zamanın işlevi, değişimin ilerleme yönünde izlenmesidir. Bu modelde geçmiş, yeni bir gerçekliğin yaratılması sürecinde, ya diyalektik gelişim sürecindeki başlangıç tezi olarak, ya da, tüm kurumları, kuralları, düzenleri ile reddedilen, yok varsayılan bir zaman mekanı olarak kavranır.

Eski ve yeni geriliminden üretilen yeninin yaratılmasında, geçmişin, bir tür başlangıç tezi olarak kavranması, dönüşümsel yeninin ortaya çıkmasına el verir. Dönüşümsel yeni, öncül terimin ortaya koyduğu -ki bu çalışmamızda geleneksel mimaridir- tez ve antitezin geriliminden doğan sentezdir. Bu türlü bir yeni gerçekliğin ortaya çıkarılması için, geçmiş kavramının, eleştirel olarak sorgulanması gereklidir. (tablo4.13, resim.24-27)

Dönüşümsel yeninin yaratılma sürecinde, geçmişin kavranışını anlatmak için Sedat Gürel Ailesi'nin yazlık konutu incelenenektir. Seçilen örnekte, geleneksel konutun oda/ev, konut/mahalle özdeşliğinin bir özsel gerçek olarak vurgulanışı gözlemlenir. Geleneksel konutun oda biriminin, tekil konut ünitelerine dönüştürülmesi, daha sonra, oda-konut birimlerinin yanyana gelişlerinin konut-mahalle özdeşliği içinde kurgulanması, tasarımın ana temasını oluşturur. Geleneksel konutun özsel gerçekliğinde oluşturulan bu dönüşüm, geleneksel mimarinin barındırdığı özsel gerçekliğin doğru okunması sonucunda yaratılabilecek bir dönüşümdür. Dönüşümsel yeni, diyalektik bir gelişim ve düşünüşün ürünüdür. Böylesi bir süreçte, geçmişin temsil ettiği tüm şeyler bir başlangıç tezidir. Burada başlangıç tezi, Türk Evi'dir. Bu dönüşüm, süreci, örnek konut üzerinde, tablo.4.11'de açıklanmaktadır.

tablo 4.11 türk konut mimarlığı'nda sıçramalı süreklilik modeli örneği



Sıçramalı süreklilik modelinde geçmişin bir diğer kavranış biçimi geçmişin kurum ve kurallarının, geçmişten kaynaklanmayan yeni bir gerçekliğin yaratılması için reddedilmesi biçimlidir. Bu türlü bir kavranış ile yaratılan mimari gerçeklik, **bağlantısız** yenidir. Bu durumda, geçmişin kavranışı bir yokluğun kavranışı olur. Böylelikle bağlantısız mimari gerçeklikte geçmiş, yokluğun temsiliyeti olarak varolur.

Türk toplumsal yaşamında, geçmişin bu türlü kavranışının ortaya çıkışını, yeni kurulan Cumhuriyet dönemi ile eşleştirebiliriz. Böylesi bir zaman kavrayışının, mimari ortama yansımalarının başlangıcı da aynı dönemdir. Mimarlıkta geçmişin bir tür “reddediş” biçimli kavranışı, dönemin düşün dünyasının izinde anlatılacaktır. Bu süreç, 1923 yılından itibaren günümüze değin sürer. Günümüz için verilen örnekler, herhangi bir geçmiş/şimdi gerilimden doğmazlar. (tablo4.13, resim.21-23, 28-31)

Mimarlıkta, geçmişin bu türlü kavranışı, toplumsal yapıda yaşanan sıçramalı değişim ve gelişim hedefinin ortaya çıkışı eşliğinde açıklanabilir. Bu değişim ve gelişim bir modernleşme projesi eşliğinde başlatılır. Toplumsal, kurumsal ve ekonomik alanlarda ulaşılabilecek hedef, evrensel değerlerin bir ulus-devlet eliyle yerleştirilmesidir. Batı modernleşmesinin ulaştığı nokta, hedef model olarak seçilir. Ancak Batılı anlamda bir modernleşme süreci, yeni Türkiye Cumhuriyetinin gerçekleştirmek isteği dönüşümün hızı için ağırdır. Çünkü Batı türü modernleşme, kendi içinden, evrimsel bir dönüşüme daha yatkın, daha uzun bir sürede gerçekleşmiştir. Yeni kurulan Cumhuriyet, kendi modernite projesini, kendisinin ortaya koyma gerekliliğinin farkındadır. Atatürk Söylev’de bu modernite projesinin sadece Türk Ulusu’na ait olabileceğini şöyle belirtir:

“...Ulusumuzun, güçlü, mutlu ve sağlam bir düzen içinde yaşayabilmesi için, devletin baştan başa ulusal siyasa gütmesi ve bu siyasanın iç örgütlerimize tam uyumlu ve dayalı olması gereklidir. Ulusal siyasa demekle anlatmak istediğim şudur: Ulusal sınırlarımız içinde, herşeyden önce kendi gücümüze dayanarak varlığımızı koruyup ulusun ve yurdun gerçek mutluluğuna ve bayındırlığına çalışmak; gelişigüzel, ulaşılamayacak istekler ardında ulusu uğraştırmamak ve zarar sokmamak; uygarlık dünyasının uygarca ve insanca davranışını ve karşılıklı dostluğunu beklemektir. ..”

(Söylev, Atatürk, 2001;229)

Bu nedenle Türkiye’nin modernite projesi, Batılı anlamındaki bir modernite süresinden farklıdır. Türkiye Cumhuriyeti’nin modernite projesi, sosyal mühendis olarak adlandırılabilen modernleştirici elit tarafından tasarlanır ve bu yüzden devrimsel, kesintili, sıçramalı bir modernite projesidir. Atatürk ilkeleri bu projenin ideolojik çerçevesini çizer. Atatürk devrim ilkelerinin özü üç temel özgürlükçü ilkeye

yaslanır: *Akılçılık, laiklik, ulusçuluk*. (Göle,1998) Amaç, çağdaşlaşmak ve kalkınmak yolu ile özgürleşmektir. Bunun açılımı, aklın özgürleşmesi, birey ve toplumun dinden ve dogmalardan özgürleşmesi, özgür bireylerden kurulu ulusun kurulmasıdır. Bu ideolojinin belirlenmesi, Osmanlı ve Cumhuriyet arasında yaşanan en büyük kesintidir. Cumhuriyetin kurulması ile, Osmanlı toplumunda bir üst kimlik olarak kabul edilen ve devlet içinde gücünü İslami kültürün katmanlarından alan, devlet ve yönetilenler arasındaki ilişkileri düzenleyen, bir dizi “gizli işleyen” olarak görev yapan İslam dininin dayanışma örüntüsünün, kopması amaçlanır. (Mardin,1998)

Cumhuriyetin modernleşme projesi, bir süreç olarak tasarlanır. Modernite projesinin amacı, toplumsal değişme, sanayileşme, bağımsızlık, etkenlik, dinamizm, güçlülük, ulusal birlik üzerine kuruludur. (Kile, 2000) Bunun hayata geçirilmesi için araçlar, semboller gereklidir ve işte bu noktada mimarlığa büyük bir görev düşer.

Mimarlık alanında geçmişle yaşanan kopuşun başlangıcı, kimi zaman, Osmanlı Tanzimat fermanı olarak kabul edilir. Ancak Tanzimat fermanı ile başlayan değişim süreci, bir dönüşüm ideali bağlamında bakıldığında, bilinçli bir kesinti önermez ve bu sürecin amacı Osmanlı Devletinin eski ve güçlü konumuna dönmesidir. (Kile,2000). Ancak, ilk olarak kent planlamasına dair yeni uygulamalar Tanzimat’ın ilanı ile başlar. Osmanlı imar mevzuatı, yolların nasıl genişleyeceği, yeni alanların nasıl açılacağı, yangın tehlikesinin nasıl önleneceğine dair uygulama önerileri içerir. (Tekeli,1998) Bitişik nizam apartmanlar, dini etnik cemaatlerin girişimleriyle kurulan lojman ve sıra evler, banliyö evi gibi tipler bu dönemde mimariye yeni olarak katılan terimlerdir. (Bilgin,1996) (tablo4.12,resim.6,7).

Türk Konut Mimarlığında, sıçramalı süreklilik modelinde geçmişin, bir tür reddediş olarak kavranması, aynı dönem içinde gelişen Modern Mimarlık Hareketi’nin geçmişe bakışı ile örtüşür. Özellikle Bauhaus okulunun etkileşimi, Türk mimarlık ortamında modern ev ve kübik ev terimlerinin, birbirinin yerine kullanılmasında gözlenebilir. Bu yeni oluşumların Türk Mimarlık alanına etkileri, 1927 yılının başlarından itibaren, Avrupa’dan çeşitli mimarların (Egli, Clemens Holzmeister ile başlayan gelişler, Hermann Jansen, Paul Bonatz, Bruno Taut, Mongeri gibi mimarlarla devam eder) yurda davet edilmesiyle daha da artar. Davet edilen mimarlardan Bruno Taut, Bauhaus okulu kökenlidir ve fikirleri tamamen Modern Mimarlık Hareketinin koşutundadır. Arkitekt dergisinde yayımlanan “Proporsiyon” adlı makalesinde şöyle demektedir:

" .. İnsan zaten mevcut olan bir şeyi hiçbir zaman aynen kopya etmek istemez. Hepimizin içinde bir yaratmak ihtirası vardır. Yeni yaratılacak şeyin daima eskilerden daha iyi bir şey olmasını da isteriz." (Taut,1938).

Teknik başlıklı bir diğer bir makalesinde, yeni gelişecek mimarlığın yönünün, oranlar üstüne olacağı üzerine olması gerektiğini vurgular ve geçmişin tekniklerinin taklid edilmesini eleştirir:

" ..Proporsiyon duygusu gençleşmiştir. Yeni bir inkişaf aramaktadır. Hedefleri değişmiştir. Artık eski teknikler onun işine yaramaz olmuştur. Bu ölmüş eski tekniklere karşı alaka, hemen de bütünü sönmüştür. Üslubun değiştiği böyle devrelerde, eski kimyagerlerin ve alkimistlerin (simyacıların) laboratuvarlarına hakim olan gaye ve hedefler başkalaşmış, mahiyeti değişen siparişler için, işçi ve ustalar yeni teknikler aramaya başlamıştır. Meydana çıkan bu yeni şey yeni konsepsiyon bambaşka bir güzelliğe idealidir.."(Taut,1938)

Bu paralelde düşünen, eğitimi yurt dışında tamamlayıp yurda dönen Türk mimarlar, dönemin Modern Mimarlık Hareketi ile örtüşen ürünler verirler. Bu mimarların başında Seyfi Arkan gelmektedir. Çankaya Hariciye Köşkü (1933-1934) yarışmasındaki birincilik ödülü ile birlikte Atatürk'ün özel mimarı olur. (tablo4.12,resim.9,10) Cumhuriyetin dönüşüm projesinin, mimari alanındaki yansımalarını, mimarın ürünlerinde görebiliriz. Devlet projelerinin yanı sıra, ucuz konut, kira evi, lojman konusunda örnek çalışmalar yapar. (tablo4.12,13,resim.11-13,18)

Bu düşünsel ortamın çerçevelediği dönemin mimarlığı, toplumsal alandaki sıçramalı değişimin yansımasıdır. Geleneksel sistemle yaşanan kesintinin en büyük uygulama alanı kent planlaması olur. Ankara'nın başkent olarak seçilmesi simgesel anlamda Osmanlı **payitahtı** ile olan anlamsal bağın kesilmesidir. 1932 yılında Ankara Kent Planı için, Herman Jansen'in önerisi, kentsel yaşantı şeması, düşük yoğunluklu bahçeli evlerden oluşan kent dokusudur. Ütopik bahçe-kent projesinin gerçekleştirilmesi hedeflenir.

