

**MİMARLIKTA ESKİ (GELENEKSEL) VE YENİ
(MODERN) İKİLEMİNDE “SÜREKLİLİK” KAVRAMI**

**2012
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK**

Tuğba TETİK KURT

**MİMARLIKTA ESKİ (GELENEKSEL) VE YENİ (MODERN) İKİLEMİNDE
“SÜREKLİLİK” KAVRAMI**

Tuğba TETİK KURT

**Karabük Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalında
Yüksek Lisans Tezi
Olarak Hazırlanmıştır**

**KARABÜK
Eylül 2012**

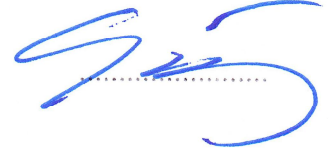
Tuğba TETİK KURT tarafından hazırlanan “MİMARLIKTA ESKİ (GELENEKSEL) VE YENİ (MODERN) İKİLEMİNDE “SÜREKLİLİK” KAVRAMI başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarız.

Yrd. Doç. Dr. Gülsu ULUKAVAK HARPUTLUGİL



Tez Danışmanı, Mimarlık Anabilim Dalı

Prof. Dr. Gülser ÇELEBİ



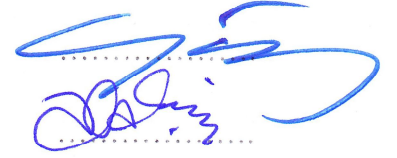
Tez Danışmanı, Gazi Üniversitesi

Bu çalışma, jürimiz tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Mimarlık Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir. 29/09/2012

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

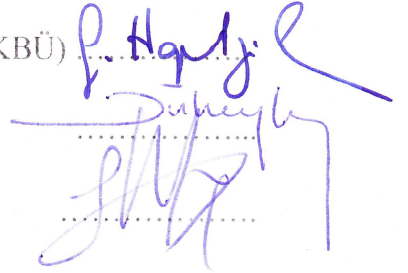
İmzası

Başkan : Prof. Dr. Gülser ÇELEBİ (GÜ)



Üye : Prof. Dr. Aydan BALAMİR (ODTÜ)

Üye : Yrd. Doç. Dr. Gülsu ULUKAVAK HARPUTLUGİL (KBÜ)



Üye : Yrd. Doç. Dr. Süheyla BİRLİK (KBÜ)

Üye : Yrd. Doç. Dr. Suat ÇABUK (KBÜ)

...../...../2012

KBÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans derecesini onamıştır.

Prof. Dr. Nizamettin KAHRAMAN



Fen Bilimleri Enstitüsü Müdürü

“Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini ve sunulduğunu; ayrıca bu kuralların ve ilkelerin gerektirdiği şekilde, bu çalışmadan kaynaklanmayan bütün atıfları yaptığımı beyan ederim.”

Tuğba TETİK KURT

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

MİMARLIKTA ESKİ (GELENEKSEL) VE YENİ (MODERN) İKİLEMİNDE “SÜREKLİLİK” KAVRAMI

Tuğba TETİK KURT

**Karabük Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalı**

Tez Danışmanı:

Yrd. Doç. Dr. Gülsu Ulukavak HARPUTLUGİL

Prof. Dr. Gülser ÇELEBİ

Eylül 2012, 68 sayfa

Tez kapsamında tartışılan konu, mimarlık ve süreklilik ilişkisinin sorgulanmasıdır. Tez çalışması kuramsal, eleştirel bir söylem niteliğinde biçimlendirilmiştir. Bu doğrultuda amaç, süreklilik kavramının günümüz koşullarındaki algılanışını kolaylaştırmak için yeni bir yaklaşım biçimi getirirken, bu algılamının gerekliliğini de anlayabilmektir.

Mimaride süreklilik kavramı tartışmasının, kavramsal bir yaklaşım biçimi ile yapılabileceği fark edilmiştir. İlk olarak gelenek kavramı anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Gelenek kavramı kısa bazı metinler üzerinden okunurken, bu metinlerin modern kavramı ile tartışmalı bir şekilde geleneği anlattıkları fark edilmiştir.

Bu çerçevede ilk el kaynaklara ulaşmanın öneminden dolayı, gelenek kavramı için, Vitruvius'un De Architecture (Mimarlık Üzerine On Kitap) adlı eseri okunurken, modern kavramı için ise, Le Corbusier'nin manifesto niteliğindeki Ver Une Architecture (Bir Mimarlığa Doğru) adlı eseri okunmuştur. Süreklilik ilkesi gereği Modernizm sonrası dönemlerin de incelenmesi gerekli olmuştur. Modern mimarlığa tepki olarak doğan Postmodernizm için, Robert Venturi'nin Complexity and Contradiction in Architecture (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki) adlı eseri okunmuştur. Bu eserlerden yer kavramının da edinilmesi ile süreklilik okuması için gerekli olan teorik taban oluşturulmuştur.

Söz konusu kavramlar, "gelenek", "modern", "yer", kavramları ile sınırlandırılmış olup, her üç kavrama da kuramsal tabanda eşlik eden kuramsal metinler mimarlık tarihinde ait olduğu döneme ve eserlerin yaratıcılarına da vurgu yaparak tanıtılmıştır. Düşünsel bağlar kurulurken, aynı zamanda üç temel okumayı ve kavramsal yaklaşımı tarifleyecek biçimde bir görselleştirme yapılmıştır.

Görselleştirme kapsamında, mimaride sürekliliğin kavramlar eşliğinde tanımlanabileceği simgesel örnekleri ele alınmıştır.

Bunların haricinde tez kapsamında ele alınan süreksizlik olgusu ve insanın yeniden mekan arayışı tezin belli bir zaman aralığında kısıtlanmak istenmemesinden kaynaklı varılan sonuçlardır.

Anahtar Sözcükler : Kuram-eylem, gelenek, modern, yer, süreklilik.

Bilim Kodu : 802.1.198

ABSTRACT

M.Sc. Thesis

THE CONCEPT OF “CONTINUITY” IN ARCHITECTURE WITHIN THE DILEMMA OF OLD (TRADITIONAL) AND NEW (MODERN)

Tuğba TETİK KURT

Karabük University

Graduate School of Natural and Applied Sciences

Department of Architecture

Thesis Advisor:

Assist. Prof. Dr. Gülsu Ulukavak HARPUTLUGİL

Prof. Dr. Gülser ÇELEBİ

September 2012, 68 pages

The subject discussed within the scope of the thesis is an enquiry of the relation between architecture and continuity. The thesis has been shaped in the form of a critical discourse. In this line, the objective is to bring about a new way of approach to facilitate the perception of the continuity concept within the conditions of today and to be able to understand the requirement of this perception.

When we study the manner to discuss the continuity concept in architecture, it is noticed that this can be done by a conceptual way of approach. First we tried to make sense of the concept of tradition. While reading the concept of tradition over some short texts, it is noticed that these texts describe tradition disputably with the concept of modern.

Due to the importance of accessing the first hand resources within this framework, the book called De Architecture by Vitruvius has been read for the concept of tradition and the called Ver Une Architecture by Le Corbusier, which is like a manifest, has been read for the concept of modern. Postmodernism emerged as a response to modern architecture, the book called Complexity and Contradiction by Robert Venturi has been read. The theoretical base necessary for the continuity reading has been established by obtaining the concept of space from these works.

The said concepts have been limited by the concepts of “tradition”, “modern” and “space” and the theoretical texts accompanying each of the three concepts have been explained by emphasizing the creators and the period which they exist in the history of architecture. While establishing the intellectual links, visualization has been made to describe the basic three readings and conceptual approach. Within the scope of conceptualization, the symbolic examples to define the continuity in architecture accompanied by concepts has been considered.

Apart from that, the concluded results based on the idea not to limit the thesis within a certain time period are the fact of discontinuity and repeated search of human beings for space which are taken into consideration under the thesis.

Key words : Theory-action, tradition, modern, space, continuity.

Science code : 802.1.198

TEŞEKKÜR

Bu tez alıőmasının planlanmasında, araőtırılmasında, yűrűtűlmesinde ve oluőumunda ilgi ve desteęini esirgemeyen, engin bilgi ve tecrűbelerinden yararlandığım, yűnlendirme ve bilgilendirmeleriyle alıőmamı bilimsel temeller ıőıęında őekillendiren sayın hocalarım, Prof. Dr. Gűlser ÇELEBİ, Prof. Dr. Aydan BALAMİR, Yrd. Doç. Dr. Gűlsu Ulukavak HARPUTLUGİL, Yrd. Doç. Dr. Sűheyla BİRLİK ve Yrd. Doç. Dr. Suat ÇABUK'a sonsuz teőekkűrlerimi sunarım.

Ayrıca baőta eőim Yalçın KURT olmak űzere, sevgili aileme hiçbir yardımı esirgemedен yanımda oldukları için tűm kalbimle teőekkűr ederim. Bu çalıőmamı babam Mustafa TETİK'e armaęan ediyorum.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
KABUL	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
BÖLÜM 1.	1
GİRİŞ	1
BÖLÜM 2.	5
KURAMSAL METİNLER.	5
2.1. KURAMSAL METİNLERİN TANITIMI/AMACI.....	5
2.1.1. Kuram-Eylem Bağlamında Metinlerin Amacı.....	5
2.1.2. Metinleri, Dönemlerini ve Yazarlarını Tanımak	8
2.2. KURAMSAL METİNLERİN ANALİZİ	9
2.2.1. De Architecture, Vitruvius ve Klasisizmi Anlamak	9
2.2.2. Vers une Architecture, Le Corbusier ve Modernizmi Anlamak	16
2.2.3. Complexity and Contradiction in Architecture, Venturi ve Postmodernizmi Anlamak.....	26
2.3. BU ALANDA YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	32
BÖLÜM 3.	35
KURAMSAL METİNLER IŞIĞINDA KAVRAMLAR	35
3.1. Üç Metinden Edinilen Üç Kavram Tespiti	35
3.2. Gelenek, Modern, Yer Kavramlarının Tartışılması.....	36

	<u>Sayfa</u>
BÖLÜM 4.	53
TEZ BULGULARININ YÖNTEME DÖNÜŞTÜRÜLMESİ ve MİMARİDE SÜREKSİZLİK	53
4.1. TEZ BULGULARININ YÖNTEME DÖNÜŞTÜRÜLMESİ.....	53
4.1.1. Kavramlar İle Sürekliliğe Kuramsal Yaklaşım.....	53
4.1.2. Kavramlar İle Süreklilik Okuması	53
4.2. MİMARİDE SÜREKLİLİK/SÜREKSİZLİK.....	56
4.2.1. Süreksiz Mimari Tavırlar	58
4.2.2. Süreksizlik İçinde İnsanın Yeniden Mekan Arayışı	59
BÖLÜM 5.	63
SONUÇ	63
KAYNAKLAR.....	65
ÖZGEÇMİŞ.....	68

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1.1. Süreklilik kavramının sorgulanma biçimi	1
Şekil 2.1. Tasarımda teori-pratik ilişkisinin varlığı	5
Şekil 2.2. Çalışma sınırlarını belirleme.....	6
Şekil 2.3. Tasarımda sınır belirleme	7
Şekil 2.4. Tasarımda karar aşamalarının devinimi	7
Şekil 2.5. Leonardo da Vinci, ideal Vitruvius insanı çizimi	10
Şekil 2.6. Mısır Piramitleri.....	13
Şekil 2.7. Parthenon, Atina, Yunanistan	13
Şekil 2.8. Hadrian's Villa, Tivoli, İtalya.....	14
Şekil 2.9. Ayasofya Camii.....	15
Şekil 2.10. Ulu Camii ve Spiral Minaresi, Irak	15
Şekil 2.11. Mesquita Camii, Kordoba, İspanya	16
Şekil 2.12. Düzenleyici çizgiler, Saint Denis kapısı ve Notre Dame Katedrali	18
Şekil 2.13. Düzenleyici çizgiler, Le Corbusier, bir villa tasarımı, 1923.....	18
Şekil 2.14. Vitruvius ve Le Corbusier'nin insan ölçeği yaklaşımı.....	20
Şekil 2.15. Villa Savoye.....	21
Şekil 2.16. Dymaxion Evi, Buckminster Fuller, 1931	22
Şekil 2.17. Berlin Filarmoni Binası, Almanya	24
Şekil 2.18. Sydney Opera Binası, Avustralya	25
Şekil 2.19. Johnson, Cam Ev ve Wiley Evi	27
Şekil 2.20. Wright, Fallingwater	29
Şekil 2.21. Vanna Venturi Evi, Philadelphia.....	30
Şekil 2.22. Vanna Venturi Evi, Philadelphia.....	30
Şekil 2.23. Vanna Venturi Evi, Philadelphia.....	30
Şekil 3.1. Kavramlar tablosu	36
Şekil 3.2. Süleymaniye Camii ve çevresi.....	38
Şekil 3.3. Süleymaniye Camii, Mimar Sinan	38

Sayfa

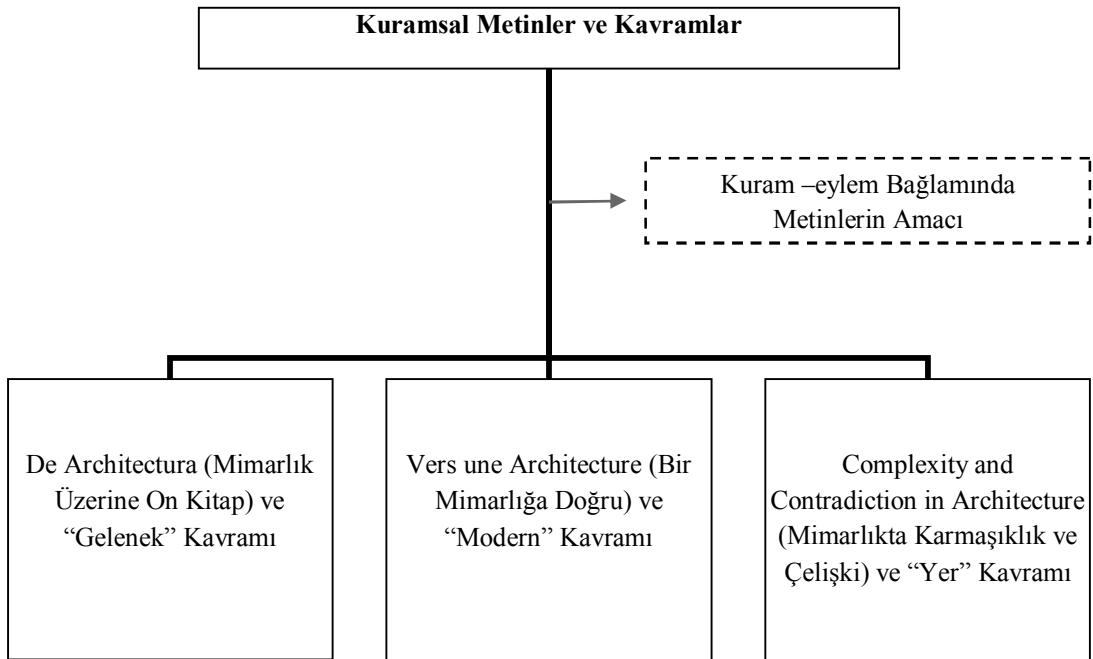
Şekil 3.4. Venedik Hastanesi projesi, Le Corbusier	41
Şekil 3.5. Venedik Hastanesi projesi, Le Corbusier	41
Şekil 3.6. Anticoli Corrado Köyü, Sabine Dağları, İtalya.	42
Şekil 3.7. Errazuris Evi, Şili, Le Corbusier eskizi	42
Şekil 3.8. Fuad Riad Evi, Hassan Fathy.....	43
Şekil 3.9. Demir Evleri kısmi yerleşim planı	45
Şekil 3.10. Demir Evleri.....	45
Şekil 3.11. Le Corbusier'nin yüzen blokları	46
Şekil 3.12. Gallaratese bloğu, Aldo Rossi.....	46
Şekil 3.13. Gallaratese bloğu, Aldo Rossi.....	47
Şekil 3.14. Teatro del Mondo.....	47
Şekil 3.15. Küçük Ayasofya Camii	48
Şekil 3.16. Büyük Ada, Villa, Sedad Hakkı Eldem, 1938.....	49
Şekil 3.17. Profesör Ahmet Ağaoğlu Evi, Sedad Hakkı Eldem, 1938	49
Şekil 3.18. Şark Kahvesi, Taşlık, İstanbul, 1950.....	51
Şekil 3.19. Şark Kahvesi planı	51
Şekil 3.20. Sosyal Sigortalar Kurumu, İstanbul	52
Şekil 4.1. Kavramlar ile süreklilik okuması.	55
Şekil 4.2. FOA, Yokohama Liman Terminali, 2002	58
Şekil 4.3. Galiçya Kültürü Kenti, Eisenman, 1999.....	58
Şekil 4.4. Kağıt katlama sanatı ile mekan yaratma.....	61
Şekil 4.5. Örüntü halindeki katmanlar	61
Şekil 4.6. Açık yapıt denemesi	62

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Tezin amacı, antikiteden – günümüze mimarlık ve süreklilik ilişkisini sorgulanmaktır. Sorgulama nedeni, süreklilik kavramına kavramsal bir yaklaşım ile yeni bir tarif getirilmesinin mümkün olup olmadığının denenmesidir.

Tez beş bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde süreklilik kavramının sorgulanmasına başlamadan önce düşünsel bazı alt yapılar kurulurken, sorgulama biçimi de şematize edilerek anlatılmıştır. Bu doğrultuda süreklilik kavramı, tezin ikinci bölümünde literatür taraması yapılarak saptanan üç kuramsal okuma üzerinden yapılmıştır (Şekil 1.1). Tezin üçüncü bölümünde ise bu kuramsal okumalar ışığında edinilen gelenek, modern ve yer kavramlar tartışılmıştır.



Şekil 1.1. Süreklilik kavramının sorgulanma biçimi.

Dördüncü bölümde ise bu kavramlar ile sürekliliğe kurgusal bir yaklaşımla yeni bir tarif getirilirken, öte yandan mimari tasarımlar üzerinden okumalar yapılarak, sonuç görselleştirilmiştir. Dördüncü bölümün bir diğer alt başlığı ise mimaride yeni yönelimler ve süreksizlik üzerinedir. Süreklilik tanımlamasının ardından değerlendirmeye devam edilerek, üç temel okuma üzerine dördüncü bir eksenin varlığı ortaya konmuş ve farklı bir sorgulamayı gerekli kılmıştır. Umberto Eco'nun açık yapıt poetikası üzerinden yeni olarak adlandırılabilir bir mimari yaklaşım örneklenmiştir. Ancak bu dördüncü eksen tez kapsamındaki okuma biçimlerinden bağımsız olarak ele alınırken 'insanın yeniden mekan arayışı'nın kaçınılmaz olduğu öne sürülmüştür.

Rasmussen, "Yaşanan Mimari" adlı eserinde, mimarinin temelinde insan içgüdüleri ve yaşamımızın en erken devresinde edindiğimiz deneyimler-öncelikle de cansız objelerle olan ilişkilerimiz-yatar derken, bunu her bireyin ilk deneyimlerini oluşturduğu çağı olan çocukluk çağında, çevresini yaşama fırsatını çeşitli oyunları keşfederek yaptığını da eklemektedir (Rasmussen, 1959). Bir çocuğun deneyimi üzerinden örneklendirmesini yaparken şu sözleri kullanmıştır:

"Bir uçurtma ile atmosferin üst tabakalarındaki havayı hisseder. Çeşitli deneyimler yaşayarak, nesnelere niteliklerine göre değerlendirir ve deneyimler. Bir taş atmadan önce o taşı elinde çevirir, en iyi nereden tutabiliyorsa öyle tutar, eliyle ağırlığını tartar. Bunları yeterince yaptıktan sonra bir taşın nasıl olduğunu taşa hiç dokunmadan bilir; artık sadece bir bakış yeterlidir. Artık nesne tanınandır, çağrışım yaptırandır" (Rasmussen, 1959).

Süreklilik kavramı, belleğin çağrışımlarını harekete geçiren öğeleri içinde barındıran bir model olan *arketip* ile olan düşünsel bağı, Rasmussen'in tanımladığı değişmeyen çocuksu bir takım algılarımızın arketipler halinde var olduğu düşüncesiyle kurmaktadır. Mimaride süreklilik olgusu arketiplerden başlamaktadır.

İnsanın mekan arayışının çocukluğundan başladığını, yaşamının belli bir döneminde her çocuğun kendine barınak yapma arzusu duyarak, bunu bir tepeye kazılmış gerçek bir mağara ya da tahtadan yapılmış bir ilkel kulube ile yapabileceğini vurgulayan Rasmussen, burada asıl olan düşüncenin çocuğun kendi kullanımı için bir mekan oluşturması olduğunu ve çocuğun oyununun yetişkin insanın yaratısında da devam

ettiğini, insanın mağara oyunundan daha “gelişmiş mekan yaratma” yöntemine geçtiğini ifade etmiştir (Rasmussen, 1959). Tezin dördüncü bölümündeki süreksizlik tartışması da “insanın yeniden mekan arayışı” teması ile sonuçlanmıştır. Bu bağlam, süreklilik için başlangıç olurken süreksizlik için ise bir son niteliğindedir.

Tez bağlamında süreklilik olgusuna neden kavramlar düzeyinde bakıldığını anlatmak faydalı olacaktır. Her mimari yapı, belli bir kültürün taşıyıcı elementidir, hatta zamana karşı direnen bir yapı taşıdır. Bu nedenle bir yapıyı sadece ona yüklenen işlevsellikle belirlemenin eksik olacağı ve her ne kadar bir yapının işlevselliği onun temel bir niteliği olsa da, yapının işlevselliğinin zaman içinde değişebileceği; onun belli bir kültürün simgesi olmasının ise kalıcı olacağı: Örneğin bir Mısır mabedinin, bir Grek mabedinin dinsel işlevselliği çoktan sona ermiştir; ama bu gibi yapılar ait oldukları kültürün ve felsefi varlık anlayışının yapı taşı olma özelliklerini sürdürmektedirler ve sürdüreceklerdir. İşte bu sebeple mimari bir yapının varlığını doğru olarak tanıyabilmek için ona kavramsal bir boyuttan bakmak gerekir. Çağdaş Avusturyalı mimar A. Schwanzer’in ifadesiyle;

“Bir mimari yapı dört duvar ve başımızın üzerinde bir damdan daha fazla olan şeydir” (Şentürer vd, 2004).

Mimari yapı bir tasarım varlığıdır olarak adlandırılırsa, böyle bir tasarım varlığına biraz daha yaklaşıldığında, onun Antikite’den günümüze kadar pek az değişikliklerle geçerliliğini sürdüren (Şentürer vd, 2004) bazı temel kavramlara dayandırıldığı söylenebilir.

Le Corbusier’nin ifadesiyle;

“Mimarlığın görevi, hammaddeler aracılığıyla duygusal ilişkiler meydana getirmektir. Mimar biçimleri örgütleyerek ruhun saf yaratısı olan bir düzeni gerçekleştirir; biçim ve şekillerle bizde plastik coşkular uyandırır; yarattığı ilişkilerle bizde derin yankılar meydana getirerek dünyamızla uyum halinde olan bir düzenin ölçülerini verir, kalbimizin ve aklımızın çeşitli hareketlerini tayin eder ve böylece bir güzellik duygusunu hissederiz. Mimarlık sadece şairane duygular olduğu zaman mevcuttur” (Şentürer vd, 2004).

Frank Lloyd Wright'ın ifadesiyle;

“Mimarlık, insan ruhuna şiirsel bir şekilde hitabede; her büyük mimar zorunlu olarak büyük bir şairdir. Mimarlık öylesine canlı büyük bir yaratıcı güçtür ki, insanın doğasına ve değişen durumlarına, nesilden nesle, çağdan çağa ilerler, kalır ve yaratır. Mimarlık yapılamaz, mimarlık doğar” (Şentürer vd, 2004).

Görüldüğü gibi mimari tasarım, mekan içinde yayılan maddi kütleyi aşan bir oluşumdur. Farklı dönemlerdeki kavrayış farklılıklarının mimari tasarıma yansması durumu kuram-eylem birlikteliği ile anlatılmıştır. Manifesto niteliğindeki üç kuramsal metindeki bilgiler ile *kuramsal* taban oluşturulurken, bunun üzerine mimari *pratikten* bazı örnekler ile okuma biçimleri kurulmuştur. Kuram-eylem birlikteliğinin önemszenmesi ile edinilen kurgusal kavramlar okuma biçimlerinin dayanağı olmuştur. Bu kabuller ışığında, gelenek, modern ve yer kavramları üzerinden geliştirilen süreklilik okuma biçiminde arakesit durumların varlığı ve birlikteliği süreklilik tariflemesini gerekli kılmıştır. “Süreklilik” kavramının, kurgusal kavramlar ile her biri kendi etkisel düzeyini aşmayacak şekilde yeni bir tarifi yapılmıştır. Hangi kavramın süreklilik tarifine daha fazla yön vereceği ya da hangisinin tarifte kırılmalara neden olacağı önceden tahmin edilememiştir.

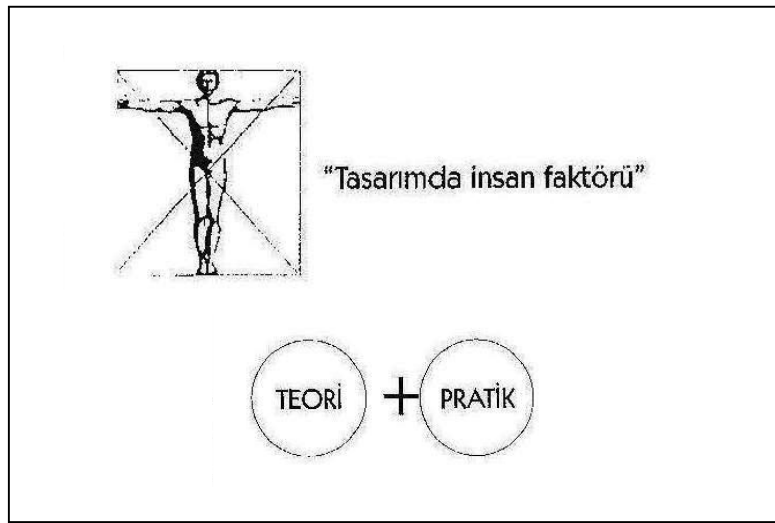
BÖLÜM 2

KURAMSAL METİNLER

2.1. KURAMSAL METİNLERİN TANITIMI/AMACI

2.1.1. Kuram-Eylem Bağlamında Metinlerin Amacı

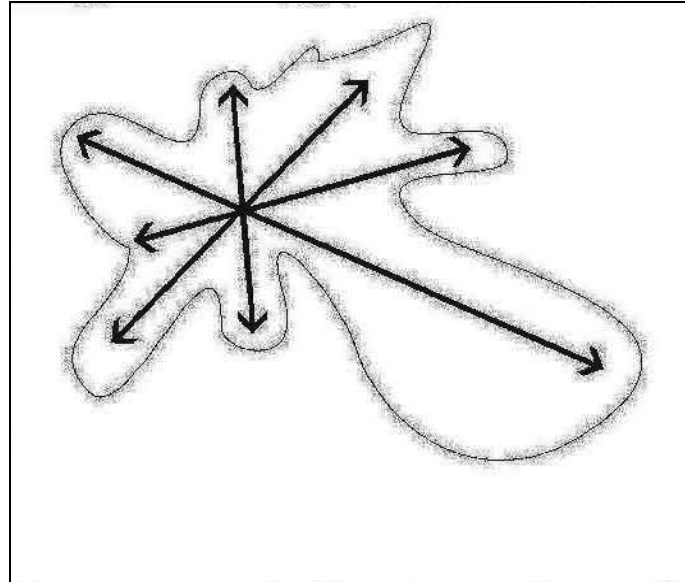
Aziz Yardımlı, kuramı düşünce alanındaki bilgi olarak tariflerken, insan doğasal ve toplumsal gerçekler üstünde düşünerek onları genelleştirir ve bu genelleşmiş bilgisini doğaya ve topluma uyguladığını, böylelikle değişmiş olan doğa ve toplumun yeniden insan düşüncesinde yansıdığını ve genelleştğini, sonra yeniden doğaya ve topluma uygulanarak, onları yeni değişikliklere uğrattığını söylemiştir. Böylece kuram ve kılğı, sürekli olarak birbirlerini oluştururlar. Ne kuram kılıdan bağımsız bir bilgi, ne de kılğı kuramdan bağımsız bir bilgi olabilir (Şekil 2.1). Düşüncenin gerçekleşmeye yönelmesi yetmez, gerçekleşme de düşünceye yükselmelidir (Yardımlı, 2006).



Şekil 2.1. Tasarımda teori-pratik ilişkisinin varlığı (Uğurlu, 2001).

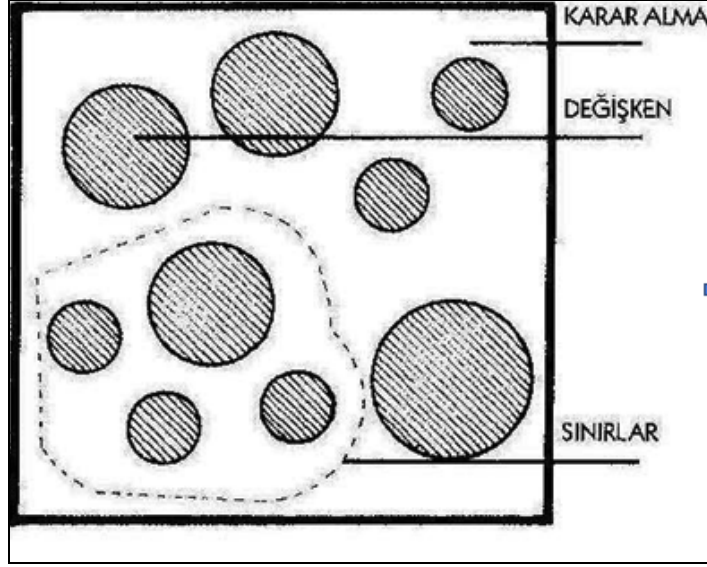
İnsanlığın bilgi süreci, kuramla eylemin sürekli olarak birbirlerine dönüşmeleriyle gelişir. Bilme, bilineni bilinçte geliştirme ve bilinçte gelişmiş olanı uygulama sürecinde temel, pratiktir. Çünkü eylemden elde edilen bilgi gene eylem için kuramlaşır. Kuramın ölçütü de eylemdir. Kuram; deneyler, gözlemler, ölçmeler, tartmalarla (ve uygulama ve eylemle) eylemsel olarak doğrulanır ya da yanlışlanır. Kuram ve eylem (teori-pratik) ilişkisi önce düşünürüm, sonra yaparım ilişkisi değil, ama düşünce eylemdir ve eylem düşüncedir ilişkisidir. Eylem yalnızca ‘davranış’ değildir; düşünce gerektirir. Pratik, teorinin ne olduğunu bir kez de gün ışığında sergilemektedir (Yardımlı, 2006).

Tez kapsamında teori ve pratiğin incelemesine önem verilmiş ve tez temasının oluşma sürecinde, mimari tasarımın temelindeki düşünceyi anlatma ve pratiği, kuramsal bir öncü alan içerisinde tanımlanma çabası sonucu oluşturulmuş bazı diyagramlar kullanılmıştır. Kuramsal metinlerden edinilen bilgiler çok çeşitli olup, birbirlerine referans veren niteliktedir. Dolayısıyla sınırları keskin çizgilerle belirlemek güçleşmektedir (Şekil 2.2).



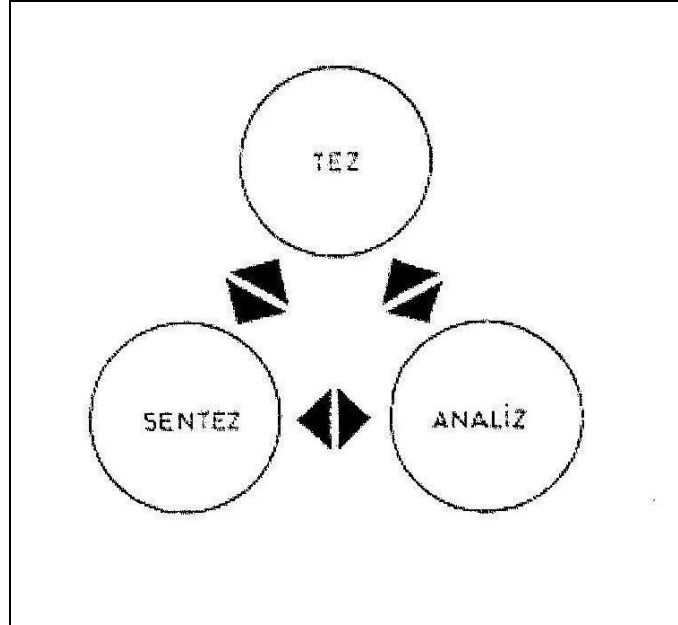
Şekil 2.2. Çalışma sınırlarını belirleme (Uğurlu, 2001).

Çalışma sınırlarının tanımlanması için, kuramsal metinlerden edinilen bilgiler, kurgusal bazı kavramlara dönüştürülmüş olup, “gelenek”, “modern” ve “yer” kavramları ile sınırlandırılmıştır (Şekil 2.3).



Şekil 2.3. Tasarımda sınır belirleme (Uğurlu, 2001).

Mimari tasarımda yeni yönelimler ve süreksizliklerin anlatıldığı dördüncü bölümün “insanın yeniden mekan arayışı” ile sonuçlanması bizi hikayenin başına, çocuğun “mağara oyununa” götürmesi kuramsal tabanda Şekil 2.4’teki gibi şematize edilebilir.



Şekil 2.4. Tasarımda karar aşamalarının devinimi (Uğurlu, 2001).

Yapısal diyagramlara ihtiyaç duyulmasının nedeni, kuramsal metinleri anlama ve yorumlama çabasının, kavramsal bir yaklaşım üzerinden şekillendirilecek olmasındandır.

2.1.2. Metinleri, Dönemlerini ve Yazarlarını Tanımak

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. Mimarlığın kuramsal olarak yazılı tanımlarıyla karşılaşmamız, aslında mimarlığın varlık sürecine karşın epey geç olmuştur. İlk tanım getirme çalışması herkesçe 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 sunmaktadır (Güney ve Yürekli, 2004).

Ancak, mimarlık eyleminin tanımlanması daha da önceye dayanır. Bu tanımlar mimarlığın kendi bilgi alanı içinden gelen tanımlar değildir. Bu tanımlar felsefenin kendi yapısını tanımlaması sırasında mimarlık metaforunu kullanmasından kaynaklanır (Güney ve Yürekli, 2004).

Yirminci yüzyılın öncü modern mimarları arasında kuşkusuz Le Corbusier'nin vazgeçilmez bir yeri vardır. Yirminci yüzyılı konu alan mimarlık tarihçiliğinin göz ardı edemeyeceği mimarların başında Le Corbusier gelmektedir. Bunun anlamı, Le Corbusier üzerine halen güncel bir mimarlık tarihi, kuramı ve eleştirisi üretiminin devam ettiğidir (Şentürk, 2008). Vers une Architecture (Bir Mimarlığa Doğru) 1923 yılında yayımlandığında uluslar arası çapta bir etki yaratmıştır. Le Corbusier bu kitapla, Sanayi Devrimi sonrası geçiş dönemini yaşayan ülkelere bu dönemin artık bittiğini, yeni bir mimarlığın doğduğunu haber vermiştir (Le Corbusier, 1999).

Venturi'nin, Complexity and Contradiction in Architecture (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki) adlı kitabının önemi, Le Corbusier'nin modern mimarlık kuramının temel yapıtlarından biri olan Bir Mimarlığa Doğru ile başlattığı söyleşiyi sürdürmesinden

ileri gelmektedir. 1966 yılında basılan kitabıyla Venturi, modern mimarlığın aksayan yönlerini ve Modernizm sonrası mimarlık anlamına gelen Post-modern mimarlığı ilk kez kaleme almıştır (Venturi, 1991) Le Corbusier'nin mimarlıkta yalınlığı savunan kitabına karşın Venturi, mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkiyi anlatmaktadır.

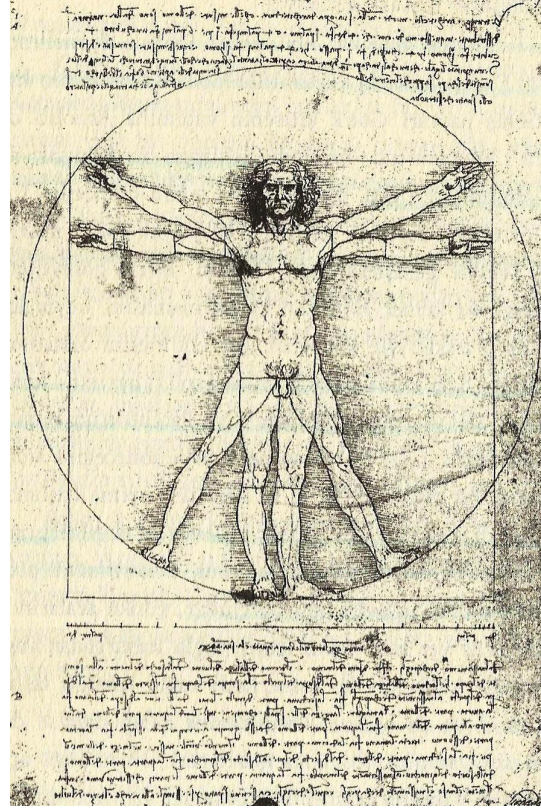
2.2. KURAMSAL METİNLERİN ANALİZİ

2.2.1. De Architecture, Vitruvius ve Klasisizmi Anlamak

Klasik çağdan günümüze gelebilen tek bilimsel eser Vitruvius'un De Architectura'sıdır. On kitaptan oluşan eser, kendinden önce yazılmış Yunan ve Roma teorik yayınlarının özeti niteliğinde olduğu için, yapı geleneklerini Vitruvius'un deneyimleri ile bütünleştirmiştir. 14. yüzyıldan sonra Rönesans döneminde eserin önemi arttı ve Leon Battista Alberti 1485'te De re Aedificatoria (Mimarlık Üstüne On Kitap) adlı eseri Vitruvius'dan esinlenerek yazmıştır. De Architectura'nın konusu tam bir mimarlık tarihi ya da klasik çağın teorisi olmamakla birlikte ayrıntılı el kitabı niteliğindedir ve döneminin mimarlığına kuramsal tabanda ışık tutmuştur. Yapı kural ve geleneklerini iyi bilen yazar bunu eserinde göstermiştir. On bölümden oluşan eserin ilk altı bölümü mimarlık ve kent ile ilgili tutarlı bir bütün oluşturmuştur. Vitruvius birinci kitabında, mimarın eğitiminde iyi bir tarih bilgisinin önemini vurgularken, mimarlığı üç bölüme ayırmıştır ancak eserin bütününe bakıldığında sekiz kitaplık kısmın yapı sanatı olarak adlandırılan bölümle ilgili bilgiler içerdiği görülür. Vitruvius'un üç parçalı mimarlık tanımı yüzeysel olarak bakıldığında en doğrudan öge olarak görülen, fakat yirminci yüzyıl ortasında son derece sorunlu bir kavram olduğu açıkça anlaşılan ögeden başlayarak sonraki yedi bölümdeki tartışmanın temelini oluşturmuştur. (Roth, 2000). Vitruvius birinci kitabının ikinci bölümünde mimarlığı, dayandığı noktaları açıklayarak tanımlamaya çalışmıştır.

İkinci kitapta ilk konutların nasıl yapıldığından yola çıkarak, konutun kökenini anlatılıyor, geçmiş zamanlarda yapılan yapılar ile ilgili fikir yürütülüyor. Mimarlığın nelerden oluştuğunu göstermeyi hedeflemeyen Vitruvius yapı sanatının kökenlerini işleyerek günümüzdeki kusursuzluğuna nasıl eriştiğini incelemiştir (Vitruvius, 1993).

Üçüncü ve dördüncü kitapta, insan vücudunun doğal tasarımından edinilen oranlar (Şekil 2.5.) ile aynı şekilde bir tapınağın öğeleri ve genel ölçüleri arasındaki uyumu vurgulamaktadır. Tapınak tasarımlarının temeli simetri ve orandı. Klasik mimarının Dorik, İyonik ve Korent üslupları bu üç düzenin kökenlerine inilerek anlatılmıştır. Vitruvius ideal Platoncu şekillerin, kare ve dairenin, insan vücudunun orantıları içine nasıl alınabileceğini de betimlemiştir (Vitruvius, 1993).



Şekil 2.5. Leonardo da Vinci, ideal Vitruvius insanı çizimi (Roth, 2000).

Beşinci ve altıncı kitapta, Vitruvius forum, basilika, hamam, konut gibi yapıları Yunan ve Roma geleneklerindeki farklılıklar üzerinden anlatmıştır. Ayrıca altıncı kitabın birinci bölümünde, konut biçiminin belirleyicisini anlatırken şu sözleri kullanmıştır,

“Özel konutlar için tasarımlarımızın doğru olması bakımından işe başlarken, yapıldıkları ülke ve iklim koşullarını gözetmemiz gerekir. Belli bir konut biçimi Mısır için uygun görünürken, bir diğeri ise İspanya, Pontus, Roma ve başka yöreler ve iklimler için geçerlidir. Konut tasarımlarının da, ülkelerin özelliklerine ve iklim değişikliklerine uymaları gerektiği açıktır” (Vitruvius, 1993).