Atatürk ilkelerinden biri olan halkçılık ilkesi, modernleşme kavramının yaratacağı gerilimlerden doğan gelişmenin eşit olmayan yüzü ile ulusun bireyi arasındaki gerilimi uzlaştırmayı hedefler ve bunun mimarlık alanına yansımaları kırıntı lehine, kent ve kırsal homojenleştirecek projelerin gerçekleştirilmesi olur. (Tekeli,1998) Bu amacı gerçekleştirmek için 1924 yılında Köy Kanunu çıkarılır ve kanunda örnek köy modeli tanımlanır. (tablo4.12,resim.8) Örnek köylerin oluşturulmasındaki amaç, fiziksel

çevrenin iyileştirilmesi yoluyla, köylünün sosyal kalkınmasının sağlanmasıdır. Önerilen köy modellerinde, köy ve kentin homojenleşmesi adına geleneksel köy modellerinden farklı işlevleri barındıran birimler tasarlanır:

“...Köyün ortasına bir meydan, köy işlerinin görüşüleceği, ihtiyar meclisinin toplanacağı bir oda ve bir misafirhane yapılması, köy korusunun korunup , her köylünün bir ağaç dikmesi ve büyümesi, köylerin yeşillikler içinde, temiz ve modern görünümde olması amaçlanıyordu...” (Çetin,1999)

Daha sonraki bir aşamada Köy Kanununun tam olarak uygulaması ile oluşturulacak köylerde bulunacak birimler şöyle sıralanır:

“En az bir Cumhuriyet alanı, Gazi heykeli, köy parkı, köy itfaiyesi, köy odası, konuk evi, okuma odası, halk dersanesi, duvarla çevrili, tavuk kümesli, tuvaletleri ve üç dönümlü bahçesi olan okul, öğretmen evi, yatılı öğrenciler için yatakhane, hastalar için revir, köy sineması ve köy radyosu, cami veya mescit, hayır kurumları, mezarlık, çarşı, hal, elektrik santrali, kooperatif, iyi cins tavuk ve horoz istasyonu, Ankara cinsi tavşan istasyonu, fenni kovanlı arıcılık, hayvan istasyonu ve fenni nalbantlık, tulumba ve bilezik kuyusu vs...” (Çetin,1999).

Bir ideal proje olarak tasarlanan köy projeleri, köyün kentsel ortama yakınlaştırılmasında etkin olur. Ütopik bir fikir olmaktan çok uygulanan bir tasarım halini alır. Cumhuriyetin kuruluşunun ardından on yıllık değerlendirme sonucunda, çıkarılan köy kanunu ile gerçekleşen uygulamalar, 2746 köyde su tesisatlarının kurulması, 3640 köyde çeşme, 644 köyde konak, 6961 köyde konuk odası, 24 yerde pazar yeri, 61 dükkan, 211 meydan yeri, 19 hamamdır. (Çetin,1999) Örnek köy projelerinde, geleneksel köy kavramı ile kopuş yaşanır.

Geleneksel konutun üretim biçimindeki kesinti, fiziki çevrenin planlama yolu ile oluşturulması düşüncesinde ve “teknik ilerilik” ve “sosyal ilerilik” hedefinin birarada yürütülmesi hedefi ile yaşanır. Bu kesintiye bir örnek olarak, devlet eliyle kurulan endüstri bölgelerinin düzenlenmesi aşamasında gözlemlenir. Örneğin Seyfi Arkan'ın Kozlu Kılıç Mahallesi Yerleşimleri, Üzülmüş Kömür Havzası İşletmesi yerleşimleri, teknik anlamda ilerlemenin sosyal alanda da birlikte düşünülmesi gerekliliğini gösteren örnek projelerdendir. (Yürekli, Yürekli,2002a) Bu çalışmalarda, devletin, üretim alanında gelişmeyi hedeflemesinin yanı sıra, çalışanlarının, sosyal ve kültürel anlamda gelişmelerine verdiği önem vurgulanır. Bu yerleşimler gelecekte ilerlemeye açık çekirdek yerleşimler olarak tasarlanmıştır. Her yerleşim bölgesinde okul ve özellikle sinema gibi binaların, projenin ayrılmaz parçaları olarak görülmesi, günümüz toplu konutlarında bu tür işlevlerin varlığının, üretilen yerleşimlerin “lüks”

toplu konut olarak nitelenmesine yol açtığı düşünülürse, dönem içinde üretilen projelerin dönüştürücü hedefi daha iyi anlaşılabilir.

Geleneksel sistemden kopmanın gözleneceği bir başka alan, devlet desteği ile toplu konut üretimlerinin gerçekleşmesi, konutun tekil bir sorun olmadığının kavranmasıdır. Konutun kurumsal olarak üretiminin sağlanması ilk olarak 1923 yılında göçmen evleri ile olur. 1928 yılında Maliye Bakanlığı, memur apartmalarının yapılabilmesi için yetkilendirilir. 1934 yılında yapı kooperatifleri ve 1944 yılında memur konutları yasası çıkar. Bu toplu konutlar devlet eliyle gerçekleşmekteyken, özel sektörde de bankaların desteği ile konut üretimi başlar. Bunlardan ilki 1944 yılında, Yapı ve Kredi Bankası'nın geliştirdiği ikramiye evleridir. Bankanın kuruluş amaçlarından biri olarak, küçük yatırımların bankada toplanması için ikramiye konutları dağıtılır. (tablo4.12,resim.14) Adı geçen konut tipi, ekonomik ve basit yapım yöntemleri ile üretilmesi amaçlanan konut tipidir. Arkitekt dergisinde, üretilcek olan bu konutlar şöyle tanımlanır:

"..Evlerini esas olarak muhtelif tipler üzerine kuran müessese (Yapı ve Kredi Bankası) evde kullanışı, rahatlığı, sıhhi şartları ve bunları her keseye uygun bir resimde basit inşa tarzlarını başta tutmaktadır...Bu konutlar tip olacak, her tipte muayyen adette kapı ve pencere standartları ve malzeme çeşidi tahdit edilerek anlaşılmas ve inşası güç detaylardan sakınılmış inşaat sistemleri kullanılacaktır..."(Uysal,1944)

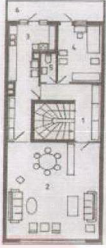
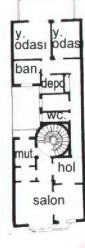
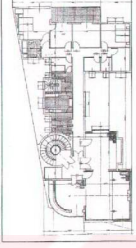
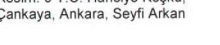
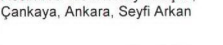
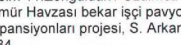
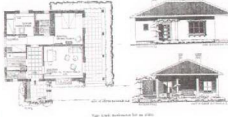
Tüm bu oluşumlar, konut alanının, akılcı olarak çözümlenmesi gerekli bir alan olduğunun, yeni Cumhuriyet tarafından kavranması sonucu oluşan yeni oluşumlardır. Geleneksel sistemden farklı olarak, standardizasyon, işlevsellik, ekonomik üretim, toplu üretim, konut alanında akılcı yöntemlerin kullanılmasıdır.

Türk konut mimarisi terminolojisi, yeni terimlere, anlatılan süreç içinde kavuşur. Değişen bir toplumun, doğmakta olan yeni gereksinimlerini karşılamak üzere, toplu konut, lojman-konut, modern konut, kira evi, ucuz konut, gibi yeni bina tipleri üretilir (tablo4.13,resim.15-18,20) Hatta yüzen ev gibi, farklı konut tipleri de denenir. (tablo4.13,resim.19)

Modern konut artık geleneksel sistemden farklılaşır. İşlevsel olarak farklılaşan mekanlar tasarlanır ve servis mekanları birarada çözümlenir. Planlarda işlevsel olarak ayrılmış mekanlara ulaşım, sofa benzeri holden dağılım yerine koridorlar tasarlanır. (Batur,1984) Mekanlarda işlevsel çözümlere önem verilir. Cephelerde süslemelere ve geleneksel konutun cephe düzenlerine öykünme terkedilirken, yeni

bir plastik etki, kitlenin hareketleri ile yakalanmaya çalışılır. Dönemin kira evi projeleri, cephe estetiği açısından yeni ve yüksek estetik kalitede olan tasarımlardır. Yapılarda strüktür seçimleri, betonarme karkastır. Tasarımlar, işlevsel ve rasyonel olma iddiası ile tasarlanır. (tablo4.12, resim.1-5)

tablo 4.12 türk konut mimarisi'nde sıçramalı süreklilik modeli örnekleri-1

				
Resim.1 Belen evi, 1. kat planı, İstanbul, M. Onal	Resim.2 Bir kira evi'nin planı, 1943, Zeki Sayar	Resim.3 Ayazpaşa'da bir kira evi'nin planı, 1936, Adil Denktaş	Resim.4 Yüzen Ev plan, 1939, Ahsen Yapaner	Resim.5 Üçler apart. iç mekanı, Seyfi Arkan
				
Resim.6 Onsekiz Akaretler Musevi sıra evleri Ortaköy, İstanbul	Resim.7 Akaretler sıra evleri, Beşiktaş, İstanbul	Resim.8 Örnek Köy projesi, 1924		
				
Resim.9 T.C. Hariciye Köşkü, Çankaya, Ankara, Seyfi Arkan	Resim.10 T.C. Hariciye Köşkü, Çankaya, Ankara, Seyfi Arkan	Resim.11 Zonguldak / Üzülmüş Kömür Havzası bekar işçi pavyonu ve pansiyonları projesi, S. Arkan, 1934		
				
Resim.12 Adana Ucuz evler mahallesi projesi, S. Arkan, 1939	Resim.13 Atadan Konutu, Çankaya, S. Arkan, 1935	Resim.14 Yapı ve Kredi Bankası, ikramiye konutları, 1944		

tablo 4.13 türk konut mimarisi'nde sıçramalı süreklilik modeli örnekleri-2



Resim.15
Belen Evi, M.
Önal, 1935



Resim.16 Ayaz-
paşa'da kira evi, A.
Denктаş, 1936



Resim.17 Kadı-
köy'de kira evi,
Zeki Sayar, 1936



Resim.18 Taksim'de
kira evi, S. Arkan,
1936



Resim.19 Yüzenev, Ahsen
Yapaner, 1939



Resim.20 Kalamış'ta bir villa, Zeki
Sayar, 1936



Resim.21 Zübeyir Şeyhun Villası
planı, Büyüka, M. Önal, 1967



Resim.22 Zübeyir Şeyhun Villası
cephesi, Büyüka, M. Önal, 1967



Resim.23 Bilgin Ailesi Konutu,
Balçova, İzmir, Doğan Tuna



Resim.24 Gürel Ailesi yazlık evi, S.
Gürel



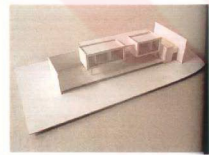
Resim.25 Dağca'da konut Projesi, ,
C. Bektaş, 1977