Vitruvius bölümün devam eden maddelerinde ise, ülkelerin birbirinden farklı olduğu ve iklime göre değişik sınıflardan oluştuğunu, bu yüzden de, buralarda doğan ulusların doğal olarak ruhsal ve bedensel düzenlerinin farklı olduğunun doğru ise, konutlarımızın ulusların ve ırkların özelliklerine uygun olarak yapılmasından kaçınmayacağımızı, çünkü uzman yol göstericimiz hemen elimizin altında olan doğanın kendisinin olduğunu, vurgulayarak düşüncelerinin gerekçelendirmiştir.

Yedinci kitabında, binaların ince işçiliği ve süslemelerini anlatan eserin yapı sanatı ile ilgili bölümleri tamamlanmıştır.

“Mimarlık,” diye yazıyordu Vitruvius, “yararlılık (utilitas), sağlamlık (firmitas) ve güzellik (venustas) sağlamalıdır” ya da Sir Henry Wotton’ın 17. yüzyıldaki daha sonraki anlatımıyla, “kullanışlılık, sağlamlık, güzellik.” Güzellik ya da “venustas” fikri sonraki yüzyıllarda değişik şekillerde yorumlanmış olsa da Vitruvius üçlemesi hala iyi mimarlığın öğelerinin geçerli bir özeti olmaya devam etmektedir (Roth, 2000).

Mimarlığı tanımlama ve mimarlık hakkında kurallar bütünü oluşturmaya yönelik çabaların esere kuramsal özellik verdiği düşünülmektedir. Choay’a göre Vitruvius’un kullandığı bu melez üslup, eserin bölüm başlıklarının birbirinden kopuk olması ve tutarlı bir bütün oluşturamamaları De Architectura’yı kuramsal yönden zayıflatmaktadır (Görgül, 2000).

Vitruvius tarafından betimlenen mimarlığın temel öğeleri antik çağdan beri özünde değişmeden kalmıştır. Mimarlık bir dil olarak alındığında, arketip mimarlığın sözcük dağarcığı olarak kabul edildiğinden, Vitruvius’u anlamaya çalıştıktan sonra değişmeden kalan ve sürekliliklerin varlığı ile açıklanabilen, klasik düzenleri ve arketipi anlamak gerekmektedir.

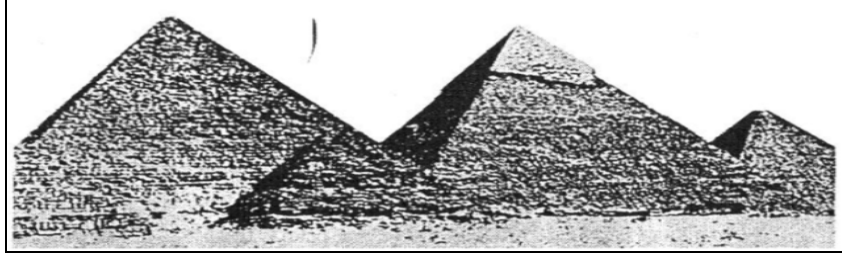
İlk arketip olarak evren modeli arketip kullanılmış ve her şeyin ilk modelinin evren olduğu kabul edilmiştir. Bu bir yansıma teorisidir (mimemisis) ve mimarlık da, doğanın yansıtılmasıdır.

Arketip sözcük olarak Yunanca bir sözcüktür ve ilk biçim, ilk model anlamına gelir. Arketip terimi rasyonalistler tarafından Platonist bağlamda kullanılır. Platon'a göre mimar ideanın yansımasının 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 (Güney ve Yürekli, 2004).

Colquhoun arketipi tek tek yapıların sonsuz değişken biçimlerinin altında yatan değişmez biçim olarak tanımlar. Arketip bir tür genetik öz gibi, belleğin çağrışımlarını harekete geçiren öğeleri içinde barındıran bir modeldir (Güney ve Yürekli, 2004).

Klasik düzenler, binaların tekil parçalarının belirli oranlara dayanarak tasarlanması sistemleridir. Klasik düzenler yapılar, boyutlarına veya kullanılan malzemeye bakılmaksızın birbirleri arasında tutarlılık ve görsel uyum sağlayan estetik bir zevk katmıştır. Üç düzen vardır. Dorik, İonik, Korint. Bu düzenlerin her biri, kullanım biçimini tanımlayan bütünüyle kendine ait bir kurallar dizisine sahiptir. Tarihçiler kuramsal olarak, düzenleri tek bir sütundan ya da bir entablatur parçasından yola çıkarak bir tapınağı yeniden inşa edebilecekleri mimari DNA'lar olarak kullanabilir. Düzenler daha sonra bunlara kemer ve tonoz gibi öğeler ekleyen Romalılar tarafından da yorumlanmıştır. Yüzyıllar boyunca unutulduktan sonra Rönesans'ta tekrar keşfedilmiştir. Antikiteden günümüze bu düzenlerin zamandışılık ve zerafet duygusu taşıyan yapı tasarımlarında kullanılması sürdürülmektedir (Borden vd, 2009).

Mısır'ın en bilinen yapıları olan piramitlerin (Şekil 2.6.), M.Ö. 3000'lerde başlayan gelişimi M.Ö. 2500 yıllarında Ulu Gize Piramitleri'yle doruğa ulaşmıştır. Bu kral mezarları firavunların insanlıktan tanrısal yaşama geçişlerini simgelemektedir. Anıtsal mezarların eski Mısır'daki yaygınlığı 19. yüzyılda bu yapıların yalnızca ölümle özdeşleştirilmelerine yol açmıştır.



Şekil 2.6. Mısır Piramitleri (Onat, 1995).

Hint mimarlığı yerel “gelenekler” ve yabancı kültürler arasındaki etkileşim içinde gelişmiştir. Art arda gelen her kültür bir öncekinin geleneğindeki düşünceleri almış ve gereksinimleri doğrultusunda onları dönüştürme becerisi göstermiştir (Melvin, 2007).

Helen uygarlığının başarılarına dayanan Helen Klasikçiliği mimari ifadeye yenilikler getirmiştir. 5. yüzyılda Parthenon’un (Şekil 2.7.) yapıldığı dönemde daha büyük ve mühendislik açısından daha başarılı binalar vardı. Fakat hiçbiri aynı simgesel, kültürel ve entelektüel güce sahip değildi. Helen Klasikçiliği kendisinden sonra gelen hemen her dönemi etkilemiş ve yaklaşık 2500 yıl süren bir geleneği başlatmıştır. Bir yapının mimarlığının üst düzeyde görülmesi için, her ne kadar önemliyse de büyüklük ve teknik açıdan getirdiği yenilik yeterli olmamaktadır. Ayrıca böyle bir statü kazanmak için yapıda akıl ve sezgi de iyi harmanlanmış olmalıdır. Dorik, İyonik ve Korent olarak adlandırılan sütunların Klasik düzenleri Helen mimarlığının önemli unsurlarıdır.



Şekil 2.7. Parthenon, Atina, Yunanistan (Roth, 2000).

Helenler ile ortak pek çok inancı paylaşmalarına rağmen, Romalılar çok büyük bir imparatorluğu yönetmek ve ona hizmet sunmak zorunda kalmışlardır. Süreç içerisinde gelişen durumlardan dolayı farklı işlevleri olan yapılara ihtiyaç duyulmuştur. Roma İmparatorluğunun yenilgilerini kutlamak için yapılan Zafer Takları gibi simgesel yapıların inşası gerekli olmuştur. Roma mimarlığının serbest biçimleri ve kompozisyonları klasik mimarlığın farklı toplum ve amaçlara uyarlanabileceğini göstermektedir. Romalı mimarlar Yunanlılardan miras alınan klasik dağarcığı zenginleştirmek üzere yenilikler geliştirmiştir (Borden ve Elzanowski, 2009).

Roma mimarlığı imparatorluğun gücünü yansıtmıştır. Hadrian's Villa (Şekil 2.8.) yapısı da farklı gelenekleri yansıtmaya amacı güderek o günün dünyasının bir göstergesi olmuştur (Melvin, 2007).



Şekil 2.8. Hadrian's Villa, Tivoli, İtalya (Melvin, 2007).

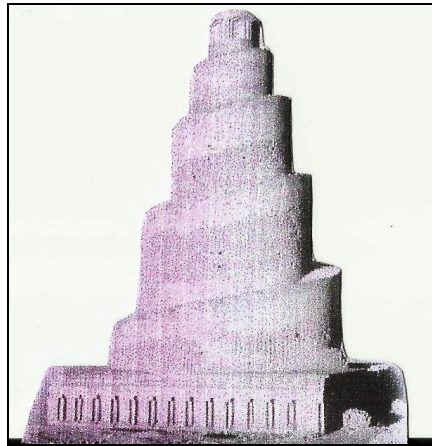
Romalılar Hıristiyanlığı, ortaya çıkışından 300 yıl sonra resmi bir din olarak kabul etmişlerdir. Hem anıtsal hem de Hıristiyan olan mimarlığı geliştirmek gerekmiştir. Kiliselerin prototipi (ilk örnek, model) olan tapınaklar amaca uygun değildi. Roma İmparatorluğu'nun büyük kubbeli yapıları dairesel geometrik düzeni ile model alınabilirdi. Pantehon'un (M.S. 118-126) tepeli ışıklığı gibi huzmesel ışık sağlayan biçimi içeride gizemli bir atmosfer oluşturuyordu. 6. yüzyılın başlarından itibaren Klasik detayların uygulandığı İstanbul'daki Ayasofya (Şekil 2.9.) gibi büyük kubbeli yapılar inşa edildi. Hıristiyan Klasikçiliğinin Bizans yöntemleriyle inşa edilmiş olan

yapı, klasik Roma öğeleri olan kemer ve kubbe, ışık ve cennete yükseliş gibi temalarla Hıristiyan simgeselciliğine uyarlanmıştır. Daha sonraki yapılar için ise bir esin kaynağı olmuştur. Günümüzde Ortodoks kiliseleri merkezi plan ve kubbeyi kullanır. Sultanahmet Camii gibi İslam ibadethaneleri de Ayasofya örneğini model almıştır (Şekil 2.10.).



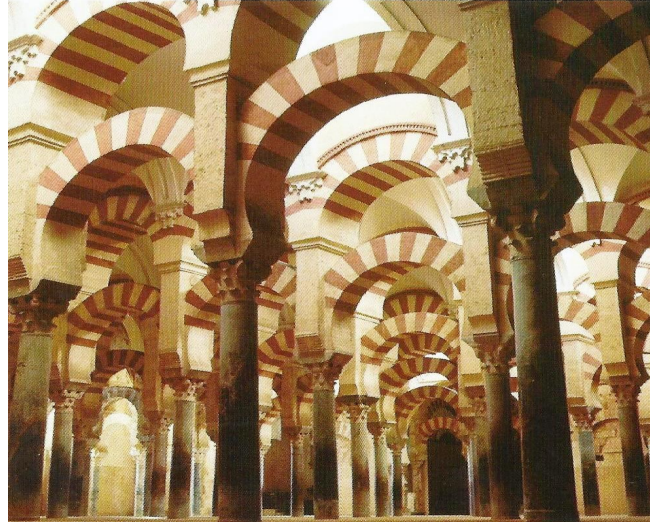
Şekil 2.9. Ayasofya Camii (Roth, 2000).

En başından beri İslam mimarlığı sofistikedir, Şam ve Kudüs camilerin yeni gereksinimlerine uyarlanabilecek bir mirasa sahiptir, bu durum Roma'nın anıtsal bazilika ya da hamam formlarını dinsel gereksinimlere uyarlayarak kullanılmıştır. Klasik sütun, kemer, tonoz veya kubbe dilini kullanılarak yeni camii morfolojileri yaratılmıştır.



Şekil 2.10. Ulu Camii ve Spiral Minaresi, Irak (Borden vd, 2009).

Yerel kültürün İslam mimarisi ile nasıl kaynaştığının göstergesi olan Kordoba'nın Ulu Camiisi'nde (Şekil 2.11.) olduğu gibi daha sonraki Gotik dönemde de bu tür dönüşümler olmuştur. Görkemli iç mekan tekrara dayanmasına karşılık yenilikçidir. Birbirini izleyen klasik sütunlar farklı ayrıntılara sahip kemerler ve tonozlarla bağlanmıştır (Melvin, 2007). Çok renklilik etkisi taş ve tuğla kamaların bir arada kullanılmasından gelmiştir (Borden ve Elzanowski, 2009).



Şekil 2.11. Mesquita Camii, Kordoba, İspanya (Melvin, 2007).

2.2.2. Vers une Architecture, Le Corbusier ve Modernizmi Anlamak

Le Corbusier, görevini yerine getirmiş bir eser olarak tanımladığı Vers une Architectura (Bir Mimarlığa Doğru) tavrını açıkça ortaya koyan şu sözlerle başlatılmıştır;

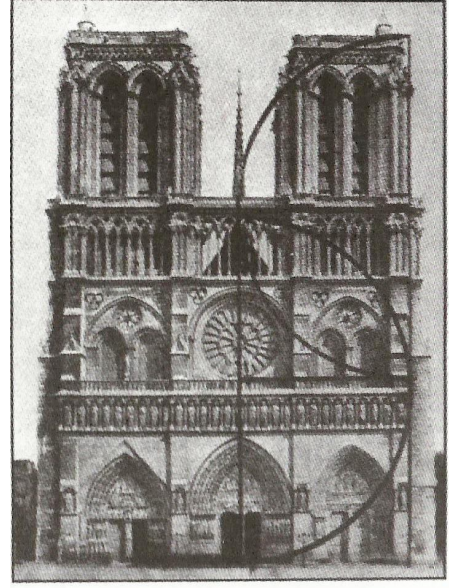
“1924 yılında, bütün ülkelerde “Mimarlık, konutla, sıradan ve çağdaş insan için sıradan ve çağa uygun konutla ilgileniyor. Artık saraylarla uğraşmıyor. İşte zamanın bir göstergesi” (Le Corbusier, 1999).

İfadesiyle aynı zamanda, yaşadığı dönemin dinamizmini anlatırken, geleceğe dönük tavrı ile, imza attığı pek çok kuramsal ve uygulamaya yönelik çalışmaların da habercisi olmuştur diyebiliriz. Yeni olan mimari yaklaşımını bu eseri ile kuramsallaştırmıştır.

Eserinde, mimarlara üç anımsatmada bulunan Le Corbusier, mimarlığı ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli oyunu olarak tanımlarken, küpler, koniler, silindirler, piramitler ışığın gereğince ortaya çıkardığı çok önemli asal geometrik biçimlerdir diyerek bunları en güzel biçimler olarak adlandırmıştır. Çünkü bizim içimizdeki imgeleri açık, elle tutulur ve belirgindir. Mısır, Yunan ve Roma mimarlıklarını prizmaların, küplerin, silindirlerin veya kürelerin mimarlığı olarak yorumlayan Le Corbusier, Mısır piramitleri, Parthenon, Ayasofya gibi yapıları da örnek göstermiştir (Le Corbusier, 1999). Ana biçimlerin açıklıkla kavranabildikleri için güzeldir, bugün artık basit biçimler elde edilememektedir. Kütle yüzeyi ile sarılıdır, modern yapının sorunlarına geometrik çözümler getirilmelidir (Conrads, 1991). Antikitenin ve geçmişteki öteki başarılı mimarlıkların klasik rasyonel biçimlerini 20. yüzyılın başında kurgusunun bir parçası yapmıştır.

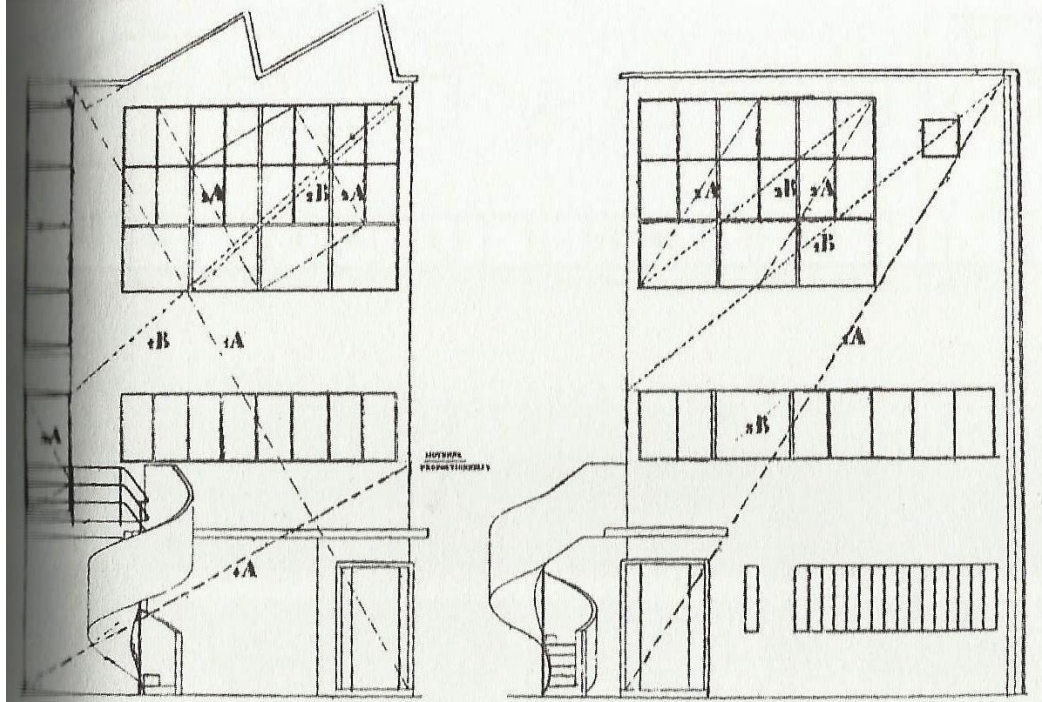
Atina'da Akropolis'te Parthenon, Erekteum ve Propileon ile önündeki Atina heykelinin oluşturduğu kurguyu plan düzleminde incelemiş olan Le Corbusier, planın görünüşteki düzensizliğinin yalnızca bilgisiz birini aldatabileceğini, Yunan mekansal anlayışının parçalar arasında kurulan dengesinin güçlü olduğunu ifade etmiştir (Le Corbusier, 1999). Modern yaşam, hem ev hem de kent için, yeni bir tür plan istemekte, bunu beklemektedir (Conrads, 1991).

Düzenleyici çizgileri mimarlığın kaçınılmaz bir ögesi olarak tanımlayan Le Corbusier, "İlkel insan yoktur; ilkel gereçler vardır. Düşünce baştan beri aynıdır, güçlüdür" diyerek Notre-Dame Katedrali'nin (Şekil 2.12.) ön yüzeyinde kare ve daireleri göstererek bunu anlatmıştır. Bu sayede her yanı aynı yasayı anlatan geleneksel yapıların kütleleştiğini söylerken, bölümün kapak resmi olarak seçtiği, Saint Denis Kapısı'nın mimarı Blondel'in kapının üzerine yazdığı notlardan alıntı yaparak da bunu kanıtlamıştır (Le Corbusier, 1999).



Şekil 2.12. Düzenleyici çizgiler, Saint Denis kapısı ve Notre Dame Katedrali (Le Corbusier, 1999).

Le Corbusier bu ilkeleri gözeterek tasarladığı, bir villa tasarımını (Şekil 2.13.) örnek verirken, küçük boyutlarda yapılmış bir villanın hiçbir kural gözetilmeden inşa edilmiş diğer yapılar arasında en fazla anıtsal olanı gibi görüneceğini ifade etmiştir.



Şekil 2.13. Düzenleyici çizgiler, Le Corbusier, bir villa tasarımı, 1923 (Le Corbusier, 1999).

Büyük bir çağın başladığını, yeni bir ruhun doğmakta olduğunu ve endüstriyel üretim alanında bu yeni ruhla yapılmış bir yığın yapıtın olduğunu söyleyen Le Corbusier, geleneğin bu durumda mimarlığı ezdiğini çünkü çağımızın her gün kendi biçemlerini saptadığını söylemektedir. Mimari tasarım biçimini ve sürecini yeniden şekillendirecek olan bu durumu şu sözleri ile desteklemektedir:

“Yetkinlik sorunuyla başa çıkmak için standartların saptanmasına yönelmek gerekir. Parthenon, bir standarda göre uygulanmış seçimin ürünüdür. Mimarlık standartları etkiler” (Le Corbusier, 1999).

Yunan tapınağının bir yüzyıldan beri her ögesiyle zaten düzenlenmiş durumda oluşunu Parthenon’u (M.Ö. 447-434) ile 1921 yapım tarihli Delage, Grand sport modelli bir otomobilin resimlerini aynı sayfada göstererek, usa yatkın, işlevini düzgün bir şekilde yerine getiren ve verimli olan standardı güzelliğin bir göstergesi olarak tariflemiştir.