Resim.26 Urla'da bir konut, S.
Akbay, 2000



Resim.27 Urla'da bir konut, S.
Akbay, 2000



Şekil.28 'B' Evi, Kemerburgaz, H.
Tümertekin, 1997



Resim.29 A.T.K. Konutları,
Çerkezköy, H. Tümertekin, 1995



Resim.30 Şahin Evi, Tekirdağ, N.
Sayın, 1997



Resim.31 Katlanır Ev, G. Avcıoğlu,
2000

Mimaride sıçramalı süreklilik modelinde, geçmişin kavranışının bir tür yokluğun kavranışı biçimli olduğu açıklanmıştır. Yukarıda bir dönem mimarlığı eşliğinde izlediğimiz, bu türlü kavranış, Türk Konut Mimarlığı'na, geleneksel konutun referans olarak alınmaması olarak yansır. Konut alanında yaşanan geçmiş ile kopmanın yanı sıra, kent planları ile, konutun geleneksel olarak üretilme biçimlerinde, gelişim yönünde, sıçramalı bir değişim gözlenir. Bu kavrayış biçimi, aşağıda, dört konut üzerinde incelenecektir. (tablo.4.14)

İlk olarak incelenen konut, S. Arkan'ın 1935 yılında sonlanan **Üçler Apartmanı**'dir. Konutun planimetrik kuruluşu, serbest mekan kurgusuna yaslanır. Tek düzlemdeki serbest mekan kurgusu, üçüncü boyutta, galeri ile sürdürülür. Mekansal kurgusu, dönem için yenilikçi ve özgündür. Cephe kuruluşu, iç mekanların dışa yansıtılmasıdır. Cephede herhangi bir geleneksel motif ya da süslemeye yer verilmez. Bina, iç mekanların dışa yansıtılması ile kurgulanan, kendi estetik değerini, iç mekan düzenlerinin dışa yansıtılması ve kitlenin hareketleri ile sağlar. Tasarım, geçmiş mimari gelenekler ile süreklilik göstermez, yaratılan mimari gerçeklik, evrensel bağlamda yorumlanabilir.

İncelenen ikinci konut, 1935 yılında 48 gün içinde inşa edilen, Atatürk Florya Deniz Köşkü'dür. Bu yapının mimarı da Seyfi Arkan'dır. Kamu eliyle yapılan konut, dönemin yenilikçi düşünceleri koşutunda yaratılmıştır. Bu konut için, ne tam anlamı ile dönüşümsel bir yeni, ne de bağlantısız yeni bir mimari gerçeklik tanımlaması yapılabilir. Gürel Konutu'nda da görüldüğü gibi, bu konutun tasarımında, geçmişin özsel gerçekliği, kavramsal bir öz olarak yorumlanır. Mimar bu yorumu, tasarımının pek çok noktasına yansıtır. Bunlardan ilki, tablo.4.14'de bir nolu mekanın geleneksel Türk Konutundaki açık hayat mekan kurgusunda tasarlanmış olduğu gözlenebilir. İkinci olarak hizmetli odalarının geleneksel konutun "oda"sı ile eşleşen bir mekan kurgusunda olmasıdır. (Her odaya bir banyo tasarlanması, hizmetlilerin odalarının küçük hanecikler olmasını sağlamaktadır. Ayrıca hizmetli odalarının, açık hayat mekanına dolaysız açılması, mimarın, geleneksel konutu, özsel bir gerçeklik olarak aldığını anlatır.) Bu tasarımda, konutun yer seçimi (denizden karaya bakış), bu yere uygun yapım yöntemi kullanılışı, akılcı bir yapım yöntemi seçimi sayesinde, çok kısa sürede tamamlanması, bu tasarımın yenilikçi yönleridir. Bu konutun mekan kurgusunda, geleneksel olan ile yeni bir mimari gerçekliğin nasıl buluşabileceğini göstermesi dışında, Atatürk ve mimarın, insan ilişkilerindeki eşitlikçi tutumunun mekana yansıtılması gözlenebilir. Mekansal kurguda iki farklı "zon" olmasına rağmen, bu işlevsel ayrışma, hizmetli ve konutu kullananların buluşmasını engellemez.

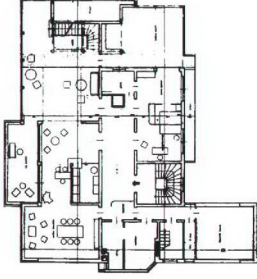
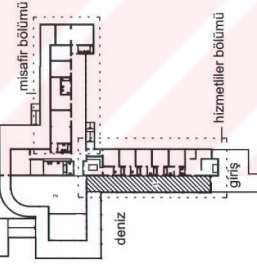
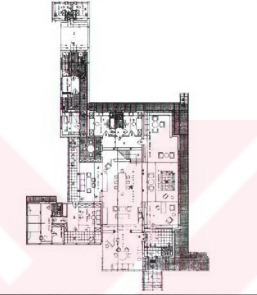
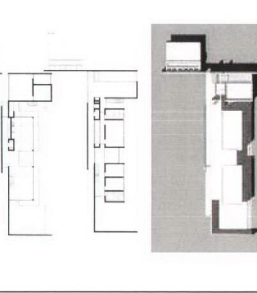
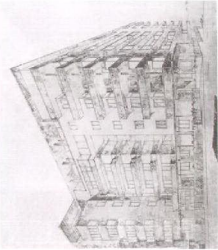
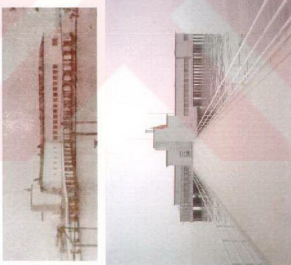
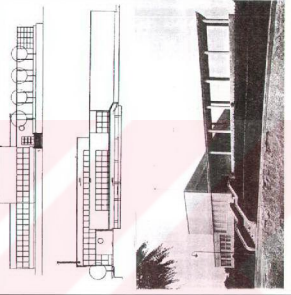
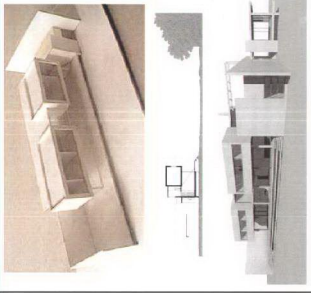
Konuta girişin hizmetli odalarının önünden yapılması ve konutta mevcut olan iki dolaşım alanının kesişme noktasının küçük bir hol olması, konutu kullananları ve hizmetlilerin buluşmalarını sağlamaktadır. **(Yürekli,Yürekli,2001)** Tüm bu anlatılanların gösterdiği üzere, konutun, yeniyi arayan, sıçramalı süreklilik kavrayışı ile üretildiği anlaşılabılır. Konut, geçmiş mimarileri akılcı biçimde yorumlayan, yeninin yaratılmasında tasarım teması olarak akılcılığı, eşitlikçi yaklaşımı ortaya koyan bir mimari gerçekliktir.

Üçüncü olarak incelenecek konut, Atatürk'ün kardeşi için tasarlanan Atadan Konutu'dur. Konutun mimarı S. Arkan, tasarımda amaçlanan ana temayı, sakinlik, sadelik ve çevreye uygunluk olarak açıklar. **(Arkan,1936)** İşlevsel olarak farklı mekanların ayrışması, yaşam bölümünün serbest plan anlayışı ile düzenlenişi, bar, müzik bölümü gibi farklı işlevlere hizmet eden mekanlar, Türk Konut Mimarlığı'nda görülen yeni yaklaşımlardır. Doğaldır ki bu konut, sahibinden dolayı özel bir konuttur ve tüm konut projelerinde modern yaşamın mekanlara yansıtılması bu biçimli değildir. Ancak bu konut, bir örnek model olma özelliğindedir. Tasarımın tüm aşamalarında, üç kez Arkitekt Dergisinde yayımlanması, (Arkitekt Dergisi, sayı: 4(1935), 6(1935), 7(1936)) bu projenin sıradan bir proje olmadığını gösterir. Tasarımda, oldukça yalın ve yalınlığın sağladığı dingin bir cephe, iç mekan kurgusunun yalınlığı ile bütünleşmektedir. Konut, geçmişin bir yokluk olarak kavranışı eşliğinde üretilmiş, geleneksel mimarinin bir referans olarak kullanılmadığı, örnek bir konuttur. Ne yazık ki Atadan Konutu, bugün birtakım olumsuz müdahalelerle ilk tasarlandığı biçiminden estetik anlamda kayıplara uğramıştır.

İncelenen dördüncü konut, Han Tümertekin'in tasarladığı "B Evi" tasarımıdır. Bu tasarımın ana teması, doğa ile bütünleşik bir konutun tasarlanmasıdır. Binada, bir yandan tek yönde alt ve üst katlarda kesintisiz doğa ile kurulan algısal bağ, diğer taraftan doğa ile bina arasına servis mekanları ile çekilen sınır, binada doğaya yer yer kapanma, yer yer açılma isteği gözlenir. Doğa ile bütünleşme denildiğinde, ya Türk Evi'nin sahte taklitlerine ya da "Country House" türü seçmeci tutumların tek seçenek olmadığının gösterilmesi ve modern bir mimari dille doğa ve bina arasında yeni bir ilişkilene biçimi olabileceğini anlatması bağlamında, bu tasarım, gerekli yerlerde doğaya açılan, gerekli yerler de ise doğaya kapanan, yeni bir yaklaşımın ortaya konduğu bir tasarımıdır.

"..Her yeni tasarım kendi sıfır noktasını arar. Sıfır noktası mutlak hafıza kaybını gerektirir.Yapı yaşanıp algılanabilen yaşadığın yerde ve anda kurulan gerçektir."**(Tümertekin,1999)**

tablo 4.14 türk konut mimarlığı'nda sıçramalı süreklilik modelinin örnekleri

1. örnek: uçler apartmanı, gürnüşsuyu, 1931, 1935 s. arkan		plan
2. örnek: florya Atatürk deniz köşkü, 1935 s. arkan		plan
3. örnek: aladan konutu, çankaya, 1936 s. arkan		plan
4. örnek: "B" evi, kemerburgaz, 1997 h. tümertekin		planlar
		görünüş
		görünüşler
		görünüşler
		görünüşler

4.5 Bölüm Sonucu

Çalışmanın üçüncü bölümünde, mimarlığın çoğulcu görünümünün çözülmesi için önerilen modellerdeki, özel bir zaman mekanı olan geçmişin kavranışı, yukarıda incelenmiştir. Bu incelemede, geçmişin somut olarak temsil edilişi, Türk Evi olarak adlandırılan ve kimi zaman bir arketip olarak yorumlanan geleneksel konut olarak alınmıştır. Böylesi bir alanın örnekleme alanı olarak seçiminde en önemli etken, Türk Konut Mimarlığı'nda, Türk Evi kavramının, hala bir referans kavram olarak yorumlanması ve bu yorumlamanın çeşitliliğinin çoğulcu görünüm içinde sunulmasıdır.