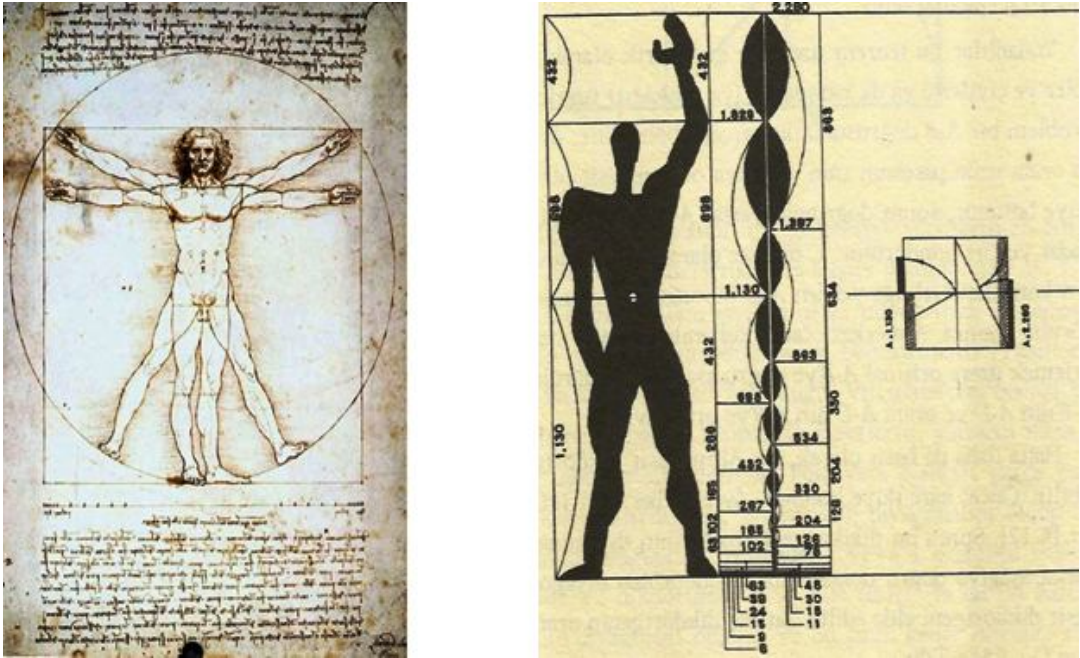
Le Corbusier için doğru ve güzel mimarinin, yani verimlilik arayışıyla hayat bulan mimarinin en güzel örnekleri 40.000 kilovatlık elektrik türbini ile düşük basınçlı soğutma fanıydı. Kendinden önceki mimarlar yazdıkları kitapların sayfalarını katedrallerin, opera binalarının resimlerine ayırırken Le Corbusier kendi yapıtlarında, hayranlık duyduğu bu makinelerin resimlerine yer veriyordu (Botton, 2007). Bunların yanı sıra “konut içinde yaşamak için bir makinedir” söylemi ile de bunu özetlemektedir. Le Corbusier’nin bu söylemi modern mimarın, 19. yüzyıl mimarisinin kısır tutumunu reddetmesini, tarihi stillere sırt çevirmesini, modern mimarinin geçmişe bir borcu olmadığını, eski stillere hatta eski yapı malzemelerine itibar etmediğini, yerel şartlar üstünde soyut bir karaktere sahip olduğunu anlatması açısından da önemlidir (Kuran, 2012).

Le Corbusier güzel olgusunu, varlığımızın derinliklerinde önceden var olan, tanımlanamayan mutlak olanın belirtisi olduğunu söylerken, Yunanlıların, Dor kolonları, yivli sütunları, arzularla ağırlaşmış karmaşık saçakları, birbirine karşıt duran ve ufka bağlanan basamakları ile duyularımız üzerinde doğrudan ve güçlü olarak etkisini gösteren plastik bir sistemdir derken bir kez daha Parthenon’u

tariflemiştir. Eğer Parthenon'un önünde duruyorsak, görünüşü içimizde bir şeyler uyandırdığındandır.

İnsan ölçeği ile ilgili yaklaşımını, Bursa'daki Yeşil Camii'nin tasvirini yaparak anlatmıştır. İnsan ölçeğindeki küçücük bir kapıdan girildiğini, küçücük bir holün varlığını ve kent ile yolun boyutlarına göre hayranlık uyandıran bir ölçek değişikliğinin, bir taraftan caminin görkemini duyumsarken diğer taraftan da gözler ile mekanın ölçülmesine imkan verdiğini anlatmıştır (Le Corbusier, 1999).

Le Corbusier'nin insan ölçeği ile ilgili en etkin yaklaşımı Modülör sistemidir (Şekil 2.14.). Modülör'un, yalnızca mimarlıkta değil, mekanikte de geçerli olacağı öngörülmüştür. Gerçekte mimarlık da mekanik de, neredeyse bütün endüstriyel üretim alanlarını kapsayacak biçimde yeniden tanımlanmıştır. Le Corbusier, tasarım ürünü olan her nesnenin Modülör'a uygun olmasını talep etmektedir. Modülör, metrik standartların yerini almak gibi son derece büyük bir iddia üzerine kuruludur (Şentürk, 2008).



Şekil 2.14. Vitruvius ve Le Corbusier'nin insan ölçeği yaklaşımı (Roth, 2000).

İhsan Bilgin Le Corbusier'nin amacı, modernist mimarinin öncü figürlerinden biri olarak bir yandan eski alışkanlıkları yıkmak öte yandan da yenilerinin inşasına aracılık etmektir (Bilgin, 1999) şeklinde özetlemiştir ve şu sözleri ile devam etmiştir:

“Nesnenin eskiden birbirine sıkı sıkıya bağlı olan unsurlarını ayrıştırmak, birbirlerine bağımlılıktan kurtarmak istiyordu” (Bilgin, 1999).

Le Corbusier bu düşüncesini ilk olarak betonarme bir iskelet olan Domino evi çalışmasında uygulamıştır. Yapı, yaşamı boyunca sürdüreceği konsept çalışmalarının ilki olmuştur. 1915'ten beri sürdürdüğü konsept çalışmalarının tüm imkan ve olasılıklarını sonuna kadar kullandığı manifesto niteliğindeki yapısı Villa Savoye 'dir (1928-30), (Şekil 2.15.). Le Corbusier tasarımında, bağımlılıktan kurtarma teması altında, topraktan “yer”den, bağlamdan kopma fikri (Bilgin, 1999) ile yapıyı yerden yükseltmiştir. Geleneksel bir mimari tavır olan yapıların yere ve birbirlerine göre konumlanmalarına bir karşı çıkış vardır.

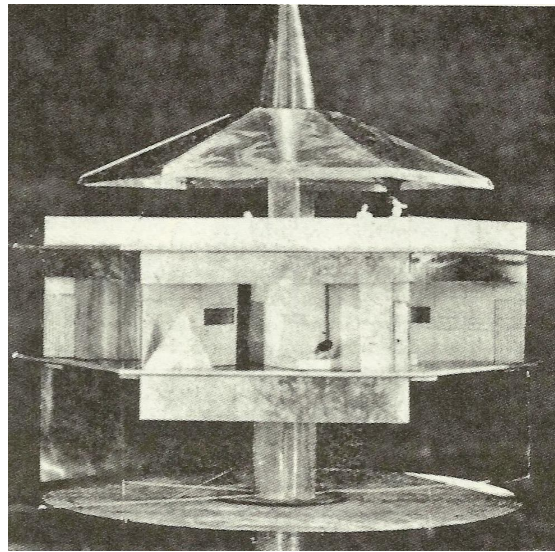
Pierre Jeanneret, Le Corbusier'nin yeni bir mimarlığa doğru beş noktasını, taşıyıcılar (yapının yerden yükseltilmesi), çatı bahçeleri, planın özgürce tasarımı (serbest plan), yatay pencere, cephenin özgürce tasarımı olarak yorumlamıştır (Conrads, 1991).



Şekil 2.15. Villa Savoye, (Borden vd, 2009).

Kurgusunu her türlü ayrıntısı sergileyen Immeubles Villas (1925) çalışmasında, aradan hava, toprak, yer sızdırılmayacak şekilde tam bağıklık ya da aradaki boşluk herhangi bir tanımlı bir anlam yüküne, yer bilgisine sahip olmayacak kadar büyütülerek, yerden tam kopuş düşüncesi uygulanmıştır (Bilgin, 1999). Eskiden bir arada duran şeyleri ayrıştırdıktan sonra, yeniden farklı bir biçimde bir araya getirirken yeni bir örüntü kurulmuştur. Konut, arkaik niteliklerinden arındırılacak, toprağa temelleriyle derinden kök salmasına ve dayanıklı malzemelerle yapılmasına gerek kalmayacaktır (Le Corbusier, 1999). Villa Savoye insanların hayatını kolaylaştıran bir makineye benziyordu ama sanatsal kaygılarla biçimlenmiş, mekanik işlevini doğru yerine getiremeyen bir tasarımıdır (Botton, 2007).

Buckminster Fuller'in Dymaxion Evi (Şekil 2.16) her türlü tesisatı içine toplayan ve aynı zamanda binanın taşıyıcı bünyesini teşkil eden bir merkez çelik boruya asılı alüminyum ve cam levhalardan meydana gelen ev, toprakla minimum ilişkisi olan, çadır gibi bir yerden bir yere nakledilebilen ve seri halinde imal edilip herhangi bir endüstri mamülü gibi satın alınabilen, bir nesne şeklindeydi. 20. yüzyılın Leonardo da Vinci'si denilen Fuller'in tasarımı rasyonalizm örneğiydi. Fiziki bakımdan temelsizdi ve manevi bir köksüzlüğü temsil ediyordu. İnsanı topraktan ayırırken, mekanik bir varlık haline getiren icadı da bu doğrultuda yapılmış deneysel bir çalışma olarak tanımlanabilir (Kuran, 2012).



Şekil 2.16. Dymaxion Evi, Buckminster Fuller, 1931 (Kuran, 2012).

18. yüzyılda temelden bir değişim geçiren mimarlık kuramı, kaynağını artık sadece kutsal kökenli oldukları varsayılan eski metinlerin otoritesinde aramıyordu. Bunun yerine modern eylemlere kuramsal bir temel oluşturmak amacıyla tarihin varsayımsal olarak yeniden inşasına konu edilmiştir. Modern mimarlık 19. yüzyıl araçsallığı ile modernist biçimciliği çakıştırıyordu. Bu içsel çelişkinin ayırıcında olan Le Corbusier mimarlığı, geleneksel mimarlık dilinin nasıl yeni bir dile dönüştüğünü gösterirken, geçmişle bağlarını klasik biçemlerden yeni bir mimarlığın biçimlerine geçişim uğrağının ifadesiyle kurmuştur. Hiçbir şey bunu her biri geleneksel mimarlık sözlüğünün dönüştürülmesinden elde edilen “beş nokta” dan daha iyi açıklayamazdı (Colquhoun, 1990). Le Corbusier’de görülen ve sanatın geleneksel diliyle varılan bu uzlaşma genelde modernizmin birinci döneminde görülen bir eğilim olmuştur.

Modern mimari, Batı uygarlığının bir ürünü olup, 18. yüzyılın sonlarında, modern çağı ortaya çıkaran demokratik devrim ve endüstri devrimi ile biçimlenmeye başlayan bir üsluptur. Modern dünyada insan, Roma’nın çöküşünden bu yana benzeri görülmemiş güçlüklerle karşılaşmış, daha önce hiçbir insanın bulunmadığı bir yere gelmiştir. Modern mimari de bu bocalama döneminin bir yansımasıdır ve kendini üreten çağın karakteristiklerini taşır (Scully, 1972).

Erken 20. yüzyılda Otto Wagner *Moderne Architektur* adlı kitabını yayımladığı sırada modern mimarlığın gelecekteki 50 yılda kaydedeceği gelişmeleri kestirebilmek zordu. Wagner için mutlak güzellik mimarlığın özüydü. Yapı için kategorik zorunluluk nesnel ve erişilebilir bir mimari kusursuzluk anlamına geliyordu. Strüktür ve süslemenin ikisine birden yönelerek şehrin estetiği dikkate alınarak, kamuoyu tarafından kabul edilebilir işlev bilincine sahip bir mimarlık yaratıldı açıldı (Borden ve Elzanowski, 2009). İşlevselcilik “biçimin” hizmet ettiği “işleve” uygun olarak geliştirilmesidir. Mimarlığın gelenek ya da hiyerarşi yerine insan gereksinimlerinden kaynaklanması gerektiğini öne süren bu akım yeni biçimler yaratmak için nesnel bir temel sağladı. 1920’lerdeki erken Modernist denemelerde biçimin işlevi izlemesi düşüncesi yer alsada bu düşüncenin kökeni aslında daha eskidir. Mimarlık kuramcıları, Klasik biçimlerin egemenliğindeki geleneksel etkileri azaltmışlardır. 19. yüzyılın ortalarına doğru yeni işlevlerin mimarlığı nasıl canlandırabileceği tartışma konusu olmuştur. Le Corbusier ile çeliştikleri için

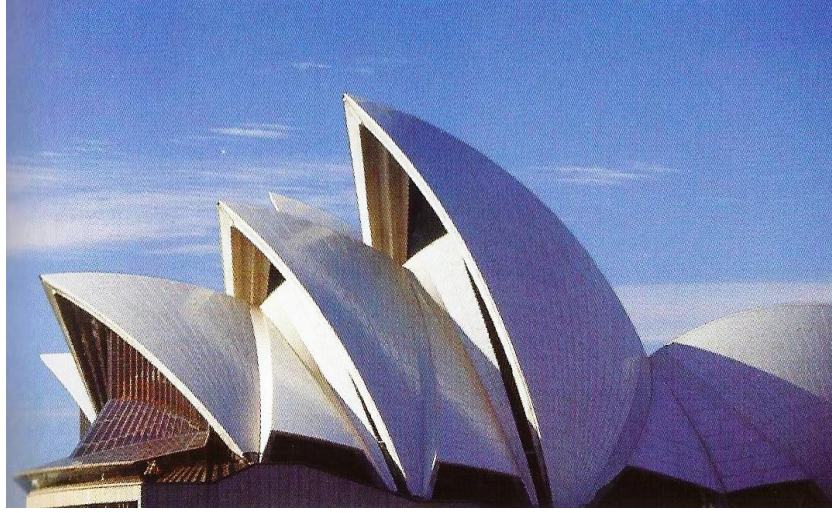
Modernizm'den dışlanan işlevselciler, işlevselci düşünmenin işlevselciliğe göre nasıl daha insancıl olabileceğini gösterdiler. Le Corbusier ve Mies van der Rohe'nin savunduğu düşüncelerle taban tabana zıt olan bu tür bir Modernizm bazen “öteki gelenek” olarak da adlandırılmaktadır. Bu tutum 1950-60'larda Scharon'un Berlin Filarmoni binası (Şekil 2.17.) ile örneklenebilir. Bu hareket ile işleve simgesel bir görev yüklenilmiştir ve mimarlık işlevselcilik aracılığı ile düşürüldüğü tek düzelikten çıkmıştır.



Şekil 2.17. Berlin Filarmoni Binası, Almanya (Melvin, 2007).

Scharoun 1920'lerde Modern mimarlığın biçim diline zemin oluşturan işlevselciliğin önde giden savunucularındandı. Scharoun'un baş yapıtı olan bu konser salonunda düzensiz bir plan içinde farklı kademelerdeki her sıraya iyi bir görüş ve akustik kalite sağlamak amacıyla yapılan düzenleme genel biçimi belirlemiştir (Melvin, 2007).

Tanımlı bir akımdan çok bir ruh hali olana Dışavurumculuk, yapının mimari gelenekler ve biçemlerin aracılık yapmadığı düşünceler ya da kişisel izler taşıyabileceği varsayımından ortaya çıkmıştır. Dışavurumculuk mimarın kafasındaki düşünceleri var etmenin ötesinde bir gerekçe aramadı. Dışavurumcu biçimler Modernizm mimarisinde ilgi çekti. Utzon'un Sydney Opera Binası (Şekil 2.18.) işlev ve bağlamı biçime dönüştürmüştür.



Şekil 2.18. Sydney Opera Binası, Avustralya (Melvin, 2007).

Modernist mimarıktan yaklaşık yirmi yıl sonra Avrupa'nın totaliter devletleri aynı çıplak Neoklasik estetiğe yöneldi. Formun damıtılma bağlamı Almanya, İtalya ve SSCB'de farklılıklar taşımasına karşın her üçü de totaliter retoriği ifade edebilecek ulusal bir üslup oluşturmayı hedefliyordu. Neoklasik model uzun süre ayakta kalacak bir iktidarın ideolojisine uygundu, oysa Modern'in bunu gerçekleştirme kapasitesi zayıftı, dolayısıyla üslupsal açıdan kendi iktidarlarını vurgulayabilecek ve kutsayabilecek mimari modeller için geçmişe baktılar (Borden ve Elzanowski, 2009). Modernizm akımının savunucuları da, kendilerinden öncekiler gibi yapıların bir şeyler anlatmasını istiyorlardı ama Eski Roma'yı, Ortaçağı ya da 19. yüzyılı değil, geleceği, hızı, teknolojiyi ve bilimi anlatmasını istiyorlardı.

Tasarladıkları sandalyelerin yarış arabalarına, uçaklara benzemesini, lambaların sanayinin gücünü yansıtmalarını, kahve fincanlarının hızlı trenlerin dinamizmini akla getirmesini istiyorlardı. Önceki mimari üslupların uyandırdığı duygulardan başka duygular uyandırmak istiyorlardı (Botton, 2007).

Colquhoun Modernizmin eleştirisini, mimari biçimlerle modern toplumun ekonomik ve teknik temelleri arasında mutlak bir nedensel ilişki olmadığı savına dayandırmaktadır. Yani, ya tarihin mutlak gerekirciliği bir gerçektir, ki bu durumda bizim eylemlerimiz etkisiz olacaktır, ya da kasıtlı bir eylemle tarihi ifade eden bir biçim yaratılır ki bu durumda da tarih etkisiz olacaktır (Colquhoun, 1990).

2.2.3. Complexity and Contradiction in Architecture, Venturi ve Postmodernizmi Anlamak

Modern mimarlığın kuramsal temellerini işleyen bir dizi denemenin ilk yayınlananı olarak nitelendirilen Complexity and Contradiction in Architecture'nın (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki) ilk sözünde Venturi'nin görüşünü tariflediği Vincent Scully'nin şu anlamlı karşılaştırmasına yer verilmiştir.

“Önceden ve soyut olarak tasarlanan mimari düzenlemelerin sonunda yol açtığı düş kırıklıklarıyla Venturi'nin gerçekle olan gırtlak gırtlığa boğuşmasının sonunda eriştiği sevinç” (Venturi, 1991).

Modern mimarlığın aksayan yönlerinin neler olduğunu, tepkilerin nelerden kaynaklandığını, sorunlara nasıl bir mimari yaklaşımla çözüm bulunabileceğini anlatan bir eserdir. Venturi görüşünü, tarihi örnekleri salt kendi bağlamlarından çıkararak, çağlar boyunca var olmuş evrensel kavramlar açısından anlatmaktadır. Le Corbusier ve Venturi her ikisinde aslında tarihsel süreçlerini çağın düşünce kalıplarından ve moda akımlarından kurtularak kavramlar düzeyinde incelemiştir. Venturi, Vitruvius'un tanımladığı üç geleneksel mimari öge olan kullanışlılığı, sağlamlığı ve güzelliği içerdiği andan itibaren mimarlığın karmaşık ve çelişkili olduğunu söylerken, bugün programın, strüktürün, mekanik donatının ve anlatımın zorunlulukları basit bağlamlardaki yapılar için bile daha önce olamayacağı kadar çelişkili olduğunu belirtmiştir (Venturi, 1991).

Venturi eserinin, Bir Yanda Karmaşıklık ve Çelişki, öte yanda Basitleştirme veya “Resim Gibilik” olarak adlandırdığı bölümünde, tutucu Modern mimarların karmaşıklığa karşı yetersiz ve tutarsız bir ilgi gösterdiklerini, geleneklerle olan bağlarını kopartıp her şeye sıfırdan başlama uğraşlarında, çeşitli ve karmaşık olanın yerine kolay anlaşılır olanı amaç edindiklerini söyleyerek buna açıklık getirmeye çalışmaktadır (Venturi, 1991).

Modern akımın müjdecisi, Frank Lloyd Wright basitlik ve sadeleştirme ile ilgili şunları söylemiştir:

“Basitliğin bulunuşu bana öyle önemli göründü ve ortaya çıkan yapılar öylesine uyumlu geldi ki, bunların modern dünyanın düşünce ve kültürünü değiştirip zenginleştireceğine inandım”(Venturi, 1991).

Anlam belirsizliği kavramının benimsenmediğini anlatmak için Venturi, arılaştırmacılık akımının ortak kurucularından olan Le Corbusierin de aynı şekilde açık olan ve anlam belirsizliği bulunmayan önemli temel biçimlerden söz ettiğini hatırlatmıştır. Bunların kaynağı olarak da Mies Van der Rohe’nin “less is more” tümcesini göstermiştir. Bu duruma ve her ne pahasın olursa olsun yapılan sadeleştirmelerin aşırı bir basitleştirme ile sonuçlanmasını Philip Johnson’ın Cam Evi ve Wiley Evi (Şekil 2.19.) tasarımları ile örneklemiştir. Siyah ve beyazdan başka bir şey tanımayan soyut bir kuram olarak değerlendirdiği bu üslubu, bağırان bir basitlikten tatsız bir mimarlık doğar diyerek, “less is bore “ söylemi ile desteklemiştir (Venturi, 1991).



Şekil 2.19. Johnson, Cam Ev ve Wiley Evi (Venturi, 1991).

İnsan ruhunu hoşnut kılan estetik sadeliğin ancak iç karmaşıklıktan doğduğu zaman değerli olacağını söyleyen Vitruvius, Dor tapınağının görünen sadeliğine onun çarpıtılmış geometrisinin kesinliği, farklılığı ve özündeki çelişkiler yoluyla ulaşılır diyerek Dor tapınağının görünüşteki sadeliğinin gerçekten karmaşık oluşuyla elde edildiğini açıklamıştır (Venturi, 1991).

Roth, Venturi’nin kendi mimari görüşünü, iyi mimarlık, üst üste bindirilmiş çoklu mesajlardan oluşur şeklinde anlattığını söylemektedir (Roth, 2000). Venturi

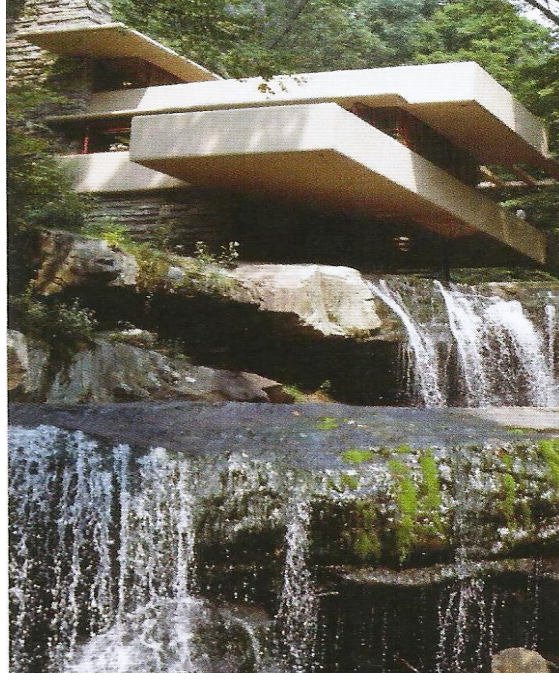
standartlaşma konusundaki düşüncelerini, bağlam kavramında da değinerek şu şekilde açıklamıştır:

“Standartlaşma da alışıl gelim gibi, güçlü düzenin başka bir göstergesi olabilir. Fakat alışıl gelimin tersine standartlaşma, hükmedici gücünden ve kabalığından kuşkulandırılmasına karşın, teknolojimizin zenginleştirici bir ürünü olarak benimsenip, Modern mimarlıkta uygulandı. Aslında korkulması gereken standartlaşmanın kendisinden çok, onun çevre koşullarına uyarlanması düşünülmeden ve bağlama yaratıcı bir katkısı olmadan kullanılması değil midir?” (Venturi, 1991).

Venturi, koşullara uyum sağlamanın tasarımın görevi olduğunu söyleyen Kahn’ı örnek vermiştir. Palladio’nun konak planlarındaki dikdörtgen iç mekanların, Vicenza caddelerinin dokusuna uyum sağlamak için ideal biçimlerinde olmayan değişimleri yaşayarak dikdörtgen olmayan görünüm kazandıklarını söylemiştir. Bu şekilde bağlama bağlı çarpıtmaların, düzeni onunla çelişkiye düşen koşullara uyarlamak için kullanılmıştır ve bu koşullar genellikle topografiktir (Venturi, 1991).

Karmaşıklığa dayanan bir mimarlığın bütünden vazgeçmeyeceğini söyleyen Venturi, bütünü parçalarının sonucu ve hatta parçalarının toplamı olarak kabul etmiştir. Modern mimari, her türlü yönlendirmeyi fırlatıp atma eğilimindedir, Mies’in pavyonları Yunan tapınakları kadar bağımsızdır. Wright’ın yapısının kanatları bağımsız ve yönlendirilmiş olmak yerine, iç içe geçirilip birbirine kitlenmiş durumdadırlar. Wright kırsal alanda yaptığı yapılarını özel çevrelerine uyumlarken, yönlendirmeyi yapının bütünü ölçeğinde göze alır. Fallingwater (Şelale Evi) (Şekil 2.20.), kendi bağlamı dışında yarım kalır, çevresinden uzaklaştığında hiçbir anlamı kalmaz çünkü o daha büyük bir bütünün ufak bir parçasıdır (Venturi, 1991).

Venturi, bütün olgusunu kavrayışı paralelinde bu yapının içinde bulunduğu bağlamı bir bütün, yapının kendisini ise parça olarak tanımlamıştır.



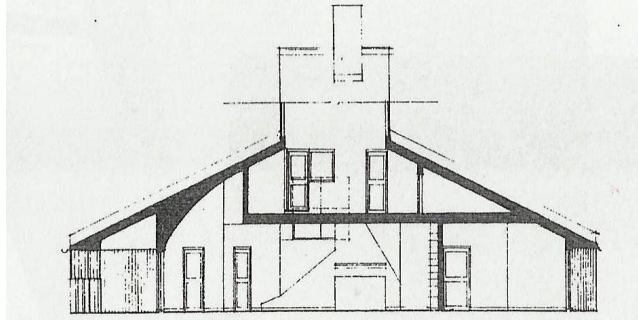
Şekil 2.20. Wright, Fallingwater (Borden vd, 2009).

Yönlendirim farklı ölçeklerde gerçekleştiriliyorsa, yapının bir ayrıntısından tüm yapıya değin, o zaman bu farklı yoğunluklar içeren bir durumdur. Küçük ölçekte bir yönlendirim, yapı bütünü güçlendiren bir sürekliliği anlatırken, aşırı yönlendirimler, sözcüğün tam anlamıyla sürekliliktir (Venturi, 1991).

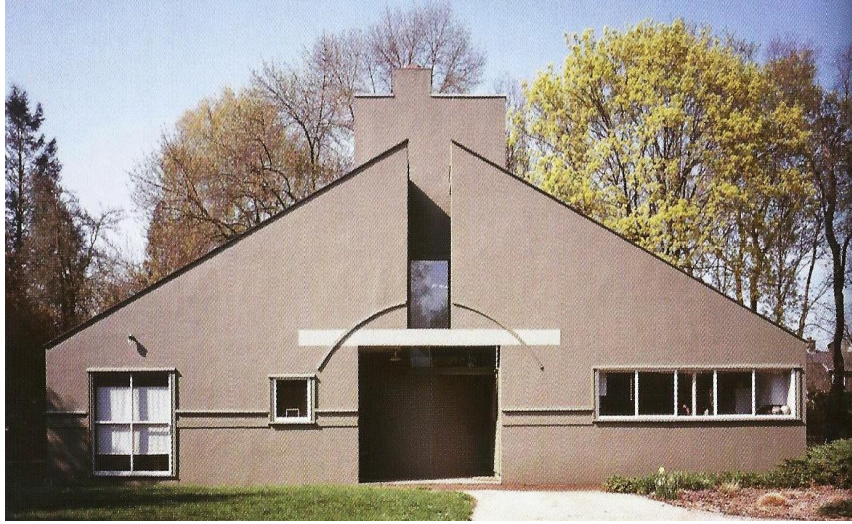
Venturi'nin kuramsal mimari yaklaşımını tümüyle yansıtan Chesnut Hill'de bir konuttur (Şekil 2.23.). Yapıda birbirinden farklı öğelerin aracılığı ile yaratılmış zor bir bütün oluşturulmuştur. Dışardan basit ve tutarlı olan biçimi, iki yana eğik kırma çatısıyla karmaşıklığını ifade etmektedir. Kapı, pencere, baca ve kalkan duvarın geleneksel birleşimiyle önyüz simgesel bir konut imgesi yaratmaktadır (Şekil 2.22.). Yinede içerisi ile dışarı arasında tam bir çelişki de yoktur. İçeride bir bütün olarak plan, dışarının simetrik tutarlılığını yansıtır. Plan içeride ana hatlarıyla simetriktir (Şekil 2.21.). Merkezindeki düşey çekirdekten, ön taraftaki iki uçta bulunan mekanı arkadaki büyük merkezi ana mekandan ayıran hemen hemen simetrik iki tane köşegen duvar vardır. Neredeyse Palladio'ya layık simetri mekanların özel gereksinimleri için bazı yerlerde bozulmuştur. İçerinin mimari karmaşıklıkları ve çarpıklıkları yapının cephesinde asimetri olarak belirmiştir (Venturi, 1991).



Şekil 2.21. Vanna Venturi Evi, Philadelphia (Venturi, 1991).



Şekil 2.22. Vanna Venturi Evi, Philadelphia (Venturi, 1991).



Şekil 2.23. Vanna Venturi Evi, Philadelphia (Venturi, 1991).

Robert Venturi kitabı *Complexity and Contradiction* (1966) ve Philadelphia'daki Vanna Venturi Evi (1965) ile eleştiri ve tarihsel referansları ile görüşlerini destekleyen simgesellik, katmanlaştırma, belirsizlik ve geçmişe yapılan göndermeler açısından zengin bir mimarlık önerirken, Modernizm'i "gelenek" ve anlam ile

ilişkilendirmiştir. Bu tasarımda Venturi küçük bir evin bile anlam, referans ve simgesellik açısından zenginlikler taşıyabileceğini göstermiştir. Baca evi temsil eden oldukça eski bir öğedir. Kıрма çatının üçgen etkisi Klasik alınlığı çağrıştırmakta, pencerelerin dengeli asimetrisi modern hatta Konstrüktivist bir yöntemdir. Kabartma gibi yapılan kemer izi kasıtlı olarak ikiye ayrılan alınlığı birleştirerek ortadaki yarığı vurgulamaktadır (Melvin, 2007).

Postmodernizm 1960'lerden sonra Modernizm'in zorlandığı mimarlığın anlam ve referanslarını genişletme arayışında olan çeşitli eğilimleri içerir. Çıkış noktası saf tarihsel referanslardan popüler kültüre kadar çeşitli kaynaklara dayanmaktadır. Fakat bu eğilimleri bir arada tutan olgu, biçim ve anlam konusunda çoğulculuğa olan bağlılıktır. Postmodernizm'in bazı biçimleri mimarlığı "yer", "gelenek" ve toplumla yeniden bir araya getirmeye başladı (Melvin, 2007).

Postmodernist mimar Sir James Stirling, tıkanmış Uluslar arası üslubu gömmeyi ve mimarlıkta yeniden canlandırılmış bir modernizm yaratmayı amaçlayan eklektik bir alıntılama üslubunu kullanmıştır. Tasarımları çoğunlukla bölgede yaygın olan geleneksel üsluplarda ya da yerel malzemelerle inşa edilmiş olup, Stirling'in yapıtları, tutarlılık içinde neşeli ve ironiktir; bu, Modernist ve Klasisist öğeleri bilinçli olarak belirsizce birbirine karıştırması yoluyla başarılmış bir etkidir. Özellikle Modernist çevreyi insancillaştırma sorunuyla ilgilenen mimar, kendine ait değişken mimari dili geliştirmek için geleneksel örneklerden serbest çizimler tasarlamıştır. Geleneğe karşı olan ilgisi ve sahip olduğu kültürel derinlik kuramcılarının ilgisini çekmiştir (Borden ve Elzanowski, 2009).

Mimarlık tarihine dönerek yeni estetik ile deneylerin yapılması, sütunları ve dekoratif gösterişe sahip yapıları ödünç alarak geliştirilen Postmodern üslubun göndermelerle yüklü formları, tarihi yeni fikirleri besleyen bir zemin yaparken alınan bu formlara çağdaş yaşamla olan ilişkileri aracılığıyla yeni bir bağlam kazandırılmıştır.

2.3. BU ALANDA YAPILAN ÇALIŞMALAR

Mimaride süreklilik kavramı, farklı bakış açıları ile irdelenmeye olanak tanıyan yapısından ötürü, üzerine daha önce yazılmış tez çalışmalarının da çalışma kapsamında irdelenmesinin oldukça yararlı olacağı düşünülmüştür. Bu bölümde iki farklı yaklaşıma yer verilirken, bu çalışmada ortaya konan bulgular ile bilgi üzerine bilgi inşa edilerek, kavram anlam genişlemesine uğratılacaktır.

Burçin YILDIRIM tarafından, “Mimarlıkta Modernite ve Süreklilik” adı altında hazırlanan tez çalışmasında, mimaride süreklilik kavramı incelemesinde, mimarlıkta modernite ve süreklilik ilişkisini sorgulamak amaç edinilmiştir. Bu amacını şu sözleri ile özetlemiştir;

“Modern bir mimarlık ürününün kendinden önceki mimari dillerin izlerini taşıması mümkün müdür?”, “Hem modern kalınarak hem de mimarlığın köklerine yönelmek olası mıdır?” veya “Mimarlıkta süreklilikler gerekli midir?” gibi sorular tezin temel arayışlarını oluşturmaktadır.

Yıldırım’ın süreklilik sorgulaması, sürekliliğin gerekliliğini sorgulayan bu gibi temel sorular üzerinden şekillenmiştir.

“Bu doğrultuda modernitenin zaman içerisinde ne yönde değiştiği, geçmişle kurulabilecek bir süreklilik ilişkisine karşı olumsuz tutumun nasıl geliştiği ve söz konusu durumun kavramları yeniden tanımlayarak nasıl asıldığı ve aşılabileceği gibi konular kuramsal açıklamalar ve mimari örnekler ile ele alınmıştır. Modernite kavramının zamanla tekleşmesi ve katılaşması, aklın ise bir araç haline gelerek özerkliğini yitirmesi sürekliliklerin önünde bir engel olarak değerlendirilmiş, yaratıcı yıkım ve yabancılaşma kavramları veya durumlarının ise modernitenin özellikle mimarlık alanında geçmişten kopuşu veya geçmiş mimari dillerin tamamen unutulmasını desteklediği belirtilmiştir. Bu durumların mimarlık ürünü ve birey arasında bir iletişim sorununa sebep olduğu kanısına varıldıktan sonra ise üçüncü bölümde yeni bir okumanın gerekliliği vurgulanmıştır.”

Tez kapsamında oluşturulan üçüncü bölüm, ikinci bölümde varılan kanıdan hareketle şekillenmemiş olup, bu kanıya varılmasına neden olan modernitenin sorgulanması üzerinden devam ettirilmiştir. Bu durumda tez çalışması iki farklı yöne doğru

şekillenmiş gibi görünse de, aslında bu ayrım dördüncü bölümde ele alınacak olan süreklilik örneği olarak yorumlanan mimari eseri anlayabilmek için gereklidir.

“Bu doğrultuda ilk olarak çoğul modernlikler kavramı ile tekleşen modernite anlayışının yıkılabileceği vurgulanmış, gelenek ise iletişim ve dönüşüm eksenli bir tartışma ile modernite ile bir arada var olabilecek şekilde tanımlanmıştır. Daha sonra ise 20. yüzyılın üç farklı mimarının ürünleri ve yaklaşımları irdelenerek modernitenin geçmişle süreklilikleri mimari pratikte nasıl kurabildiği incelenmiştir. Dördüncü bölümde ise Turgut Cansever’in mimarlık anlayışı ve Türk Tarih Kurumu binasının incelenmesi ile konu Türkiye bağlamında tartışılmıştır. Modernite ve süreklilik ilişkisi üzerine yapılan tartışmalar ile ortaya çıkan sonuç ise modern mimarlıkta sürekliliklerin önemli, mümkün ve gerekli olduklarıdır” (Yıldırım, 2007).”

Modernite kapsamında sürekliliğin tartışıldığı Yıldırım’ın tezinde edinilen mimarlıkta sürekliliklerin gerekli olduğu bulgusu, tezde varılan bir diğer kanı olan, sürekliliklerin birey ile olan sıkı bağına referans verdiği söylenebilir. Türk Tarih Kurumu binasının süreklilik kapsamındaki incelemesi, tezin üçüncü bölümünden farklılaşarak, Turgut Cansever mimarlığının, İslami bir mimari yapıda hiç bir ek bezeme unsuru olmadan da “tezyini” bir bütünlüğün ve tavrın ifade edilebileceği düşüncesi kapsamında değerlendirilmiştir. Yapının süreklilik kapsamında, Sürdürülmek istenen birlik ve bütünlük anlayışını bir önceki bölümde açıklanan Le Corbusier’nin klasik ilkeleri dönüştürme çabasına benzetilmiştir. Bu durum şu şekilde açıklanmıştır;

“Cansever de bu yapısında Le Corbusier gibi, mimarının ve sanatın klasik ilkelerini kullanmakta günün koşullarına uyarlamakta fakat görsel bir taklit veya benzerlikten kaçınmaktadır. Buradaki süreklilik, geleneksel anlayışın sürdürülmesi olarak tanımlanabilir” (Yıldırım, 2007).

Süreklilik kavramının incelendiği bir diğer çalışma ise, Ercüment GÖRGÜL tarafından, “Kuramsal Metinler Bağlamında Mimarlıkta Sürekliliğe Bakış: Vitruvius, Alberti ve Le Corbusier” adı altında hazırlanan tez çalışmasıdır. Bu çalışma kapsamında ise, süreklilik incelemesi, Roma uygarlığı döneminden Vitruvius’un “Mimarlık Üzerine On Kitap”, Rönesans’tan Alberti’nin “Yapı Sanatı Üzerine” ve Modernizm’den Le Corbusier’nin “Bir Mimarlığa Doğru” adlı çalışmaları dikkate alınarak yapılmıştır. Tez çalışması bu üç dönemin mimarlığı üzerinden

şekillendirilmiştir. Bu üç eserin karşılaştırılmasından edinilen bazı veriler gruplandırılmıştır ve bu gruplandırmalar Görgül'ün sürekliliğe bakış açısını gösterirken, tezin sonuç bölümü için de bir veritabanı niteliğindedir. Görgül bu doğrultudaki amacını şu sözleri ile özetlemiştir;

“Bu eserler içinde iki aşamalı bir karşılaştırma yapılmıştır: Birinci aşama eser genelinde görülen konuların ortaklığı tespit düzeyinde gerçekleştirilmiştir. Bu konulardan ilki *Antik Yunan Tutkusu* olarak adlandırılabilir, pek çok kavram ve kural düzeninin, o dönem yapılmış çalışmalara atıfta bulunularak anlatıldığı durumdur.

İkinci ortaklık ise *Konutun Kökeni*'ni tarif ederek “yerleşim problemi” ni bütün detayından ayırarak başına dönme ve çözümü bulma kaygısıdır. *Düşünce üretimi ve Gerçekleştirme Arasındaki İlişki* olarak adlandırılabilir üçüncü ortaklık ise her üç eserde de gözlenebilen mekan kurgusunun insana ve insan boyutlarına göre şekillendirilmesi, geometriye verilen önem, estetik gibi konulardaki ortaklıklardır. Ulaşılan ortak ilkeler mimari ürüne giden süreçte iki ana başlık altında toplanabilir. Bunlardan ilki *Düşünce Araçları* olarak adlandırılabilen, süreklilikleri içinde toplayabileceğimiz ve bir *veritabanı gibi çalışan gruptur*. İkinci grup ise, *Gerçekleştirme Araçları* ismi altında incelenebilecek süreksiz karakterli ve bir *arayüz gibi çalışan gruptur*” (Görgül, 2000).

Süreklilik sorgulamasını, veritabanı ve arayüz gruplandırması üzerinden yapan Görgül, veritabanı (süreklilik) grubu içinde, kurgulama ve ölçeklendirme aracı (insan), temsil araçları (plan, bakışım, orantı, derinlik, 3 boyutluluk, geometri), biçim, karakter araçları (form: kütle ve yüzey) verilerini incelerken, arayüz (süreksizlik) grubu içinde ise, gerçekleştirme araçları (malzeme, teknoloji, standardizasyon, bezeme) verileri üzerinden bir şekillendirme yapmıştır. Bilgisayarların mimarlığa yönelik olarak önce arayüz'de sonra veri tabanı'nda kullanım şekillerine göre bir model oluşturulmuştur. Bu model ile, geleceğe yönelik projeksiyonlar yapılmaya çalışılmıştır (Görgül, 2000).