Türk Evi, belli bir evrimsel süreç içinde gelişmiş, çeşitli biçimleniş şemalarının kurduğu ortaklık düzenleri içinde tanımlanan, geleneksel konutun adıdır. Türk Evi'nin altkatmansal ve özsel gerçeklik düzlemlerindeki çözümlemeleri sonucunda, planimetrik, işlevsel, yapısal, kuruluş düzenlerinde, ortak bir mimari dil yaratmış bir ortaklık sistemi olarak açıklanabilir.

Böylesi kavramsal özlere sahip olan bir ortak yaratımın, günümüzden yorumlanışı, geçmişi kavrayışımız eşliğinde çeşitlenir.

SORU: O halde önerdiğimiz üç model eşliğinde bakıldığında geçmiş-Türk Evi- nedir, nasıl kavranmaktadır?

Eşzamanlı bir kavrayışla Türk Evi'ne bakıldığında, Türk Evi ideal bir konutun arketipidir. Bu nedenle Türk Evi, eşzamanlı kavrayış ile kavrandığında değişime kapalıdır. Çünkü bu konut, ideal, klasik ve mükemmelliğe ulaşmış bir mimari dile sahip olan bir konut olarak kavranmaktadır, eşzamanlı kavrayış ile Türk Evi, zamansız bir gerçekliktir. Böylece Türk Evi, her türlü zaman mekanı içinde, tekrar tekrar tekralanabilecek bir konut modelidir. Kimi zaman planimetrik kurgu (incelenen 3. Konut), kimi zaman işlevsel kurgu boyutunda (incelenen 2. Konut) tekrarlanmaktadır. Bu nedenle zamanın eşzamanlı kavranışı, mimari gerçekliği nesnel olan zaman ve uzam bağlamından koparır ve mimari gerçeklik temsiliyetin temsiliyeti olur. tablo.4.15'de görülebileceği gibi Türk Konut Mimarisi'nde eşzamanlılık modeli, biçimsel bir modelin tekrarıdır. Tekrarlar en fazla altkatmansal yani biçimsel düzlemde görülmektedir. Hatta malzeme kullanımlarında bile değişim gözlenmez. Biçimsel sürekliliğin seçilmiş olması, güzelin saklanması düşüncesinden kaynaklanır. Geçmişin eşzamanlı kavranışındaki temel yakaşım, güzel geçmiştedir yaklaşımıdır.

Süreklilik modelinde Türk Evi, içinde kültürel özün saklı olduğu tipoloji çalışmalarının başlangıcında yer alan bir konut tipidir. Bu konut, belli bir kültürün oluşturduğu mekanlar yolu ile, bölgesel ve kültürel kimliklerin köklerinin aranacağı, bir konuttur. tablo.4.16'da da gözlemlenebileceği gibi, Türk Konut Mimarlığı'nda Türk Evi'nin özsel gerçekliklerinin sürekliliğinin talep edilmesi, Türk Evi'nin biçimsel bir şema olarak kullanılmasında yoğunlaşmaktadır. Türk Evi'nin, cephe dizemlerinin soyut tekrarları süreklilik formu olarak kullanılmıştır. Geçmiş deneyimlerin birikimi olan, geleneksel formlarda saklı olan özler, yeni mekanların yaratılması adına çokça kullanılmamıştır. Örneğin Türk Evi'nden çıkarsanabilecek özsel gerçekliklerinden biri olan, esnek mekan veya serbest plan, günümüz mimarlığının dönüşümsel yenisinin bulunmasında, öncül özsel gerçeklik boyutları olabilme potansiyelini barındırmakta olduğu halde, tablo.4.16'da izlenen üç konutta, bu boyuttaki sürekliliklerin az olduğu görülmektedir. Süreklilik modeli, Türk Konut Mimarlığı'nda bölgesel kimliğin sürekliliği ile özdeşleştirilmiştir. Toplumda varolan değişim isteğinin hızı, bu modelin değişim hızını belirleyecektir.

Sıçramalı süreklilik modelinde Türk Evi, sahip olduğu kavramsal özlerden yola çıkılarak dönüşümsel yeninin yaratılabileceği bir konut tipi ya da reddedilerek yeni bir mimari gerçekliğin oluşturulmasının itici gücüdür. Bunun dışında sıçramalı süreklilik modelinde Türk Evi bir karşıtlığın sürekliliğinin veya zamansız idealin konutu değildir. Zamanın nesnel olarak kavranması eşliğinde, bilinçli bir yönelim ile değişimin bir hedef olarak seçildiği bir modeldir. Devrimsel bir değişimin olduğu zamanlarda, geçmiş reddedilen bir kavramdır. Devrim geleneğinin ve dogma olan herşeyin karşısında durmaktır. Bu modelin Türk Konut Mimarlığı'nda gözlenmeye başlaması, yukarıda anlatıldığı biçimiyle, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yılları ile koşutluk gösterir. Bu yıllarda, bir ulusun toplumsal dönüşümünün mimarlık alanında yansıması ile biçimlenen, mimaride değişim düşüncesinin bugüne dek sürmesiyle, günümüzde ve gelecekte varolacak bir mimari model olacaktır. Bu model, varoluşsal bilinç ile açıklanabilir. İnsanın ve toplumların varoluş nedenlerini, sorgulaması ve, dünya gerçekliklerine yeni bir şey katmayı istemesi olarak gördüğü bir bilinç tarafından üretilen gerçekliklerin modelidir. Zaman, geridönüşümsüz, şimdinin hızla geçmiş olduğu biçimde kavranır.

Bu modellerde görüldüğü gibi, zaman kavrayışı temel olarak, bir mimari gerçekliğin oluşturulmasında en önemli etkidir. Bir değişken olarak zaman kavrayışlarının seçiminde, mimarların sorumlulukları kadar, içinde bulunulan düşünsel ortamın ve toplumun zaman kavrayışları da önemlidir. Toplumun, bireylerin, düşünsel

dünyalarında, değişim yönü ilerleme olarak seçilip, ancak mimari üretimlerinde geçmiş biçimselliğe başvurulması, çelişkili bir tavrıdır. (Örneğin Cumhuriyet gazetesinin geliştirdiği Cumhuriyet Mahallesi Projesi bu tutumun bir örneğidir.) Mimarlıkta yeninin talebi, tüm düşünsel dünyalarda, zamanın geridönüşümsüz kavranması ile tutarlılık göstermelidir. Dolayısı ile, toplumsal olarak, döngüsel bir zaman kavrayışının içten içe yaşatılması, toplumumuzda, geçmiş biçimselliğe başvurularla dışarıya vurulmaktadır. Yeni olarak üretilen mimari üründe, zaman kavrayışı geridönüşümsüz zaman kavrayışıdır. Günümüzün çoğulcu görünümü bizce bu türden okunmalı ve çözümlenmelidir. Türk Mimarlık Ortamının gelecekteki değişim yönünün saptanması, ancak bu biçimli bir çözümleme ile daha

tablo. 4.15.türk konut mimarlığı'ndaki eşzamanlılık modelinde geçmişin kavranışının üç konut üzerinde analizi

özel gerçeklik boyutunda incelenmesi					alkatmansal gerçeklik boyutunda incelenmesi				
türk evi					türk evi				
planimetrik kurgu ortaklığı	2-3 katlılık	●	○	●	yapısal düzen ortaklığı	ahşap kar.+ yığ.			
	alt-üst kat biçim farkı.	●		●		Saçak	●	●	●
	odanın planimetrik kur.					eğimli çatı	●	●	●
	iç-diş hiyerarşisi	○	○	○		düsey pencere	●	●	●
işlevsel kurgu ortaklığı	alt-üst farklılığı	●		●	açıklıklar düzeni ortaklığı	genel yatay e.	○	●	
	mekanlar, çok amaçlı kul.		○			pencere grupl.	●	●	●
	serbest plan					çatı kapl.	●	●	●
kavramsal kurgu ortaklığı	esnek mekan kullanımı		○		cephe düzenleri ortaklığı	saçak malz.	○	○	
	iç-diş birikteliği					ahşap doğra.	●	●	●

Tam Süreklilik: ●

Yarı Süreklilik: ○

Süreklilik Yok: □

tablo. 4.16.türk konut mimarlığı'ndaki süreklilik modelinde geçmişin kavranışının üç konut üzerinde analizi

özel gerçeklik boyutunda incelenmesi					altkatmansal gerçeklik boyutunda incelenmesi				
türk evi					türk evi				
planimetrik kurgu ortaklığı	2-3 katlılık	●	○	●	yapısal düzen ortaklığı	ahşap kar. + yığ.			
	alt-üst kat biçim farklılığı	●		●		Saçak	●	●	●
	odanın planimetrik kur.	○				eğimli çatı	●	●	●
	iç-diş hiyerarşisi	○	●	○		düşey pencere	●	●	●
işlevsel kurgu ortaklığı	alt-üst farklılığı	●		●	açılıklar düzeni ortaklığı	genel yatay etki	○	●	○
	mekanların çok amaçlı kullanımı		●	○		pencere gruplaş.	●	●	●
	serbest plan					çatı kapl.	●	●	●
kavramsal kurgu ortaklığı	esnek mekan kullanımı		●		çephe düzenleri ortaklığı	saçak malz.	○		
	iç-diş birlikteliği	○	○	○		ahşap doğramlı.r	●		●

Tam Süreklilik: ●

Yarı Süreklilik: ○

Süreklilik Yok: □

5. SONUÇ

Dünyada varolan herhangi düzenli bir oluşum, mimarlık metaforu ile açıklanmaya çalışılır. Çünkü mimarlık, bir düzen kurucu olan mimar tarafından, ideal düzenin yaratılması olarak görülür. Ne zaman düzenli bir oluşum, yaratım açıklanmaya çalışılsa, "bu işin mimarı..." gibi referanslar verilir. Düzenli ve ideal olanın yaratılabilmesine güvenme, yaratıcı mimarın varlığına güvenme ile özdeşleşir. Bu güven şu anlayışla açıklanabilir: Nasıl ki dünya, mekanik bir saatin işleyişine benzer bir düzene sahipse, mimar da, evrenin işleyişini kopyalayarak ideal bir düzen yaratabilir. Tüm bu ideal düzen tartışmalarını başlatan "sorumlu mimar" ise Platon'dur. Platon'un idealar dünyasını tanımlaması, idealin uygulanma olasılığını ortaya çıkarır. Ancak, evren, karışık ve karmaşık bir düzen; insan, doğa yaratımı bir varlık; düzen ise, bu karışık ve karmaşık evrene insanın müdahalesidir ve mimarlığın tanımlanmasını güçleştiren düğüm noktası budur. Çünkü, her doğa yaratımı, içinde düzensizliği barındırır. Bu noktada mimarlığı tanımlamaya, insanın bir doğa yaratımı varlık olmasından dolayı, ideal düzenin varolamayacağını kabullenilmesi ile başlanmalıdır. Mimarlık, ideal düzeni yaratılması değil, ideal bir düzenin yaratılmasının amaçlandığı bir süreç olabilir. **Mimarlık, mimarlığın kurallarını paylaşmayanlarla girilen, asimetrik bir iletişim biçimi ve bu iletişimin sürecidir.**

Mimarlık bir gerçekliğin üretilme sürecidir. Mimarlık, insanlığın akli ve sezgisi ile yaratılan, kurgulanan bir gerçekliktir. Mimarlık, mimarda oluşan bilincin, mimarlığın nesnesine yansıtılmasıdır. Ancak bu nesne, düşünmenin nesnesidir. İnsanlık tarafından yaratılan bir gerçeklik ile, doğanın gerçekliği arasındaki fark, öznel problemidir. Doğa insan tarafından yaratılmayan, insandan önce varolan bir oluşturdur. Ancak doğanın tanımlanması ve nitelendirilmesi insan tarafından yapılır. Güzel, çirkin, iyi, kötü, doğru, gerçek, insanın yarattığı kavramlardır. İnsan, ondan önce varolan bir oluşu tanımlayarak, kendi varoluşsal dünyasını yaratır. Bu yaratımda, beden olarak, insanın kendisi de doğa tarafından yaratılmıştır. Kendisi de doğanın bir parçası olan insan, kendi gerçeklerini, akıl, sezgi ve bilinç ile yaratma gücüne sahip olan varlıklar olarak, doğadan kendini ayırır. Akıl, varolan bir oluşun sırlarını çözer ve buna gerçeklik adı verilir. İnsanlık kendi doğasını inşa eden varoluşların toplamıdır.

Mimarlık, insanlığın “kendi doğasını” inşa etme eylemidir. Bu süreçte, doğayı, ya kopya eder, ya da doğa ile savaşı ve kendi yarattığı gerçeklik dünyasını, bu gerçeklikleri sınıflandırarak; her gerçeğin bir değişmeyen özü, değişmeyen altkatmansal nesnesi, bir düşünsel nesnesi ve her gerçeğin bir varoluşsallığı olduğunu tanımlar. Ürettiği kendi gerçekliklerinde, bu gerçeklik katmanlarından birini vurgular. Mimarlık gerçeklikleri de bu gerçeklik katmanlarının her birini içinde barındıran ve onlardan birini veya hepsini vurgulayan, insanın yarattığı gerçekliklerdir. Yaratılan bu dünyada, gerçeklikler, tüm oluşlar gibi, zamansal bir oluşturmaktır. İnsan kendini, zaman tarafından kavrar. Zaman olmaksızın hiçbir kavram açıklanamaz olur. Zaman kavramlaştırmanın kurucusudur. İnsanlığın kendi dünyasını yaratması, ölümlü bir varlık olmasına karşın, bir gerçeklik olarak deneyimlenmemiş ve deneyimlenemeyecek olan ölümsüzlük ve sonsuzluk gibi kavramlara sahip olabilmesi ile açıklanır hale gelir.

Toplumlar ve bireyler, zamanı çeşitlilik içinde kavrar. İnsanın zamanı kavrayıp, onu kurgu haline getirmesi, kendisinin yarattığı gerçeklikleri biçimlendirir. İnsanın tüm yaratıcı süreçlerinde, zaman ve zamanın kavranışı gerçeğin oluşturunusudur.

Nesnel olarak zaman bir akışkanlık, süreklilik halini kavratır tek kavramdır. İnsanlık bu akışı işlevlendirerek, bir nedensellik yüklemek ister. Zaman, insan için değişimin ayrıacı olur. Gerileme, ilerleme gibi kavramlar insanın, zamanın kavramasından doğar. Nesnel zaman, sadece ölçme birimi olarak işlevlenir.

Bu çalışmada, mimarlıkta, zamanın kavranışının, gerçekliği yaratma gücü ortaya konmaya çalışılmıştır. Gerçekliklerin yaratılma sürecinde bir değişken olduğu savunulan zaman kavranışları, üç başlık altında incelenmiştir.

Bu zaman kavrayışlarından ilki, zamanın eşzamanlı olarak kavranışıdır. Bu kavrayış, zamanı, geridönüşümsüz, döngüsel bir hareket olarak kavramaktır. Bu zaman kavrayışı ile, yaratılan mimarlık nesnesinde, zamansız, sonsuz nesnenin tasarlanması hedeflenir. Var edilen ve yaratılan “ideal” kavramının saklanması talep eden bir düşünüşün zaman kavrayışıdır. Mimari dilin sözcükleri, değişime kapalı bir dağarcık halini alır. Ancak bu zaman kavrayışı, kendi zamansallığını ihmal ettiği için, üretilen gerçeklikler zamansal bağlamlarından koparlar. Daha önce kendini temsil eden mimarlık nesnesinin, zamandan kopararak, temsiliyetin temsiliyeti halini alır, ya da bu zaman kavrayışı ile üretilen mimari gerçeklikler ütopyalarda olduğu gibi şimdinin içinde zamansız idealler olarak geleceği kurgularlar.

İkinci zaman kavrayışı, zamanın süreklilik içinde kavranışıdır. Bu kavranış, zamanın özünde varolan sürekli oluş hali ile örtüşür. Ancak, bu zaman kavrayışında, insan edilgen biçimde zamanın akışına boyun eğmez, doğada varolan evrimsel gelişimi, kendi ilerlemesinin modeli kabul eder. Zamanın kavratıldığı değişim düşüncesinde, doğada varolan evrim düşüncesi ile insan tarafından yaratılan ve yaratılacak evrimsel gelişme arasında bir benzetim yapılır. Bu kavrayış, sürekli ve evrimsel gelişim şemasının zaman kavrayışıdır. Mimari gerçekliklerde, süreklilik formu, mimarinin özsel gerçekliklerinin sürekliliği ile açıklanır. Mimarlığın özsel gerçekliği, geçmişte üretilen mimarlık gerçekliklerinin, genel-geçer yapıları içinde aranır. Bu noktada, mimari gerçekliklerin özü, kaygan bir zemine çekilebilme olasılığını kapsar. Eğer geçmişin ürettiği biçimler, bir süreklilik olarak tanımlanırsa, biçimden öze nasıl varılması gerektiği problem olur. Bu problem, geçmişin üretimlerinden, genel yapıların ortaya çıkarılmasının çözülmesi ile gerçekleştirilir. Sürekliliğin taşıyıcıları, bugüne evrimsel bir süreç içinde gelen, ortak belleklerin taşıyıcısı olarak işlevlenen geleneksel mimarilerdir ve toplumların ortak kimlik, ve belleklerini, insanlığın bugüne kadar ürettikleri ortak bilgilerini bir süreklilik içinde, bugüne aktaran şemalar halini alır. Ancak eğer, süreklilik, özsel gerçeklik olarak genel yapıların bulunmasından çok, altkatmansal boyutta aranırsa, ortak kimliğin, belleğin ve bilginin biçimsel şemaları halini alır. Süreklilik içinde evrilme yerine, mimarlık bir işaret sistemi halini alır, gerçeklik görüntü olur.

Üçüncü zaman kavrayışı olan sıçramalı sürekli zaman kavrayışı, tıpkı eşzamanlı zaman kavrayışı gibi, nesnel bir karşılığı olmayan, bilinç ile kavranan bir zaman kavrayışıdır. Sürekliliği, zamanı bir akış halinde kabullenmekten, sıçramalı oluşu, değişimin ilerleme yönünde olmasından kaynaklanır. Bu zaman kavrayışında, zamanın evrimsel akışına müdahale edilerek, tüm süreklilik formlarının, yeni bilgi ve gerçeklikleri yeniden ve yeniden üretebilmesi adına kırılması hedeflenir. Yeninin bulunmasının ana sorunsalı olan, değişmeyen ile sürekli değişim arasındaki gerilimden doğan bir zaman kavrayışıdır. Bu kavrayış, ya mevcut olan formları dönüştürür, ya da bağlantısız bir gerçekliği oluşturur. Bilimin ışığında tanımlanan, geridönüşümsüz bir zaman kavrayışıdır.

Mimarlık eyleminde zamanın kavranışının önemi, mimarlığın yaratım sürecinde varolan süreçlerden kaynaklanır. Bu süreçler bilgilenme, anlamlandırma ve varoluş yönelimi olarak daha önce açıklanmıştır.

Bilgilenme süreci ile insanlık ortak, evrensel bilgiye ulaşır, dünya gerçekliklerini kavramlaştırılır ve mimarlık bu kavramları kullanır. Bilginin ilerlemesi, insanlığın yeni

bilgilere ulaşması, mimarlığın ilerleme hızını belirler. Bilgilenme süreci sıçramalı kesintili bir süreçtir.

Mimarlık anlamlandırma süreci talep eden bir eylemdir. Sürekliliğin talep edilmesi bu yüzdendir. Süreklilikler ortaklık sistemlerini oluşturur. Anlamlandırma süreçleri aynı zamanda süreklilik modellerini ortaya koyar.

Mimarlık, insanlığın, toplumların ve bireysel düzlemde mimarların varoluş yönelimlerini yansıtırma sürecidir.

Günümüz mimarlık ortamındaki çoğulcu görünüme dair yapılacak olan çözümlemeler, zamanın kavranışları ile açıklanabilir. Sonuç olarak, insanlar tarafından zamanın nasıl kavrandığı, yarattıkları gerçeklikleri biçimlendirir. Mimar zamanı, kendi düşünce nesnesinin içine yerleştirir. Zaman, mimarlık nesnesinde yaratılırken, mimarlık nesnesi, zamanı biçimlendirir. Sonluluk/sonsuzluk, kalıcılık/geçicilik, eşzamanlılık, süreklilik, sıçramalı süreklilik, dün, bugün, yarın, geçmiş, şimdi, gelecek, insanlığın zamanlarıdır ve mimarlık, insanlığın kurgusu olan zamanları mimari gerçekliği içine yerleştirme yoluyla zamanın gerçeklik halini almasını sağlar.