Tüm bu bilgiler ışığında, iki farklı okumanın söz konusu olduğu bir ortamda, bu tez çalışması kapsamında ise üçüncü bir okuma olarak kavramsal bir yaklaşım benimsenmiştir. Gelenek, modern ve yer kavramları bağlamında sürekliliğe yaklaşım ve bu yaklaşımın çeşitli mimari pratikler üzerinden yorumlanmasıyla da konuya yeni bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmıştır.

BÖLÜM 3

KURAMSAL METİNLER IŞIĞINDA KAVRAMLAR

3.1. ÜÇ METİNDEN EDİNİLEN ÜÇ KAVRAM TESPİTİ

Roma uygarlığı döneminden Vitruvius'un De Architectura, ve Modernizm'den Le Corbusier'nin Vers une Architecture ve Postmodernizm'den Venturi'nin Complexity and Contradiction in Architecture (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki) adlı eserlerinde “kuram-eylem bağlamında bir örtüşme” olarak adlandırılabilir kavramsal durumlar mevcuttur.

Metinlerin ait olduğu dönemlerde, kavramsal ve değişim odaklı adımlar atılmıştır ve bu değişim doğası gereği sürekliliğin varlığına işaret etmektedir. Böylelikle mimarlığın sürekliliklerinin açıklanabileceği düşünülmektedir.

Mimaride düşünce üretimi ve gerçekleştirme bağlamında irdelenebilecek bazı kavramların varlığı anlaşılabilir ve gerekliliği belirlemektedir. Tarih boyunca tekrar eden düşünsel benzerlikler, aynı kavramlar adı altında anlatılabilir ve farklı mimari uygulamalarda vücut bulabilir.

Özet olarak üç eserden doğru ve dolaylı olarak edinilen kavramlar, eserlerde yer verilme, atıfta bulunma ve anlatımları dikkate alınarak Şekil 3.1.'de başlıklar oluşturulmuştur. Kuramsal metinlerden edinilen kavramların gösterildiği bu tablo incelenirken, rengin koyu oluşu kavramın ait olduğu eserdeki etki düzeyini arttırmaktadır. Şekil 3.1.'deki kavramların ait oldukları metinler ve renkleri oluşturulurken, zaman sürekli ileri doğru, geri dönülmez bir şekilde ilerleyen doğrusal bir çizgi olarak düşünülmüştür. Bu zaman çizgisi üzerinde sürekli olarak daha iyi olana doğru ilerlerken, geçmişte kalan, hatta eski modernlikler bile atılması gereken durumları barındırmaktadır. Böylelikle tarihte bir kırılma yaşanması

yaratılabilir, bunun öncesindeki her şey gelenek olarak tarif edilirken sonrası ise modernlik olarak tüm köklerinden kopartılarak, suni bir tabula rasa yaratılmaktadır.

Bu kabuller ışığında, tez bu başlıkların birlikteliği veya ayrılıklarının kuramsal, eleştirel tartışmasından oluşturulacaktır.

Rasmussen'in bu durumla ilgili düşüncesi, mimaride ister bir ortaçağ katedralinde ister modern çelik strüktürlü bir yapıda olsun bazı temel kavramların varlığının mimari kavrayışın devamlılığını sağlayacağı ve kavrayıştaki bu devamlılığın süreklilikten söz edebilmemiz için zorunlu olduğu yönündedir (Rasmussen, 1959). Kuramsal okumalar yapılırken, tarihte mimari tasarım sürecinin bazı kavramlarla devamlı yüz yüze kaldığı ve birbirleriyle olan ilişkilerinin durumuna göre de kırılmalara uğradığının yani süreklilik ve süreksizlik arz ettiği görülmüştür. Okumaların tamamlanmasının ardından düzenlenen tablo (Şekil 3.1) ile üçüncü bölümde yapılacak olan kavramsal tartışmaya zemin hazırlanmıştır.

	<u>Vitruvius</u>	<u>Le Corbusier</u>	<u>Venturi</u>
Gelenek kavramı			
Modern kavramı			
Yer kavramı			

Şekil 3.1. Kavramlar tablosu.

Not: Şekildeki renkler kavramın ait olduğu eserdeki etki düzeyini göstermektedir. Öyle ise 'süreklilik' kavramını bu kavrayışlar ve etkileşimler üzerinden temellendirilerek sorgulamaya çalışmak anlamlı olacaktır.

3.2. GELENEK, MODERN, YER KAVRAMLARININ TARTIŞILMASI

Tarihi bugünkü şartlar ve değerler içinde, geleceği de tarihin önermeleri dahilinde sorgularken süreklilik kavramının bir çıkış olabilmesi için, gelenek, modern ve yer

kavramlarından geçmek gerekliliğinden kaynaklı yapılacak olan bu tartışma aynı zamanda, bir sonraki bölümde tezin bulgularının değerlendirilebilmesi için de önemlidir.

Gelenek kavramı, günlük dilde, bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar. Gelenekçilik toplumsal kurumları ve inançları daha çok geçmişten süregeldikleri için benimseyen, destekleyen yeni kültür öğelerine değer vermeyen tutum veya öğretisi demektir. Modernliğin alanı içinde herhangi bir değer sadece seçildiği, diğerlerinden vazgeçildiği için değerlidir. İşte modern dünyanın değerlerini geleneksel dünyanın değerlerinden ayıran da böyle bir düzlemdir (Aközer, 2002). Tanju bu durumu şu sözleri ile ifade etmiştir:

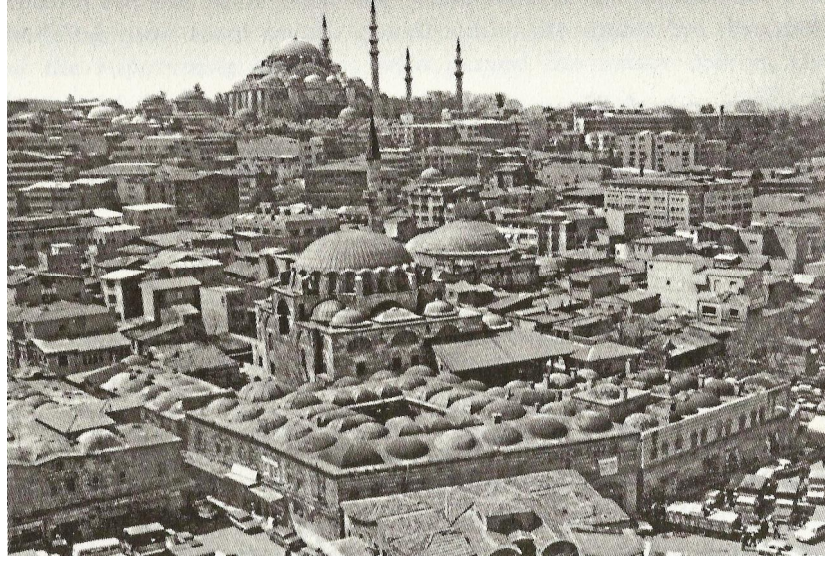
“Geleneksel dünyada değerler ve kimlikler verili ve aşkındır; seçimlere kapalıdır” (Tanju, 2002).

Geleneksel dünyanın değerlerini modern dünyanın değerlerine üstün kılan da sabitlik ve değişmezliktir. Modern dünyanın sorunu, toplumsal hafızada hala güçlü izleri olan geleneksel yapının tasfiye işleminden kaynaklanmaktadır. Açıkçası modernlik geleneksel dünyanın tasfiyesi anlamına gelmektedir. Geleneksel, daha başta sabitlenme yerli yurtlu olma gibi karşı modern iddialar ile yola çıkar (Tanju, 2002).

Gerçek geleneğin temsilcilerinden olarak yorumlanabilecek olan, Ayasofya’da durağan bir merkezin bir kubbeli karakterine karşılık, dış cephe ile içerisinin kavrayışı farklılık gösterirken, Sultanahmet Camii ise yarımada sonunda, bir merkezi kompleks etrafında dört yarım kubbeyle oturtulmuştur. Bu haliyle hem dışından, hem içinden tam merkezi bir yapı niteliğini taşımaktadır. Bu karşın Süleymaniye’nin (Şekil 3.3) cephe unsuru topografya yanında uzayan Haliç’e hakimdir (Şekil 3.2).

Bu topografyada yapılacak bir yapı gurubu, uzayan Haliç’e uyumludur. Yalnız mihrap ve giriş tarafında iki kubbe birleştirilmiştir. Minareler de buna göre son cemaat yerinin dört tarafında yer almaktadır. Üstelik Sultanahmet’te de,

Süleymaniye’de de kubbeden avluya doğru gidilirken minareler kısalmaktadır. Böylece yapı, Haliç’in uzaması gibi bir uzamaya tekabül etmiştir. Böylece yapılar kendi başlarına var olan güzellikler olarak değil, topografyanın biçimini ve özelliklerini temsil eden yapılar olarak var olmaktadır (Cansever, 2007).



Şekil 3.2. Süleymaniye Camii ve çevresi (Kuran, 2012).



Şekil 3.3. Süleymaniye Camii, Mimar Sinan (Turani, 1980).

Modern kavramı, farklılıklar gösterse de, eskiden yeniye geçilen bir dönemin bilincini ifade etmek için kullanılmıştır. Modern, klasik olanla gizli bir bağlantıyı

korur. Bir diğer deyişle, yeni zaman bilincinde, sürekli olarak yeni ve öznel olarak tanımlanan geçmişler yaratan bir çağdaşlığın yüceltilmesi söz konusudur. Geçici, süreksiz, anlık olana verilen değer kalıcı bir bugüne, gerçek bir varlığa duyulan özlemi ifade eder. Modernizmin tarihe karsı soyut karşıtlığı da Habermas’a göre bundandır. Burada Habermas tarih derken sürekliliği kast ediyor olsa gerektir. Yeni bir süreklilik yaratacak olan kültürel kopuşa, gelenekten kopuşa, vurgu yapmaktadır. Ancak bu, tarihsellik karşıtı bir bilinç de değildir, sadece geçmiş modellerin taklidine dayalı bir tarihsel kavrayışa itiraz eder (Yıldırım, 2007).

Tanju’ya göre, modern ve gelenek kavramlarının, üst üste çakıştığı herhangi bir kültürel pratik tasavvur etmek olanaksızdır. Söz konusu iki kavramın yan yana geldiği bir mimarlık söylemi, vurgusunu ne kadar geleneksel üzerine yaparsa yapsın, modernliğin içindedir. Modern dünya ilerledikçe kendi raylarını kendi döşeyen bir trendir, geleneksel dünya ise tıpkı çocukların oyuncak trenleri gibi, bir daire içinde seyreden ve mecrası belli olan trenlerdir (Tanju, 2002).

Geleneksel dünyada kimlikler ve değerlerle birlikte doğulur, modern dünyada ise bunlar edinilir, edinilmeye çalışılır. Zygmunt Bauman’ın ifadesiyle:

“Tanımlar size kim olduğunuzu ve dolayısıyla ne yapmanız gerektiğini söyler, oysa kimlikler ise sizi, henüz olmadığınız fakat olabileceğiniz şeye doğru çeker” (Tanju, 2002).

Le Corbusier ise gelenek ile modern arasındaki bu tartışmalı durum için şu sözleri söylemiştir:

“Bir dönemecin eşiğindeyiz; yeni ufukların geleneğin soylu çizgisine ulaşması ancak kullandığımız yöntemlerin tümüyle gözden geçirilip düzeltilmesiyle, yapım sisteminin yeni temel ilkelerinin belirli bir mantık çerçevesinde saptanmasıyla gerçekleşecektir”(Le Corbusier, 1999).

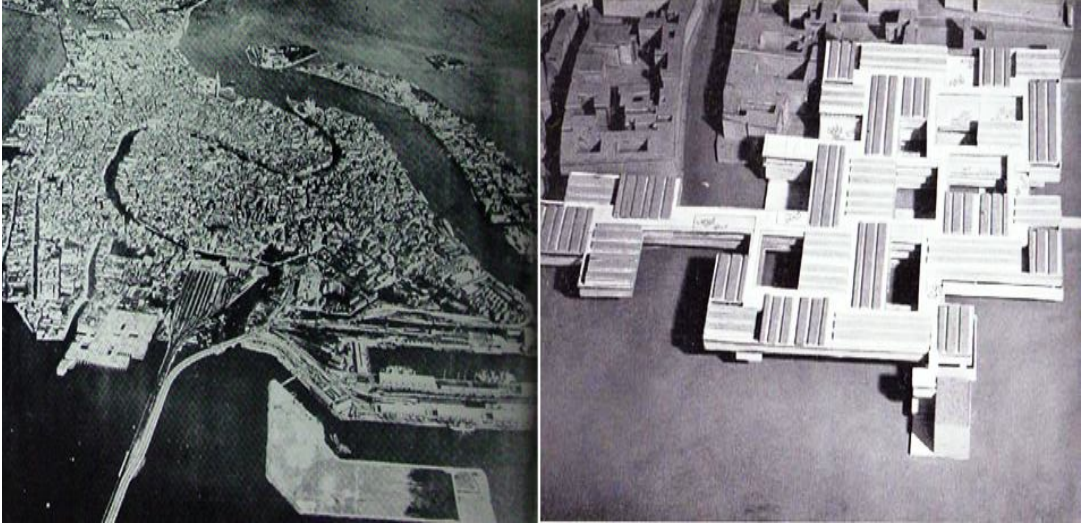
Geleneği istesek de atamayacağımızı, ancak yavaş yavaş ve parça parça dönüştürebileceğimizi düşünen Colquhoun, modern hareketin gelenekle radikal bir kopuşa işaret ettiği savını benimserken, Modernist sloganların aksini iddia ederken aslında mimarlık tarihinin kültürel sürekliliklerine işaret ettiğini söylemektedir

(Colquhoun, 1990). Le Corbusier'nin moderne yaklaşımını, klasik mimarlık dağarcığının yeni bir yorumu ve dönüşümü olarak yorumlayan Colquhoun, yapıtlarının da mimari geleneğe ve var olan yapı örneklerine göndermeler yaptığını söylemektedir. 1920'lerin modern mimarlarınca yapılan kuramsal saptamaların çoğu, yeni bir teknolojiden çıkarsanan ya da yeni işlevleri amaç edinen bir mimari adına, geleneğe karşı çıkmanın gerekliliğini vurgulamışlardır. Fakat Le Corbusier kendi eserlerinde, geleneğin bir parça bilinmesini gerektirecek biçimde açıkça gelenekle çelişerek, geleneğe göndermede bulunmaktadır (Colquhoun, 1990). Yeni mimarlık için mimari kurallar koyan tek modern mimar oluşu ve bunu "kavramların yer değiştirimi" üslubu ile yapması, modern kavramının yorumlanış şeklini izah etmektedir.

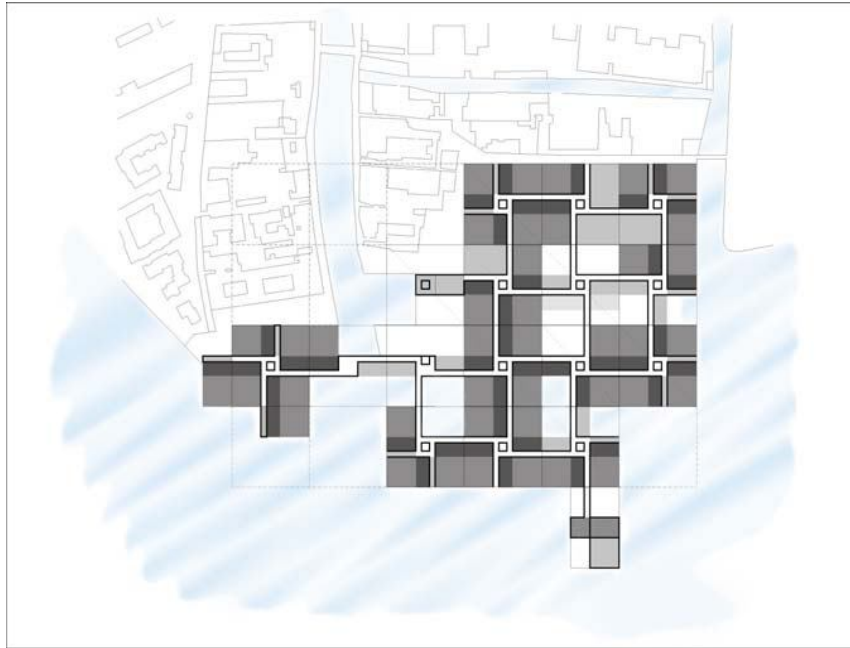
Kavramların yer değiştirmesinin başka türlü yorumlandığı, gelenek kavramının kendi içinde dönüştürüldüğü yaklaşımlarda mevcut olup, Eric Hobsbawm'ın ifadesi ile şu şekilde örneklendirilebilir:

"İcat edilmiş gelenek normal olarak açık ya da örtük olarak sonradan kabul edilmiş kurallarla yönetilen ve sembolik bir doğası olan ya da ritüele bağlanan, yinelemeyle bazı değer ve norm davranışları oluşturmayı amaçlayan, otomatik olarak da geçmişle sürekliliği ima eden pratikler dizisi anlamına gelmektedir" (Hobsbawm, 2002).

Kenneth Frampton, Colquhoun'un eserinde yazdığı metinde, Le Corbusier'nin Venedik Hastahanesi yapısı (Şekil 3.5.) ile "yer"e karşı duyarlılığını anlatmaya çalışmış olup, geleneksel anlamda ön cephesi olmayan bir yapı olarak tariflemiştir. Kentsel dokuyla sıkı sıkıya bütünleştirilmiş ve minyatür bir kent gibi tasarlanmış olan bu yapı, tonozlu koğuşları ve ara yerdeki koridorlarıyla, yirminci yüzyılda bulunamayan bir karmaşıklığa sahiptir. Kentin bütünündeki dokusunu, yani kanallar ve avlularla parçalanmış bir dolu kütleli de yineleyen bir örüntü oluşturmaktadır. Kentin kendisinin bir yapı olduğu Venedik'te, Hastane de bu yapının su üzerine uzanmış bir kolu şeklindedir (Şekil 3.4.) (Colquhoun, 1990).



Şekil 3.4. Venedik Hastanesi projesi, Le Corbusier (Çınar, 2005).

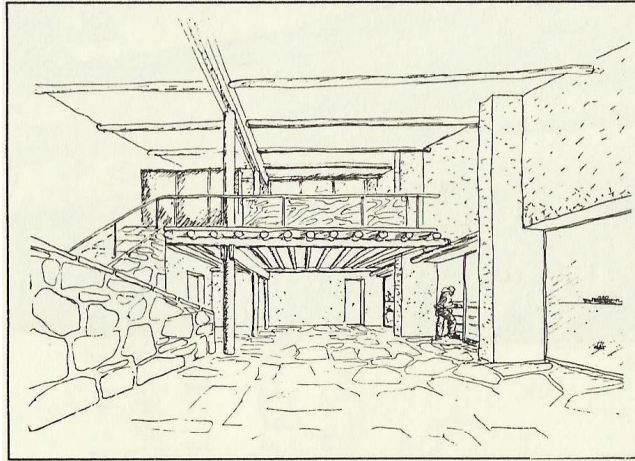


Şekil 3.5. Venedik Hastanesi projesi, Le Corbusier (Çınar, 2005).

Geleneğin dışındaki öğelerin mimarlığa özümlemesi konusunda, yöresel yapılardan yapılan özümlemelerin en başta geldiği ve geleneğin bağlamı kapsayacak biçimde değişime uğradığını anlatan Colquhoun, Şili’de bir ev tasarımı (Şekil 3.7.) ve Martin Burnu Projesinde İtalya (Şekil 3.6.) ve Yunanistan’daki yöresel geleneklerden esinlenmiş, konutların toprağın biçimlenişine uygun bir biçimde yerleştirimini örnek vermiştir (Colquhoun, 1990).



Şekil 3.6. Anticoli Corrado Köyü, Sabine Dağları, İtalya (Colquhoun, 1990).



Şekil 3.7. Errazuris Evi, Şili, Le Corbusier, 1930, perspektif eskizi (Colquhoun, 1990).

Mimarlığın ham maddesini, büyük ölçüde tarihin herhangi bir uğrağındaki mimari kültür olarak tanımlayan Colquhoun, mimari yaratının tartışılan var olan kültürün dönüştürülmesiyle ilgili yönleri kavranmadıkça, kültürel anlamları taşıyan bir mimarlığa ulaşamayacağını söylemektedir (Colquhoun, 1990). Bu dönüşümün kavramlar düzeyinde bir algılama ve okuma ile yapılabileceğinin konu alındığı tez çalışmasında, geçmişin kültürel anlamlarını taşıyan bir mimarlığa ulaşmak ise sürekliliğın kendisidir.