KAYNAKLAR

- AKAY A.**, 1999. Yapıbozma ve Plastik Sanatlar, *Toplumbilim Dergisi Jacques Derida Özel sayısı* 10;13-23.
- ALEXANDER C., ISHİKAWA S., SILVERSTEIN M.**, 1977. A Pattern Language, Oxford University Press, New York.
- ALSAÇ Ü.**, 1976. Türkiye’de Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, *Yayınlanmış Doktora Tezi*, K.T.Ü. Baskı Atelyesi, Trabzon.
- ALSAÇ Ü.**, 1997. Theoretical Observations on Architecture, Doğu Akdeniz Üniversitesi Basımevi.
- AREL A.**, 1982. Osmanlı Konut Geleneğinde Tarihsel Sorunlar, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- AREL A.**, 1999. “Türk Evi ” Dedikleri, *Cogito Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 18;188-212.
- ARGAN G. C.** 1996. Typology of Architecture, *Theorizing a New Agenda for Architecture an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York.
- ARKAN S.**, 1936. Çankaya’da Bir Villa, *Arkitekt Dergisi*, 7; 179-181.
- AYDINLI S.**, 1990. Mimarlıkta Yeni Bir Kavram: Bağlamsal Uygunluk, *Yapı Dergisi*, 108;44-49.
- BATUR A.**, 1984. “Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı”, *Cumhuriyet Dönemi Ansiklopedisi*, ayrı basım, İstanbul
- BENEVOLO L.**, 1995. Avrupa Tarihinde Kentler, Çev:Nur Nirven, Afa Yayıncılık, İstanbul
- BERGİL S.**, 1995. Doğu Akdeniz’de Bir Uygarlık Gemisi, Galeri Kültür Yayınları, K.K.T.C.
- BERMAN M.** 1994. Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- BİLGİN İ.**, 1996. Anadolu’da Modernleşme Sürecinde Konut ve Yerleşme, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut Ve Yerleşme*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, İstanbul.
- BİLGİN İ.**, 1999. Serbest Plan Serbest Cephe, Serbest Ev, Bir Anatomi Dersi:Ev, *Cogito Dergisi*, Bahar 1999;144-157, Yapı Kredi Yayınları.
- BAUDRİLLARD J.**, 1998. Kusursuz Cinayet, Çev: Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- BRAUDEL F.**, 1993. II. Felipe Döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitapevi, İstanbul.
- BORRADORI G.**, 1995. The Legitimacies of Transarchitecture, *Architecture and Legitimacy*, NAI Publisher, Rotterdam.

- BOYUT YAYIN GRUBU** 2002, Cam Gökdelen, Mies van der Rohe ve Gökdelen, *Modern Mimarlığın Öncüleri*.
- BOZKURT N.**, 1986. Hegel G. W. F., Seçilmiş Parçalar, Remzi Kitabevi, İstanbul,
- BROWLEE L.**, 1994. Louis I. Kahn In the Realm Of Architecture, Rizzoli-New York,
- BURKE P.**, 1993. Tarih ve Toplumsal Kuram, Çev.Mete Tunçay, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- CANSEVER H.**,1997, Marmara Ada'sında Bir Ev, *Arredamento Mimarlık*, **1997/09**; 54-57.
- CARRIERE J., C.**, 2000. Sfenksin Soruları, *Zamanların Sonu Üzerine Söyleşiler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- CARR E. H.**, 1996. Tarih Nedir, Çev. Misket Gizem Göktürk, İletişim Yayınları, İstanbul.
- CEVİZCİ A.**, 2000. Felsefe Terimleri Sözlüğü, Paradigma Yayınevi, İstanbul.
- CHING F. D. K.** , 1979. Architecture Form. Space& Order, USA.
- CIORAN E. M.**, 1999. Tarih ve Ütopya, Çev. Haluk Bayrı, Metis yayınları, İstanbul.
- COFFA A.**, 1991. The Semantic Tradition from Kant to Carnap, Cambridge University Press, U.S.A.
- COLQUHOUN A.**, 1984. Vernacular Classicism, *New Classicism*, Edited by Andreas Papadakis& Harriet Watson 1990, Academy Editions, Londra.
- COLQUHOUN A.**, 1990. Kurallar Gerçeklik ve Tarih, *Mimari Eleştiri Yazıları*, Çev. Ali Cengizkan, Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları Vakfı.
- CONRADS U.** 1991. 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Çev. Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları Vakfı.
- COPLESTON F.**, 2000. Maine de Biran'dan Sartre'a, *Felsefe Tarihi, Cilt 7, Çağdaş Felsefe, Bölüm 2b Sartre*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul.
- ÇAMUROĞLU R.**, 1993. Dönüyordu Bektaşilikte Zaman Kavrayışı, Metis Yayınevi, İstanbul.
- ÇERNÍKOV Y.**, 1931. Konstrüktivizmin Oluşumu, İrdelenmesi ve Biçimlenişi, Çev. Kuyaş Örs, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, **2001/02**;44-55.
- ÇETİN T.**, 1999. Modern Türkiye Yaratma Projesinin Orjinal bir Boyutu: Örnek Köyler, Yılda Köyden Şehirlere, *75 Yılda Köylerden Şehirlere*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s.231-240,75.
- DEMİRKAN, M.** 2000. Ütopya Masalı, *Yapı Dergisi*, **228**;53-61

- DERRIDA J.**, 1996. Architecture Where Desire Can Live, *Theorizing a New Agenda for Architecture an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York.
- DOSTOĞLU N.** 2001. Mimarlıkta Ütopya, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, **2001/05**;72-76.
- ECO U.**, 2000. Her Derde Deva, *Zamanların Sonu Üzerine Söyleşiler*, Çev. Necmettin Kamil Sevil, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- EISENMAN P.**, 1996a. The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End, *Theorizing a New Agenda for Architecture an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York.
- EISENMAN P.**, 1996b. Architecture And The Problem Of The Rhetorical Figure, *Theorizing a New Agenda For Architecture an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York.
- EISENMAN P.**, 1996c. En Terror Firma: In Trails of Grotexes, *Theorizing a New Agenda For Architecture an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York.
- ELDEM S. H.**, 1982. Sedat Hakkı Eldem Büyük Konutlar, Yayınlayan: Cemil Gerçek, Yaprak Kitabevi, Ankara.
- ELDEM S., H.**, 1984. Türk Evi Osmanlı Dönemi **1. cilt**, T.A.Ç. Vakfı Yayınları, İstanbul.
- ELIAS N.**, 2000. Zaman Üzerine, Çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- EL LISSITZKY**, 2000. (1925), Mimarlık Üzerine Yazılar, Çev.Ebru Omay (Das Kunstblatt, Sayı 2), *Arredamento Mimarlık Dergisi*, **2000/02**;38-42.
- ERGİN N. Y.**, 1997. Tepe Pencereli Evler ve Kastamonu'dan bir Örnek, *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, **1997/06**;80-84.
- FABIAN J.**, 1999, Zaman ve Öteki, Çev.Selçuk Budak, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- FARAOQHİ S.**, 1997. Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- FOURIER C.**, 1999. Falanster Mimarisi, *Cogito Dergisi*, **18**;137-143.
- FRAMPTON K.**, 1996. A Critical History Modern Architecture, Thames&Hudson, Londra.
- FRANK L.**, 1999. Mimarlığın Özü, Çev. Nedim Sisa, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, **100+15**;58-60.
- GAARDER J.**, 1994. Sofi'nin Günlüğü, Çev. Gülay Kutal, Pan yayıncılık, İstanbul.
- Gelenekten Geleceğe Evimiz Proje Yarışması Şartnamesi**, 1992.

- GIDDENS A.**, 1998, Modernliğin Sonuçları, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GIDEON S.**, 1954. Space, Time, Architecture, Harvard University Press, U.S.A.
- GROPIUS W.**, 1919. Bauhaus Programı, *Modernizmin Serüveni Bir 'Temel Metinler' Seçkisi*, Der. Enis Batur, Çev.Tevfik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- GÖKBERK M.**, 1999. Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÖKBERK M.**, 1997. Kant ile Herder'in Tarih Anlayışları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- GÖLE N.** 1998. Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı, *Türkiye 'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Editörler, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- GÜNAY R.**, 1999. Türk Evi Geleneği ve Safranbolu Evleri, Y.E.M. Yayınları, İstanbul.
- GÜR Ş. Ö.**, 1998. Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar, *Yapı Dergisi*, 197, s.74.
- GÜVENÇ B.**, 2000. Takvimde Zaman, Geçmiş ve Gelecek, Takvim: Zamanın Haritası, *Cogito Dergisi*, 22;91.
- HASOL D.**, 1995. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, YEM yayınları, İstanbul.
- HASOL D.**, 2000. Mimarlıkta Ütopya, *Yapı Dergisi*, 228;62-69.
- HEIDEGGER M.**, 1995. History of the Concept of Time, Çev. Theodore Kiesel, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- JENCKS C.**, 1982. Free-Style Classicism, *New Classicism*, Edited by Andreas Papadakis & Harriet Watson 1990, Academy Editions Londra.
- JOHNSON P.**, 1994. The Theory of Architecture, Van Nostrand Reinhold, New York.
- KARATANI K.**, 1995. Architecture as Metaphor, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- KİLE S.**, 2000. Atatürk Devrimi, Bir Çağdaşlaşma Modeli, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
- KORTAN E.**, 1989. Mimarlık Alanındaki Son Gelişmeler Üzerine, *Yapı Dergisi*, 92; 45-59.
- KUBAN D.**, 1995. Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- KUBAN D.**, 1996. Çağdaş Tasarımda Yöresel Ögeler, *Yapı Dergisi*, 175;75-80.
- KUBAT S.**, 1994. Disney Dünyasında Post-modernizm, *Yapı Dergisi*, 153;58-70.

- KUHN T.**, 1970. Bilimsel Devrimlerin Yapısı, Çev.Nilüfer Kuyaş, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- LE CORBUSIER**, 1986, (1931). Towards a New Architecture, Dover Publications INC., New York.
- LEFEBVRE H.**, 1997. Modernite Üzerine Tezler, *Modernizm Serüveni*, Çev. Emre Gönen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- LOCKE J.**, 1996. İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme, Çev: Vehbi Hacıkadıroğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- MADANIPOUR A.**, 1996. Urban Design and Dilemmas of Space, *Environment and Plannig D*, **14**;331-355.
- MAGEE B.**, 2001. Büyük Filazoflar, Platon'dan Wittgenstein'a Batı Felsefesi, Ç. Ahmet Cevizci, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- MARDİN Ş.**, 1998. Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Editörler Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- MERLEAU-PONTY M.** 1999, Beden, Bir Anatomi Dersi: Ev, Çev. Işık Ergüden, *Cogito Dergisi*, 18, Yapı Kredi Yayınları.
- MOLARES İ.**, 1984. Neo-Rationalism and Figuration, *New Classicism*, Edited by Andreas Papadakis& Harriet Watson 1990, Academy Editions, Londra.
- MORTON P.** 1998, Fabrications, Portakalın İki Yarısı, *Arredemento Mimarlık Dergisi*, **100+2**;68,70
- NORBERG-SCHULZ C.**, 1984. Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture, Rizzoli International Publications, New York.
- NORBERG-SCHULZ C.**, 1985. The Concept of Dwelling, Rizzoli International Publications, New York.
- OĞUZ Ş.**, 1999. Pythagoras'ın ve Platon'un Rönesans Mimarlık Düşüncesine Etkileri; *Mimaride İdealist Estetik*, *Yapı Dergisi*, **212**;66-72.
- ÖGEL S.**, 1994. Anadolu'nun Selçuklu Çehresi, Akbank Yayınları Kültür Sanat Kitapları:**No:58**, İstanbul.
- ÖZER B.**, 1986. Yorumlar, Y.E.M. Yayınevi, İstanbul.
- PLATON** 2000. Timaios, Çev: Erol Güney, Lütfi Ay, *Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi* 139, Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık A.Ş, İstanbul.
- POPPER K.**, 2000. Açık Toplum ve Düşmanları, Cilt I-Platon, Çev: Mete Tunçay, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- PRİGOGİNE I.**, STENGERS I., 1995. Kaostan Düzene, Çev: Senai Demirci, İz Yayıncılık, İstanbul.
- RAPOPORT A.**, 1969. House Form and Culture, Prentice-Hall, U.S.A.

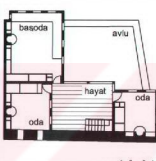
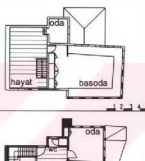
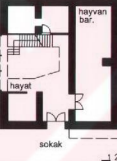
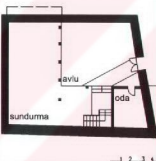
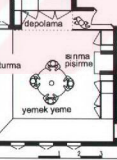
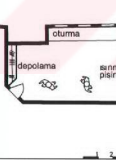
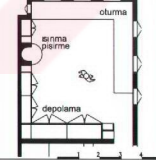
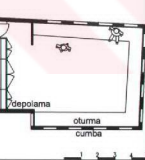
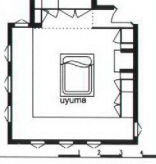
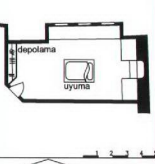
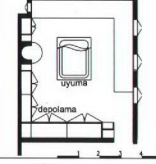
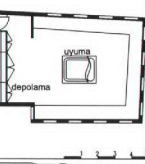
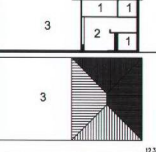
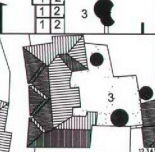
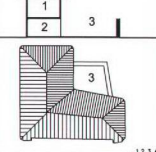
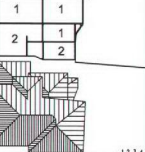
- ROSSI A., 1983. *Analogical Architecture, New Classicism*, Edited by Andreas Papadakis& Harriet Watson 1990, Academy Editions, Londra.
- ROTH L.,1993. *Mimarlığın Öyküsü*, Çev.Ergün Akça, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ROWE C. KOETTER F. 1996, *Collage City, Theorizing a New Agenda for Architecture an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York.
- SÖYLEV, ATATÜRK M. K. 2001., **Cilt 1-3**, Basıma Hazırlayan: H. V. Velidedeoğlu, Cumhuriyet Kitap Kulübü, İstanbul.
- SÖZEN M., 1985. Cumhuriyet Dönemi Mimarisi, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, cilt 6.
- SUMMERSON J., 1988. *Classical Architecture, New Classicism*, Edited by Andreas Papadakis& Harriet Watson 1990, Academy Editions Londra.
- TANYELİ U., 1996a. Anadolu'da Bizans, Osmanlı öncesi Osmanlı Dönemlerinde Yerleşme ve Barınma Düzeni, *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, İstanbul.
- TANYELİ U., 1996b. Osmanlı Barınma Kültüründe Batılılaşma-Modernleşme: Yeni Bir Simgeler Dizgesinin Oluşması, *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, İstanbul.
- TAUT B., 1938. Proporsiyon, *Arkitekt Dergisi*, 7;195.
- TAUT B., 1938. Proporsiyon, *Arkitekt Dergisi*, 10-11; 320.
- TEKELİ İ., 1996. Konut Tarihi Yazıcılığı Üzerine Düşünceler, *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, İstanbul.
- TEKELİ İ., 1998. Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Editörler Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- TEKELİ İ., 2001, İlhan Tekeli,: "Ütopya bize, yaşamın her safhası için kendi içinde tutarlılık iddiası taşıyan bir çözüm üretiyor.". *Arredamento Mimarlık Dergisi*, 2001/05, s.77-83.
- TSCHUMI B., 1995. *Event-Cities (Praxis)*, The MIT Press, Londra.
- TUNALI İ.,1998. *Estetik, Remzi Kitabevi*, İstanbul.
- TÜMER G., 1994. Cumhuriyet Türkiye'sinde Yabancı Mimar Sorunu, *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, 65;102-107.
- TÜMERTEKİN H., SÖZEN H., ÖNDER A., ŞENGÜN H., 1999. Sıfırdan başlamak, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, 1999/12;57,58.
- ULUENGİN YÖNEY N., 2000. Osmanlı-Türk Sivil Mimarisinde Pencere Açıklıklarının Gelişimi, Y.E.M. Yayınları, İstanbul.

- ULUOĞLU B.**, 2000. Kişi: El Lissitzky, *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, **2000/02**;29-37.
- UYSAL N.**, 1944. Tip Evlere doğru, *Arkitekt Dergisi*, **11-12**;284,285
- VENTURI R.**, 1991. Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- VIDLER A.**, 1996, The Third Typology, *Theorizing a New Agenda For Architecture*, Princeton Architectural Press, New York.
- VITRIVİUS**, 1993. Mimarlık Üzerine On Kitap, Çev.Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- WATSON W.**, 1984. Architectonics of Meaning, The University of Chicago Press, Londra.
- WITTGENSTEIN L.**, 1998. Felsefi Soruşturmlar, Çev.Deniz Kanıt, Küreyl Yayınları, İstanbul.
- WRIGHT F. L.**, 1988. The Destruction of the Box: The Freedom of Space, In the Realm of Ideas, Frank Lloyd Wright, Editör: Bruce Brook Pfeiffer ve Gerald Nordland, Southern Illinois University Press.
- YÜREKLİ H., YÜREKLİ F.**, 2001. Diğer Taraftan Bakmak, *Yapı Dergisi*, **232**;45-49.
- YÜREKLİ H., YÜREKLİ F.** 2002(a). Cumhuriyet'in Mimarı: Seyfi Arkan, Unutulmuş Bazı Yapıtları, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, **2002/05**;98-105.
- YÜREKLİ H., YÜREKLİ F.** 2002(b). Mimarlıkta Yeni Kavramı, *Mimarlık ve Felsefe*, Y.E.M. Yayınları, İstanbul.
- ZEVI B.**, 1990. Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, Çev.Demir Divanlıoğlu, Birsen Yayınevi, İstanbul.
- ZUMTHOR P.**, 1999. Güzelliğin Sert Çekirdeği, Çev. Necmi Zeka, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, **2001/04**;52-57.



EKLER

tablo A.1. türk evi özel gerçeklik ortaklıkları

	1) BATI KARADENİZ BÖLGESİ Safranbolu, Saraçlar Evi	2) EGE BÖLGESİ Birgi, Çakırağa Konağı	3) MARMARA BÖLGESİ Bursa, Bir Şehir Evi	4) MARMARA BÖLGESİ Tekirdağ, Rakozki Evi	
İncelenen Konut					
Planimetrik Kurgu Ortaklığı	Tipolojik Karakter				
	Alt-Üst Kat farklılaşması				
	Hayat alanı				
	Sokak				
Ortaklıklar	Gündüz kullanımı				
	Gece kullanımı				
Dış-İç Mekan	Kurgusu O.				
	1. katın mekan 2. katın mekan 3. dış mekan				

tablo A.2. türk evi özel gerçeklik ortaklıkları

İncelenen Konut	Planimetrik Kurgu Ortaklığı			
	Alt-Üst Kat farklılaşması			
İşlevsel Kurgu	Ortaklıkları			
	Gündüz kullanımı			
Dış-İç Mekan Kurgusu O.	Gece kullanımı			
	Dış-İç Mekan Kurgusu O.			
5) MARMARA BÖLGESİ Osmaneli-Bilecik, Ali Güney Evi				
6) MARMARA BÖLGESİ Osmaneli-Bilecik, Bir Konut				
7) YUNANISTAN Ambelakia-Yunanistan G. Schwartz Konağı				
8) KARADENİZ BÖLGESİ Akçaabat-Trabzon Bir Konut				

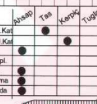
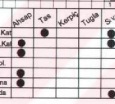
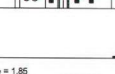
tablo A.3. türk evi özsel gerçeklik ortaklıkları

		9) İÇ-ANADOLU B. Kapadokya Avcılar Köyü Köy İmamı Evi	10) İÇ-ANADOLU B. Nevşehir Bir Konut	11) AKDENİZ BÖLGESİ Lefkoşa Saçaklı Ev	12) AKDENİZ BÖLGESİ Lefkoşa Derviş Paşa Konağı
İncelenen Konut					
	Tipolojik Karekterler				
Planimetrik Kurgu Ortaklığı	Alt-Üst Kat Farkılaşması				
	Planimetrik Kurgu Ortaklığı				
Ortaklıklar	Gündüz kullanımı				
	Gece kullanımı				
Diğer-İç Mekan Kurgusu O.	1. Kat				
	2. Kat				

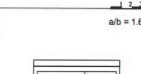
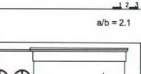
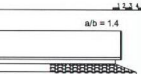
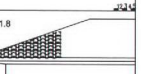
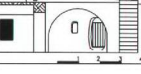
tablo A.4. türk evi altkatsmansal gerçeklik ortaklıkları