Frampton bu bağlamsalci tutumu, iklim, ışık topografya gibi yerel koşullar aracılığıyla anlatması, (Frampton, 1991) moderne kuramsal bir dayanak oluşturmasına ve modernin bağlamı kapsayacak biçimde genişlemesine ve yön değiştirmesine neden olduğu söylenebilir.

Sürekliliği araması noktasında modernin geçmişten kopmayı şart koşan felsefesinden ayrılan bir başka isim olan Fathy'nin, süreklilik arayışı geleneklere dönmeyi gerektirmektedir. Fathy'nin ifadesiyle:

“Modernin yenilik arayışı ve geleneksel normları göz ardı etmesi kimlik kaybını getirmiştir, çünkü gelenek bireysel mimardan her zaman için daha üstündür; mimarın gerçek kimliği geleneksele yabancılaşmasında değil birlikteliğiyle sağlanabilir ” (Ultav ve Sahil, 2004).

Fathy'nin yöreselci yaklaşımının önemli bir boyutu iklimsel duyarlılıktır. İklim, bir coğrafyayı, bir yeri tanımlayan en önemli öğelerden biridir. Bu yüzden mimari tasarımda “iklim” bileşenini dikkate almak o yerin içsel özelliklerini dikkate almaktır.

Tasarımlarında, genel olarak bakıldığında aynı görünse de mimari, kültürel ve topografik farklılıklarından dolayı yörelere göre detaylarda özgün özellikler ve farklılıklar gösterebilen kerpiç malzeme kullanan Fathy, bu anlamda geleneksel olanı aynen alıp kullanmamıştır (Ultav ve Sahil, 2004). Fuad Riad Evi (Şekil 3.8.) kerpicin onun mimarlığında yeni bir görünüme kavuştuğu bir örnektir.



Şekil 3.8. Fuad Riad Evi, Hassan Fathy (Ultav, Z. ve Sahil, S., 2004).

Rasmussen, yer konusundaki düşüncelerini anlatırken, dönemlere damgasını vurmuş, tüm dünyada beğenilen eski yapıların kopya edilmesi mimari kavrayış açısından bir çıkmazdır. Modern bir kentte modern bir ofis binasının cephesini, yer kavramının mimari kavrayıştaki önemini göz ardı ederek bir Venedik sarayının sadık kopyası gibi yaptığımızda, Venedik'te doğru, yerinde ve uygun bir çevre içinde çok çekici olan bu cephe, kopya edildiği bu yeni ortamda bütün anlamını yitireceğini söylemiştir (Rasmussen, 1959).

Topografya ile uyumluluk ve yere bağlılık kavramlarını, tarihi Pekin şehri ve Osmanlı şehri karşılaştırması üzerinden anlatan Turgut Cansever, Pekin'de topografyanın şehir şeması üzerinde hiçbir rol oynamadığını, şehrin merkezi aksının sonunda saray yapısına varıldığını oysa, Osmanlı şehrinde arazinin özelliklerinin kullanıldığını vurgulamıştır. Şehir yamaca yerleştirilmişse rahat bir yaya aksı ile tırmanmak için, bazen paralel, bazen dik, bazen de yavaş yürünen yollardan oluşan bir yol ağı oluşturulduğunu örnek vermiştir (Cansever, 2007).

Turgut Cansever'in, Bodrum, Milas'ın köylerinde ki yüksek kültür ürünü olarak tanımladığı (Cansever, 2007) “yer”e bağlı tasarımlardan olan, Demir Tatil Köyü Projesi (Şekil 3.9), tarihi yerleşme olan Bodrum'un bir benzeri olarak değerlendirilmiştir.

Yöresel Bodrum mimarisinin immateryal bir geometrik düzenin bütünsel güzelliğinden kaynaklanan gerilimli biçim dünyasının geçmişten bugüne taşıdığı yerel değerler, yeni olanla bütünleştirilerek yeniden yorumlanmıştır (Cansever vd, 1992).

Demir evlerinin (Şekil 3.10.) yer kavramı ile değerlendirilmesini sağlayabilecek durum, tasarımın iklim, topografya ile kurduğu ilişki, seçilen malzeme ve yapım tekniğinin geleneksel olduğu kadar yenilikler de içermesi, kültür ile bağlarını sadece biçimsel ve anlamdan yoksun biçimde kurulmayışı olarak ifade edilebilir. Seyredilen değil yaşanan ve deneyimlenen mekanlar yaratmış olması da buna eklenmelidir.



Şekil 3.9. Demir Evleri kısmi yerleşim planı (Demirgüç, 2006).



Şekil 3.10. Demir Evleri (Demirgüç, 2006).

Le Corbusier'nin yüzen bloklar (Şekil 3.11.) isimli tasarımında, binalar açık denizlerde yüzen gemilere benzeyecekti. Dev bloklar zeminden kolonlarla kopmuş halde duracaktı. Tarihle, yaşanmışlıkla, geçmişin yüküyle damgalanmış yerleri olmayan bu yapıların, homojen ve niteliksiz bir geometrik uzaydaki yerlerini koordinatlarından başka ayrıştırabilecek hiç bir şey olmayacak ve binaların kendileri de kişiselliğe yer vermeyen, anonim bir kütesel geometriye, karolaja bölünmüş bir dikdörtgen prizma formuna sahip olan bir mimari ile yola çıkacaktır (Bilgin, 1992).



Şekil 3.11. Le Corbusier'nin yüzen blokları (Bilgin, 1992).

Modernist kentsel mekan anlayışını eleştirdiği ve şehirlerin zamanla değişim geçiren ortak belleğin strüktür ve anlam kattığı anıtlarda yoğunlaşan formlarına bağlı olduğunu düşünene Aldo Rossi'nin ifadesiyle:

“Mimarlık arketiplerdir.”

Rossi'nin arayışlar içinde olduğu, soyut geometrik formların yalınlığını ve çelişik biçimde yan yana gelişlerini denediği, Gallaratese bloğu (Şekil 3.12., Şekil 3.13.) yapısında, modernist imgelerden uzaklaşılarak, arkad, duvar, pencere, kapı ve çatı ile bunların birbirlerinin yerine geçmesiyle oluşmuş kurgusu, yerleşmenin merkezindeki ağır ve hantal anıtlarla tamamlanmıştır. Küp ve koni biçimindeki anıtlar saf geometrik form olmakla mimari arasında salınırlar. Bir adım daha öteye götürüldüklerinde artık mimari olmayacak, geometrik idealara dönüşecek olan bu kütleler sınırı geçmemelerini, kültürün, şehrin, hafızanın içinde kalmalarını ağır ve hantal duruşlarına, yerlerinden oynatılamazlıklarına borçludurlar (Bilgin, 1992).



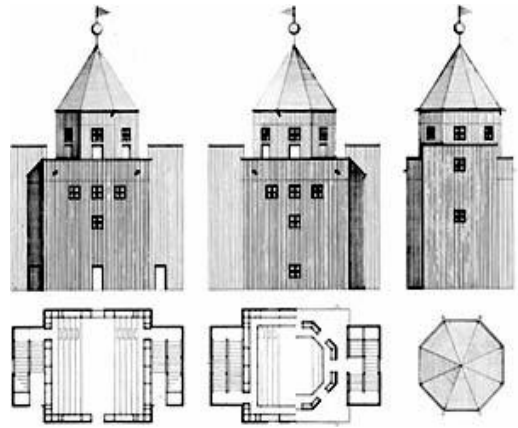
Şekil 3.12. Gallaratese bloğu, Aldo Rossi (Yıldırım, 2006).



Şekil 3.13. Gallarate bloğu, Aldo Rossi (Yıldırım, 2006).

Rossi'nin kuramsal yaklaşımında tasarım, kolektif hafızanın çoğalmadan önceki ilk hali olan arketiplere doğru çekilirken, bir adım öncesinde geometrik formlara, kareye, üçgene, daireye dönüşecektir. Mimari, kültürle saf form arasında salınır, daha doğrusu asılı kalır, donar.

Rossi'nin mimarisi, sınırlı sayıdaki arketipik öğenin, hep aynı ifade tekniğiyle, ölçek, yön, bağlam ve yer değiştirerek, yan yana gelişlerinden oluşmuştur (Bilgin, 1992). Rossi'nin geleneksel biçimleri dönüştürdüğü bu yaklaşımı Venedik'teki geçici yüzen tiyatrosunda (Şekil 3.14.) görülmektedir.



Şekil 3.14. Teatro del Mondo (Yıldırım, 2007).

Geleneğin içerisinde de seri üretimin olduğunu düşünen Rossi, Roma'yı bütün dünyaya tanıtan tapınak, bazilika, kubbe, hamam gibi tiplerin sürekli tekrarlamasını, Parthenonun yüzyıllar içinde oluşmuş bir tip olduğunu, Sergius ve Bacchus kiliselerindeki (Şekil 3.15.) Hagia Sophia (Küçük Ayasofya Camii) embriyonunun görünürlüğünü örnek vermiştir.



Şekil 3.15. Küçük Ayasofya Camii, (<http://www.istanbulmuftulugu.gov.tr>).

Yerin bağlamsallığı aslında, etrafında kendini gösteren bir dizi olay ve onu yapanların zihinleridir, ama aynı zamanda bunu belirleyen de yerin kendisidir. Bu hem fiziksel anlamda, hem de her şeyden önce bu yerin yapıyla arasındaki parçalanamaz bütünlüğü anlamındadır (Rossi, 2006).

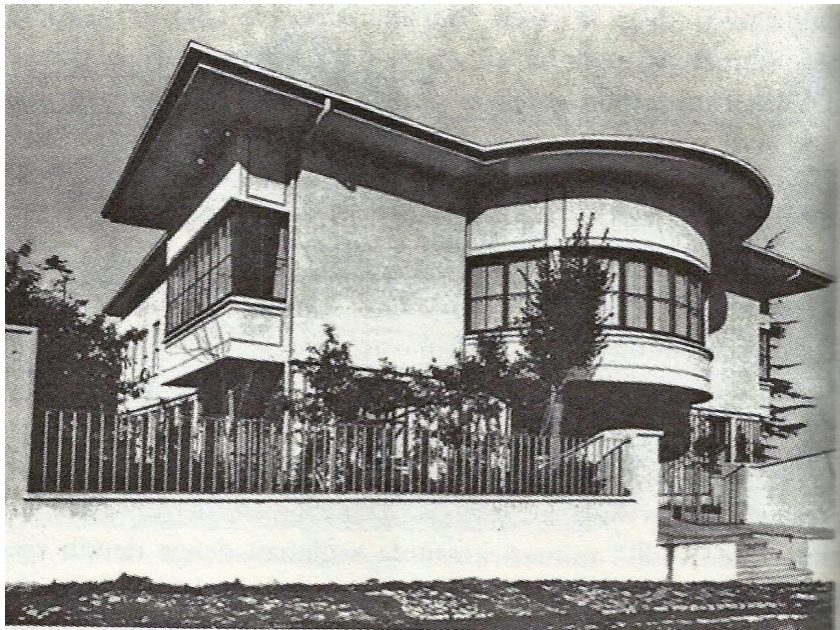
20. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun mimarisi, Batı Dünyası'nda olduğu gibi eklektik ve Neoklasik stili benimsemişti. 14. yüzyılda Bursa'da başlayan mimari 19. yüzyılda dekoratif bir şekil almıştır. 18. Yüzyılda inşa edilen Nuri Osmaniyeli Camisi'nde, gerçek mimarinin esasını oluşturan yapı ve form arasındaki ilişki ve geleneksel mekan, ölçü ve proporsiyon hissi bulunabilmektedir. Modernin 20. yüzyıldaki Türk mimarlığında ki durumu Aptullah Ziya Kozanoğlu'nun şu sözleri ile açıklanabilir;

“Taklit eden on dokuzuncu asrın mimarı ölmüştür. Bugün yeni bir sanat doğuyor... Tıpkı Mısır, Yunan, Türk mimarı sanatı gibi bir yirminci asr sanatı ve mimarisi meydana gelecektir” (Kuran, 2012).

1933 yılında, tasarlanan Ankara Sergi Evi ile açılan modern tasarımlar dönemi sürerken, Sedad Hakkı Eldem, geleneksel Türk evlerini etüt etmekteydi. 1938 yılında inşa edilen iki eseri, Büyükkada'da bir villa (Şekil 3.16) ile Maçka'da Prof. Ahmet Ağaoğlu'na ait ev (Şekil 3.17), yeni yapı metodlarıyla geleneksel Türk formlarının ilişkilendirildiği, Türk sivil mimarisinin yüzyıllar boyunca oluşturulmuş birikiminden, zamanın ihtiyaç ve olanakları çerçevesi içinde şekillendirildiği tasarımlardır.



Şekil 3.16. Büyük Ada, Villa, Sedad Hakkı Eldem, 1938 (Kuran, 2012).



Şekil 3.17. Profesör Ahmet Ağaoğlu Evi, Sedad Hakkı Eldem, 1938 (Kuran, 2012).

Her iki yapıda da, zengin bir iç mekanın simetrisinden doğan “formalist” bir karakter vardır. Fakat kesin hatlarıyla, balkon veya cumbaların yarattığı hafif ve genişleyen etkisiyle ve yapı malzemesinin ifadesiyle de ölçülü ve anlamlı bir yerel mimarinin habercisidirler (Kuran, 2012).

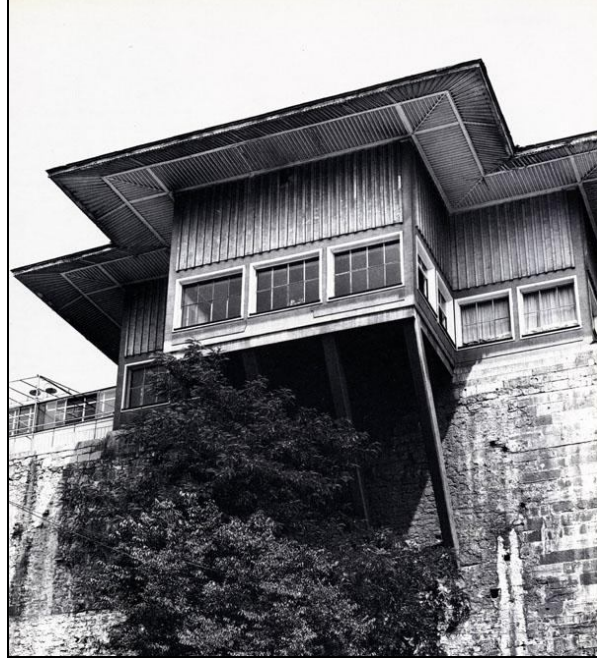
Türk Evi ahşap iskeletli, Anadolu/Osmanlı özellikleri taşıyan ev tipine verilen genel bir isim olarak tanımlanmaktadır. Sedad Hakkı Eldem’e göre Türk Evi; Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde oluşmuş bir ev tipidir. Anadolu ve Rumeli bölgelerinde de kendi özelliklerini oluşturmuştur. Sedad Hakkı Eldem’in yapmak istediği Osmanlı Evi’ne Türk karakteri vermek ve farklı özellikler gösteren Osmanlı Evi’ni tek bir tanım altında Türk Evi haline dönüştürmektir (Korkmaz, 2008).

Türk Evi her ne kadar farklı bölgelerde farklı yorumlarla yapılsa da bir bütünsellik içinde olmalıdır. İnşa etmeye çalıştığı sadece bir yapı olarak algılanmamalıdır, inşa etmeye çalıştığı aynı zamanda bir gelenektir. Ancak bu geleneğin inşası modern olana tamamen kapalı değildir. Batının teknolojisini kullanmaya her zaman açık olunmalıdır. Milli mimari üslubun benimsenmek istenmesi de bu dönemdeki yapıları yere bağlı hale getirmiştir (Korkmaz, 2008).

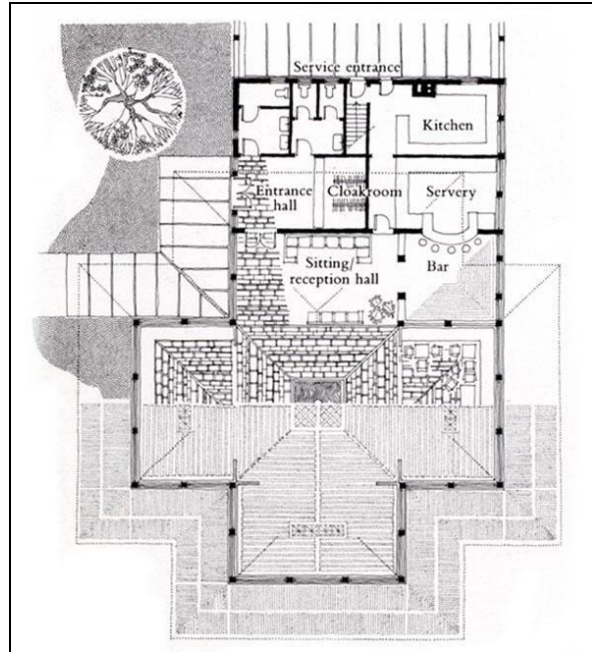
Dünya mimari sahnesinde, Le Corbusier’nin Cezayir Büro Blokları tasarladığı 1938 yılında, Türkiye Büyük Millet Meclisi Binası tasarımı o dönem için yeni olanın temsilcisi olmuştur. Modernin yerine neoklasik tarzı ile formalist bir tutumun temsilcisi olmuştur. 1940’larda cephe ve plan mimarisinin örneklerinin verildiği bir süreçte, Sedad Hakkı Eldem’in Şark Kahvesi (Şekil 3.18.) yapısında, Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı’nın (1697) üç yana serpilten ortası havuzlu mahallinin geometrisi aynen kullanılmıştır. Bu geometrinin gerisindeki düşüncenin modernin olanakları ile canlandırılması mümkün olmamıştır. Modern teknikler geleneksel form ile birleştirilmiştir (Kuran, 2012). Ulusalcı mimarlığın, düşünsel arka planının ne denli yoksul olduğunun, bağlamla girdiği ilişkide çok açık biçimde ortaya çıkışını Köksal’ın şu sözleri ile açıklanabilir:

“1930’lar Avrupa tarihselciliğinin, neo-klasik sözlükle görkemli resmi yapıları buluşturması, anlam/bağlam ilişkisinde tutarlı bir durumdur. Cumhuriyet’in Ulusal Mimarlık hareketi ise sivil mimarlardan derlediği sözlüğü bir üniversite yapısına

aktardığında, ideolojik programın bir karikatürü ortaya çıkar. Taşlık Kahvesi için söylenen "suyu çekilmiş yalı" sözü de bir başka karikatürün dile getirilmesi olur. Bağlama bu denli keskin biçimde sırtını çeviren ulusalcı söylem, çok daha ileriki tarihlerde bağlamsalcı olma savını taşıırken de aynı 'anlam' sorunlarıyla karşı karşıya gelecektir” (Köksal, 2002).



Şekil 3.18. Şark Kahvesi, Taşlık, İstanbul, 1950 (Kuran, 2012).



Şekil 3.19. Şark Kahvesi planı (Eldem, 1950).

Sedad Hakkı Eldem'in Sosyal Sigortalar binası (Şekil 3.20.), parçalı kurgusuyla içinde yer aldığı bağlamın bir parçası olma savını taşıırken, mimarlığın çok daha esas bir bağlamını, binanın programını dışında bırakır. Sonuçta büyük bir yönetim yapısı, zaman içinde oluşmuş gibi duran parçalı durumuyla işlevini (giderek yapının anlamını) yadsımaktadır. Görüldüğü gibi, bağlamsalcı kaygıların öne çıkması ulusalcı söylemin bunalımını daha da büyötmüştür, çünkü bağlam/anlam sorunsalı söylemin en zayıf noktasını oluşturmaktadır.



Şekil 3.20. Sosyal Sigortalar Kurumu, İstanbul, 1970 (Eldem, 1971).

BÖLÜM 4

TEZ BULGULARININ YÖNTEME DÖNÜŞTÜRÜLMESİ ve MİMARİDE SÜREKSİZLİK

4.1. TEZ BULGULARININ YÖNTEME DÖNÜŞTÜRÜLMESİ

4.1.1. Kavramlar İle Sürekliliğe Kuramsal Yaklaşım








Sürekliliğin, geleneksel bağlamda, modern bağlamda ve bağlamsal tutum düşüncesi kapsamında yer kavramı ile açıklanmasının yapılabilmesinin amaçlandığı bu bölümde, kavramlarının üzerinden her biri kendi etkisel düzeyini aşmayacak şekilde yeni bir tarif getirilmeye çalışılmıştır. Sürekliliğin “gelenek”, “modern” ve “yer” anlamında sorgulanması mümkün olmakla birlikte, farklılık göstermektedir. Yapılan tarif bu farklılıkların bilincinde olunarak yapılmış olup, kavramları birbirine bağlayıcı niteliktedir.