	1) BATI KARADENİZ BÖLGESİ Safranbolu, Saraçlar Evi	2) EGE BÖLGESİ Birgi, Çakırağa Konağı	3) MARMARA BÖLGESİ Bursa, Bir Şehir Evi	4) MARMARA BÖLGESİ Tekirdağ, Rakozki Evi																																																								
İncelenen Konut																																																												
Yapısal Kuruluş Ortaklığı	<table><tr><th>Yapım Sistemleri</th><th>Açıklıklar</th></tr><tr><td>Ahşap Çatı</td><td>Kerpiç Ahşap Yığma</td></tr><tr><td>Z. Kat</td><td>Max. Min.</td></tr><tr><td>Ü. Kat</td><td>35m2 4m2 (1) (2)</td></tr></table>	Yapım Sistemleri	Açıklıklar	Ahşap Çatı	Kerpiç Ahşap Yığma	Z. Kat	Max. Min.	Ü. Kat	35m2 4m2 (1) (2)	<table><tr><th>Yapım Sistemleri</th><th>Açıklıklar</th></tr><tr><td>Ahşap Çatı</td><td>Kerpiç Ahşap Yığma</td></tr><tr><td>Z. Kat</td><td>Max. Min.</td></tr><tr><td>Ü. Kat</td><td>36m2 8m2 (1) (2)</td></tr></table>	Yapım Sistemleri	Açıklıklar	Ahşap Çatı	Kerpiç Ahşap Yığma	Z. Kat	Max. Min.	Ü. Kat	36m2 8m2 (1) (2)	<table><tr><th>Yapım Sistemleri</th><th>Açıklıklar</th></tr><tr><td>Ahşap Çatı</td><td>Kerpiç Ahşap Yığma</td></tr><tr><td>Z. Kat</td><td>Max. Min.</td></tr><tr><td>Ü. Kat</td><td>37m2 20m2 (1) (2)</td></tr></table>	Yapım Sistemleri	Açıklıklar	Ahşap Çatı	Kerpiç Ahşap Yığma	Z. Kat	Max. Min.	Ü. Kat	37m2 20m2 (1) (2)	<table><tr><th>Yapım Sistemleri</th><th>Açıklıklar</th></tr><tr><td>Ahşap Çatı</td><td>Kerpiç Ahşap Yığma</td></tr><tr><td>Z. Kat</td><td>Max. Min.</td></tr><tr><td>Ü. Kat</td><td>50m2 7.5m2 (1) (2)</td></tr></table>	Yapım Sistemleri	Açıklıklar	Ahşap Çatı	Kerpiç Ahşap Yığma	Z. Kat	Max. Min.	Ü. Kat	50m2 7.5m2 (1) (2)																								
	Yapım Sistemleri	Açıklıklar																																																										
Ahşap Çatı	Kerpiç Ahşap Yığma																																																											
Z. Kat	Max. Min.																																																											
Ü. Kat	35m2 4m2 (1) (2)																																																											
Yapım Sistemleri	Açıklıklar																																																											
Ahşap Çatı	Kerpiç Ahşap Yığma																																																											
Z. Kat	Max. Min.																																																											
Ü. Kat	36m2 8m2 (1) (2)																																																											
Yapım Sistemleri	Açıklıklar																																																											
Ahşap Çatı	Kerpiç Ahşap Yığma																																																											
Z. Kat	Max. Min.																																																											
Ü. Kat	37m2 20m2 (1) (2)																																																											
Yapım Sistemleri	Açıklıklar																																																											
Ahşap Çatı	Kerpiç Ahşap Yığma																																																											
Z. Kat	Max. Min.																																																											
Ü. Kat	50m2 7.5m2 (1) (2)																																																											
Malzeme Kullanım Ortaklığı	<table><tr><td>Z. Kat</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Ü. Kat</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Çatı</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Çat. kısı.</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Sıcak.</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Doğrama</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Payanda</td><td>Ahşap</td></tr></table>	Z. Kat	Ahşap	Ü. Kat	Ahşap	Çatı	Ahşap	Çat. kısı.	Ahşap	Sıcak.	Ahşap	Doğrama	Ahşap	Payanda	Ahşap	<table><tr><td>Z. Kat</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Ü. Kat</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Çatı</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Çat. kısı.</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Sıcak.</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Doğrama</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Payanda</td><td>Ahşap</td></tr></table>	Z. Kat	Ahşap	Ü. Kat	Ahşap	Çatı	Ahşap	Çat. kısı.	Ahşap	Sıcak.	Ahşap	Doğrama	Ahşap	Payanda	Ahşap	<table><tr><td>Z. Kat</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Ü. Kat</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Çatı</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Çat. kısı.</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Sıcak.</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Doğrama</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Payanda</td><td>Ahşap</td></tr></table>	Z. Kat	Ahşap	Ü. Kat	Ahşap	Çatı	Ahşap	Çat. kısı.	Ahşap	Sıcak.	Ahşap	Doğrama	Ahşap	Payanda	Ahşap	<table><tr><td>Z. Kat</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Ü. Kat</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Çatı</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Çat. kısı.</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Sıcak.</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Doğrama</td><td>Ahşap</td></tr><tr><td>Payanda</td><td>Ahşap</td></tr></table>	Z. Kat	Ahşap	Ü. Kat	Ahşap	Çatı	Ahşap	Çat. kısı.	Ahşap	Sıcak.	Ahşap	Doğrama	Ahşap	Payanda	Ahşap
	Z. Kat	Ahşap																																																										
Ü. Kat	Ahşap																																																											
Çatı	Ahşap																																																											
Çat. kısı.	Ahşap																																																											
Sıcak.	Ahşap																																																											
Doğrama	Ahşap																																																											
Payanda	Ahşap																																																											
Z. Kat	Ahşap																																																											
Ü. Kat	Ahşap																																																											
Çatı	Ahşap																																																											
Çat. kısı.	Ahşap																																																											
Sıcak.	Ahşap																																																											
Doğrama	Ahşap																																																											
Payanda	Ahşap																																																											
Z. Kat	Ahşap																																																											
Ü. Kat	Ahşap																																																											
Çatı	Ahşap																																																											
Çat. kısı.	Ahşap																																																											
Sıcak.	Ahşap																																																											
Doğrama	Ahşap																																																											
Payanda	Ahşap																																																											
Z. Kat	Ahşap																																																											
Ü. Kat	Ahşap																																																											
Çatı	Ahşap																																																											
Çat. kısı.	Ahşap																																																											
Sıcak.	Ahşap																																																											
Doğrama	Ahşap																																																											
Payanda	Ahşap																																																											
Tekrarlanan Elemanlar	Eğimli Çatı Sıcak. Tape p. Cumba Ahşap Payanda	Eğimli Çatı Sıcak. Tape p. Cumba Ahşap Payanda	Eğimli Çatı Sıcak. Tape p. Cumba Ahşap Payanda	Eğimli Çatı Sıcak. Tape p. Cumba Ahşap Payanda																																																								
Doluluk Boşluk Oranları	a/b = 1.7	a/b = 1.6	a/b = 1.7	a/b = 1.8																																																								
Cephe Kuruluş Ortaklığı																																																												
Baskın Pencere Oranı																																																												

tablo A.5. türk evi altkatsmansal gerçeklik ortaklıkları

İncelenen Konut	5) MARMARA BÖLGESİ Osmaneli-Bilecik, Ali Güney Evi	6) MARMARA BÖLGESİ Osmaneli-Bilecik, Bir Konut	7) YUNANISTAN Ambelakia-Yunanistan G. Schwartz Konağı	8) KARADENİZ BÖLGESİ Akçaabat-Trabzon Bir Konut														
																		
Yapısal Düzem Ortaklığı	Yapım Sistemleri	Açıklıklar	Yapım Sistemleri	Açıklıklar	Yapım Sistemleri	Açıklıklar	Yapım Sistemleri	Açıklıklar										
	Ahşap Çatı	Kargir	Kerp.	Ahşap Yığm.	Max.	Min.	Ahşap Çatı	Kargir	Kerp.	Ahşap Yığm.	Max.	Min.	Ahşap Çatı	Kargir	Kerp.	Ahşap Yığm.	Max.	Min.
	Z. Kat						Z. Kat						Z. Kat					
	Ü. Kat						Ü. Kat						Ü. Kat					
	49m ²	18m ²	(1)	(2)			18m ²	17m ²	(1)	(2)			25m ²	3m ²	(1)	(2)		
																		
																		
Malzeme Kullanım Ortaklığı	Ahşap	Taş	Kerpiç	Tuğla	Siv. Yalıtım	Diğer	Ahşap	Taş	Kerpiç	Tuğla	Siv. Yalıtım	Diğer	Ahşap	Taş	Kerpiç	Tuğla	Siv. Yalıtım	Diğer
	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı	Çatı
																		
Tekrarlanan Elemanlar	Eğimli Çatı	Sacak	Cumba	Ahşap Payanda	Eğimli Çatı	Sacak	Cumba	Ahşap Payanda	Eğimli Çatı	Sacak	Cumba	Ahşap Payanda	Eğimli Çatı	Sacak	Cumba	Ahşap Payanda	Eğimli Çatı	Sacak
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
																		
Doluluk/Boşluk Oranları	a/b = 2	a/b = 2	a/b = 1.85	a/b = 2.1	a/b = 2	a/b = 2	a/b = 1.85	a/b = 2.1	a/b = 2	a/b = 2	a/b = 1.85	a/b = 2.1	a/b = 2	a/b = 2	a/b = 1.85	a/b = 2.1	a/b = 2	a/b = 2
																		
Cephe Kuvveti Ortaklığı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı	Baskın Pencere Oranı
																		

tablo A.6. türk evi altkatsmansal gerçeklik ortaklıkları

İncelenen Konut	9) İÇ-ANADOLU B. Kapadokya Avcılar Köyü Köy İmami Evi	10) İÇ-ANADOLU B. Nevşehir Bir Konut	11) AKDENİZ BÖLGESİ Lefkoşa Şaçaklı Ev	12) AKDENİZ BÖLGESİ Lefkoşa Derviş Paşa Konağı
				
Yapısal Kuruluş Ortaklığı	Yapım Sistemleri Ahşap Çatki Kargir Kerp. Ahşap Yığma Max. Min. Z. Kat. 0. Kat. 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat.	Yapım Sistemleri Ahşap Çatki Kargir Kerp. Ahşap Yığma Max. Min. Z. Kat. 0. Kat. 25m2 13m2 (1) (2) 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat.	Yapım Sistemleri Ahşap Çatki Kargir Kerp. Ahşap Yığma Max. Min. Z. Kat. 0. Kat. 44m2 8m2 (1) (2) 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat.	Yapım Sistemleri Ahşap Çatki Kargir Kerp. Ahşap Yığma Max. Min. Z. Kat. 0. Kat. 66m2 18m2 (2) (1) 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat.
Malzeme Kullanım Ortaklığı	Ahşap Taş Mermer Tuğla Gıva İsp. Z. Kat. 0. Kat. Çat. Çat. kapı. Sığma. Doğrama Payanda 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat.	Ahşap Taş Mermer Tuğla Gıva İsp. Z. Kat. 0. Kat. Çat. Çat. kapı. Sığma. Doğrama Payanda 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat.	Ahşap Taş Mermer Tuğla Gıva İsp. Z. Kat. 0. Kat. Çat. Çat. kapı. Sığma. Doğrama Payanda 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat.	Ahşap Taş Mermer Tuğla Gıva İsp. Z. Kat. 0. Kat. Çat. Çat. kapı. Sığma. Doğrama Payanda 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat. 1 Kat.
Tekrarlanan Elemanlar				
				
Doluluk Boşluk Oranları				
				
Cephe Kuruluş Ortaklığı				
				

ÖZGEÇMİŞ

1965 yılı Gölcük-Kocaeli doğumlu olan E. Dilay Güney, 1988 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nden Yüksek Mimar ünvanı ile mezun olmuştur. Mezuniyetinin ardından C.T.M. Mimarlık bürosunda 1988-1990 yılları arasında, proje mimarı ve proje yöneticiliği görevi yapmıştır. 1992-1995 yılları arasında Girne 'de Jens Prüm Mimarlık atölyesinde tasarım ve proje yöneticiliği görevinde, 1995-1998 yıllarında Girne Uluslararası Amerikan Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmüştür. 1996 yılında katıldığı K.K.T.C. Kooperatif Merkez Bankası mimari proje yarışmasında 2.lık ödülü bulunmaktadır. Bunun yanısıra çeşitli proje yarışmalarına katılmıştır. Kuzey Kıbrıs'ta bulunduğu dönem içinde geleneksel Kıbrıs Konut Mimarisi'ni araştırmış ve belgeleme çalışmaları yapmıştır. Ayrıca Türk geleneksel Konut Mimarisi ile ilgili geniş bir dia arşivi bulunmaktadır. Bugüne kadar uygulanmış birçok tasarımları bulunmaktadır. 1998 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalı Bina Bilgisi programında doktora çalışmalarına başlamıştır. Evli ve tek çocuk sahibidir.