“Tarih, geleceği düzenlemenin bir yolu iken, kaçınılmaksızın geçmişe yönelen geleneğin var olma nedeni, sürekliliğin ve ilerlemenin diyalektik biçimde olmamasıdır, modern ise sürekliliğin bilinçli bir seçimi iken, bağlamsal tutum, fiziki bir yer olma halinden öte, kültürel ve tarihi bir yer kavramıdır.” şeklinde bir kuramsal yaklaşım geliştirilmiştir.

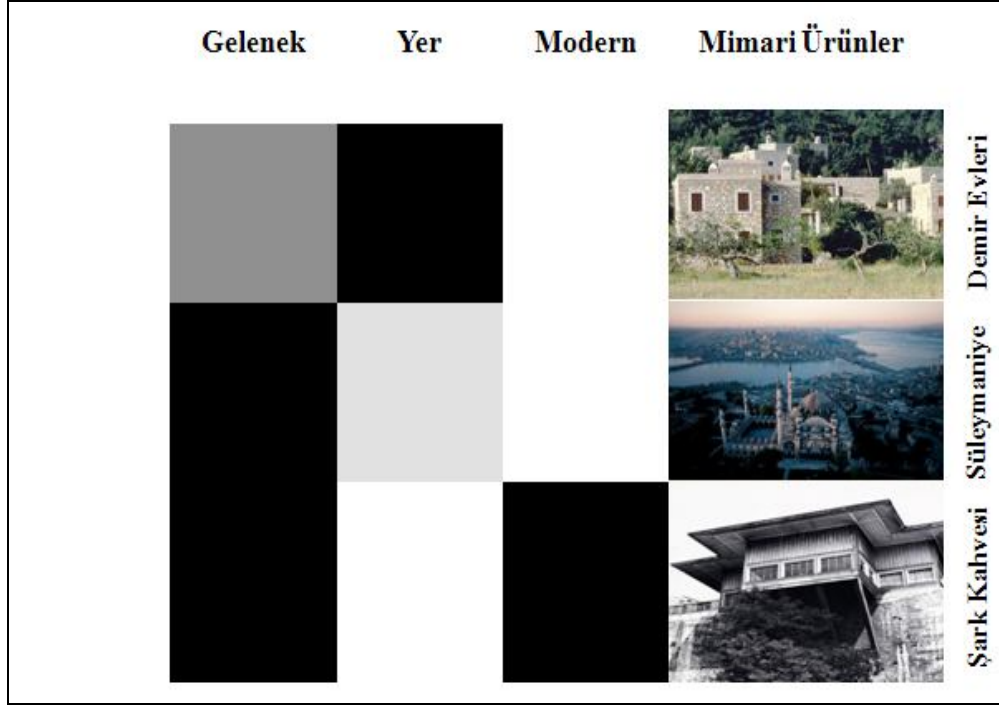
4.1.2. Kavramlar İle Süreklilik Okuması

Tez kapsamında bölüm 1’de kuram eylem ilişkisinin anlatılmasının ardından, geleneksel bağlamda, modern bağlamda ve bağlamsal tutumun bölüm 2’de literatür taramasından edinilmesi, ve bölüm 3’de sorgulanmasının ardından, sürekliliğe kuramsal yaklaşım adı altında bir tür tarif getirilmiş olup, bu bölümde eylemsel tabandaki karşılıkları net olarak gösterilmiştir.

Kuramsal olarak tariflemesi yapılan sürekliliğe aynı çerçeveden ama bu kez eylemler yani mimari pratikler üzerinden bir yaklaşımın amaçlandığı bu bölümde üç temel yaklaşım geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlar geliştirilirken mimari eserler, farklı dönemlerden ve mimarlardan seçilmiştir. Eserlerin ilişkili olduğu kavram bulunurken, bölüm 3’de yapılan kuramsal okumalar doğrultusunda değerlendirme yapılmıştır. Bu doğrultuda bazı eserlerin kavram ve ilgili metin ile doğrudan ilişkilendiği görülürken, bazı eserlerin ise kavram ve ilgili metin ile ilişkilendirmediği görülmüştür. Bu durumların dışındaki ara durumlarda ise, bölüm 3.1.2.’de tartışılanlar doğrultusunda bir yerleştirme yapılmıştır. Bunların ifade edilebilmesi için yatay eksen kavramlar, düşey eksen metinlerin yazarları yer alırken, bir yerden sonra düşey eksen ile birlikte bir okuma mümkün olmadığından, yatay eksen ve mimari eserlerin birlikteliği devam ettirilmiştir. Yatay ve düşey eksenlerin haricinde üçüncü bir girdiye ihtiyaç duyulduğu için tonlama kullanılmıştır. Böylelikle kuramsal bir çalışmanın sonucu elde edilen veriler görselleştirilmiştir (Şekil 4.1).

	Gelenek	Yer	Modern	Mimari Ürünler	
Vitruvius	Black				Parthenon
Le Corbusier	Grey	Grey	Black		Villa Savoye
Venturi	Black	White	Black		Vanna Venturi
	Grey	Black	White		Fuad Riad
	Black	Grey	Grey		Teatro del Mondo
		Grey	Black		Şelale Evi
	Grey	White	Black		Büyük Ada Villa

Şekil 4.1. Kavramlar ile süreklilik okuması.



Şekil 4.1. (Devam ediyor).

Not: Şekilde gösterilen siyah renk mimari eserin düşey eksenindeki ilgili kavramla tam ilişkili olduğunu beyaz renk ise mimari eserin ilgili kavramla hiçbir ilişkisinin olmadığını göstermekte olup, siyah ve beyaz aralığında ki tonlar ise koyudan açığa gittikçe mimari eserin düşey eksenindeki ilgili kavramla olan ilişkisinin azalmakta olduğunu göstermektedir.

4.2. MİMARİDE SÜREKLİLİK/SÜREKSİZLİK

Tezin 2. bölümündeki kuramsal okumalardan edinilerek tespiti yapılan, Şekil 3.1. ile ifade edilmeye çalışılan ve 3. bölümde sorgulanan kavramlar ile 4. bölümde mimaride sürekliliğe üç farklı yaklaşım biçimi getirilmiştir. Tez kapsamında incelenen, Venturi'nin "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" adlı eserinden sonra günümüze kadar ki zaman içerisinde nasıl bir farklılaşmaya uğradığı bu bölümünün konusunu oluşturacaktır.

Tüm bu sürekliliği açıklama çabası içerisinde, tarihsel dönüşümler sürekli olarak ilerlerken, küreselleşme sayesinde toplumlar ve ülkeler arası bağlantılar hızla artarken, yeni teknolojiler aracılığıyla baş döndürücü gelişmeler olurken, kültür

endüstrisinin yükselişiyile bir yandan çeşitlilik ama bir yandan tek tipleşme ve benzerlik artarken (Benjamin, 1935) insan-mekan ilişkisinin geldiği noktanın yeniden tanımlanması mı gerekiyor? Artık modern diyemeyeceğimiz bir sürecin içerisindeki mimarının içinde bulunduğu durumu Turgut Cansever'in şu sözleri ile özetlenebilir:

“Modern ile yeni kavramını birbirinden kesin çizgilerle ayırmak gerekir” (Cansever, 2002).

Mimaride entelektüel zemin hazır olmadıkça yeni cereyanlara katılmak ve onu yaşatmak kolay değildir. Son dönemdeki, dağınık ve özden ziyade yenilik arayan çalışmalar modern mimarının anlaşılammış olduğu düşündürüyor (Kuran, 2012).

Günümüz mimarlığı “Kaos Teorisi” ile keşfedilen fraktaller ve “kendine benzerlik” (self similarity) kavramlarından etkilenmiştir. Bu anlamda çağ-daş mimarlık örnekleri incelendiğinde, daha önce karşılaşılmayan ve alışık olunmayan çeşitli formların ortaya çıktığı, kavramsal anlamda çok farklı olgular üzerine oturtulan mimari yaklaşımların olduğu görülür. Günümüz mimarlığının örnekleri, aslında yakın zaman dilimi içindeki mimariden oldukça farklıdır. Bu mimaride Euclid kaynaklı formların bulunmadığı ve yeni tasarımların fraktaller, dalga formları ve koz-mos'u oluşturan çeşitli kurgulardan oluştuğu görülür” (Ediz ve Çağdaş, 2005).

Formu geometrik olsun, serbest olsun; güzel proporsiyon, dengeli ritm ve ahenkle bezenmiş olsun, bir dış düzen yeterli değildir. Bu düzeni yaşatan onu bir bütün haline getiren bir iç kuvvete ihtiyaç vardır. Bu iç kuvvetin dayanağını insan ruhu oluşturur. Şekilde kalarak insan ruhuna varılamayacağı ise bir gerçektir (Kuran, 2012) ki, bu 21. yüzyılın süreksiz mimarisindeki dijital modelleme yazılımlarının sunduğu sonsuz tasarım olanaklarında görülebilmektedir. İnsan etkileşimi ve boyutlarına karşılık gelen hareket ve devinim için yeni dışavurumcu bir dil benimsenmiştir. Dijital modelleme yazılımı kullanılarak, amip benzeri akışkan tasarımlar yapıldı. Modelleme programının algoritmaları kullanılarak daha önce düşünilemeyen formlar oluşturulabilmiştir. Yeni olan tasarımlar kendini modern kavramından ayırırken, geleneksel ile olan bağıını koparmaktadır. Dinamik dalga benzeri bir yapı olan Yokohama Liman Terminali, kentsel mekan ile suya ait mekan arasında bir kol

oluşturmaktadır. Tasarım, var olan çizgisel strüktürleri, kendi içinde katlanan zeminleri ile bina içinde farklı katmanlardaki yolları, heykelsi formları ve çok işlevli, farklılaşmış mekanları sürdürürken akışkanlığı ve hareketi anlatmaktadır (Borden vd, 2009).



Şekil 4.2. FOA, Yokohama Liman Terminali (Borden vd, 2009).

4.2.1. Süreksiz Mimari Tavrılar

Günümüzde beliren ve kendini yeni olarak tanımlayan mimari yaklaşımların, kuramsal, felsefi ve eylemsel kaynakları, çeşitliliğe olanak tanıyan Dekonstrüktivist söylem eşliğinde tanımlanabilmektedir.

Peter Eisenman, Rem Koolhaas çevrede bulunan doğal formlara daha uyumlu bir biçimde yanıt veren yapılar yaratmak için yeni tekniklerden yararlandılar. Dekonstrüktivizm, formu geometri yoluyla parçalara ayırmayı amaçlarken, tutarsız formları ve çarpıcı yüzeyleri kullanmıştır. Eisenman, felsefe ve mimarlık kuramlarından, Derrida'nın yaklaşımından etkilenmiştir (Melvin, 2007).



Şekil 4.3. Galiçya Kültürü Kenti, Eisenman, 1999 (Borden vd, 2009).

Jack Derrida'nın edebiyat alanındaki dekonstrüksiyon kavramı, Konstruktivizm'in yeni bir biçimsel yaratıcılığı ile mimarlığın kuramsal temelini çeşitlendirme girişimi arasında ortak zemini tanımlamaktadır. Bu eğilimler, Modernist geleneklerin yetersizlikleri ve sonunda da çöküşüne karşılıktır. Derrida'nın dilbilim alanındaki Postyapısalcı yaklaşımından yararlanılarak türetilen "difference" kelimesi ile, (Melvin, 2007) yapı sökümlü dilbilimsel bir aracı olarak metnin yeniden anlamlandırılma şeklini dilin kendi yapısı içinde ortaya koymuştur.

Yapısöküm metnin yapısını parçalara ayırmak demek değil ama, metnin kendinin parçalanmasıdır. Derrida'nın yapı sökümcü bakış açısı ve okuma önerisi modernizmin sıkı bir eleştirisidir. Derrida'nın, yapı sökümlü, herhangi bir tasarımsal bütünü birbirinden farklı pek çok anlama gelebileceğini, ki bu anlamların hiçbiri bir önceki olmadan esnek bir tasarım olduğunu ortaya koyamayacaktır, anlatmaktadır.

Bu şekilde oluşacak, yapıtı yorumlama, tez kapsamında belirlenen anlamıyla, gelenek, modern ya da bağlamsal herhangi bir tutuma benzemeyip, bir tür oyunu andıran, serbest bir alandır ve bu görüş Umberto Eco'nun açık yapıt poetikasını destekler niteliktedir.

4.2.2. Süreksizlik İçinde İnsanın Yeniden Mekan Arayışı

Umberto Eco'nun açık yapıt poetikası, Derrida'nın felsefesi ile benzer kılan şey, değiştirilebilen, dönüştürülebilir, keşfedilerek edinilebilir yaklaşımları dolayısıyla hiçbir bağlayıcı kavrama gerek duymadan kendi bildirimini oluşturmasıdır.

Eco, Henri Pousseur'in, Scambi adlı bestesini örneklendirirken şu ifadeleri kullanmıştır:

"Scambi, bir müzik parçası olmaktan çok bir olanaklar alanı, seçim yapmaya açık bir davettir" (Eco, 2001).

On altı bölümden oluşan eserde, bölümlerden her biri herhangi öbür ikisine, müzikal sürecin mantıksal sürekliliğini tehlikeye düşürmeksizin bağlanabilmektedir. İsteyen herkes kendine göre özel bir müzikal yapı geliştirebilmekte ve sunumun süresi konusunda yeni bir ortak duyarlılık oluşabilmektedir. Dolayısıyla, bunlar önceden

belirlenmiş yapısal doğrultularda belirli tekrarlar sunan tamamlanmış yapıtlar değillerdir, yorumcuya bırakılmış bir dizi düzenleme olanakları sunduğu için, hepside yorumcunun gerçekleştirdiği birer açık yapıttır (Eco, 2001).

Böylece özgün yapıta vereceği anlam kendi özel ve kişisel bakış açısına göre şekillenmektedir. Farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda yapıt değer kazanmaktadır.

Umberto Eco müzik alanından örneklendirerek anlattığı bu değerın kesinlikle bu alanla sınırlı olmadığını söylerken, bunu şu ifadeleri ile açıklamaktadır:

“Öyleyse bir yapıt, biricikliği çerçevesinde, dengeli bir organik bütün olarak tamam ve kapalıdır, aynı zamanda da özgürlüğünü zedelemeyen pek çok farklı biçimde algılanıp, yorumlamaya elverişli olmasıyla açık yapıdadır. Böylece yapıtın her algılanışı onun hem bir yorumu hem de bir performansdır, çünkü yapıt her algılanışında yepyeni bir perspektife kavuşur” (Eco, 2001).

Temel yapı boşlukta hareket eder ve mekansal durumlar yaratırken, tüm yapı sonsuza yakın bir bütünlüğe doğru genişlemek istemektedir. Dünyayla ilgili herhangi bir ideal kavramının içinde sıkışıp kalmak istemez. Buluşa, keşfe, gerçekle sürekli yenilenen bir temasa doğru genel bir yönelişi vardır (Eco, 2001).

İnsanın çocukluğundan başlayan mekan arayışından, insan ölçeğine göre şekillenen geleneksel formlardan, insanın ve bağlamının yok sayıldığı, konutun bir makine olarak tasarlanmasından, açık yapıt poetikasına kadar gelen bir dönüşüm yaşanmıştır.

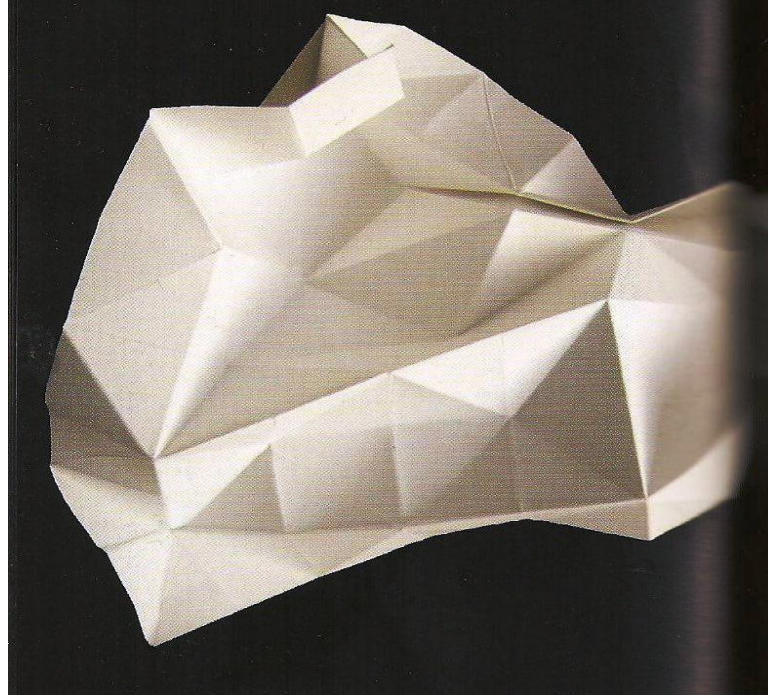
Bunun sonucunda ise, insan boyutlarına ve kullanımına göre şekillendirilen, insanın içinde kendine yer edinebildiği mekanlar ile karşılaşmaktayız. Bunu bir kağıdı katlamak gibi düşünürsek sonsuz seçeneği vardır ve her defasında mekansal bir karşılığı olan, ilişkiler dizininden oluşan ve heykelsi bir görüntüye kavuşan tanımlanabilir formlar elde edilebilir.

Kağıt üzerindeki katlama izleri her defasında yönlendirici olmasına rağmen buna karşı koyuş amacın kendisi olduğu için kaçınılmazdır. Katmanları açıp, son şekli

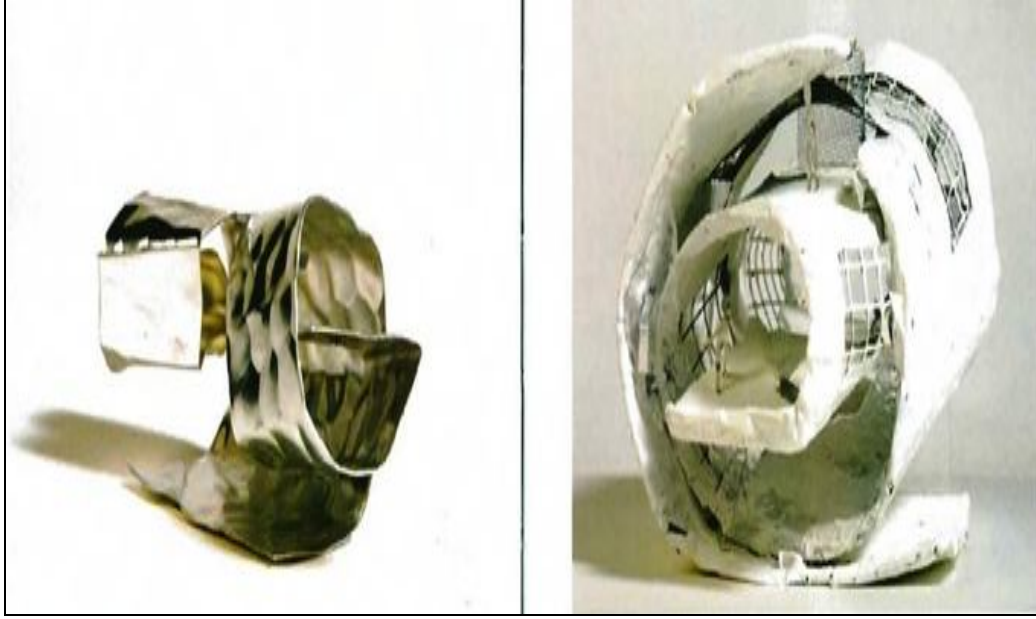
edindiğimizde, tanıdığımız mekansal bir obje ile ortaya çıkar. Bu obje kişiye ait hafızada yerini edinmiştir, tanınıyordur.



Şekil 4.4. Kağıt katlama sanatı ile mekan yaratma (Vyzoviti, 2004).



Şekil 4.5. Örüntü halindeki katmanlar (Vyzoviti, 2004).



Şekil 4.6. Açık yapıt denemesi (Vyzoviti, 2004).

Standartları, formları, yüzeyleri, yöresel bağlayıcıları ya da işlevin baskın tavrını, yerine hareketli yapılardan, bizim içinde hareket ettiklerimize kadar çağdaş poetikalar, bize derinliklerin değişkenliğini, yorumlamaların esnekliğini çağrıştıran geniş bir ürün seçeneği örneklemektedir. Bu bağlamda her sanat yapıtı sonsuz sayıda okumaya açık birer nesnedir.

Oluşan bu yeni durumda insandan var olanı değiştirmesi, kendi oyununu kurması isteniyor ise bu insanın yeniden mekan arayışına girmesi olarak yorumlanabilmekte ve bunun da bizi geleneksel olanın en başına geri götürdüğünü düşünüyorum.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Günümüzde bireyin çevresini algılaması ve yaşanan mimariyi anlaması fikrinin bizi, bir çocuğun nesneyi deneyimleyerek öğrenmesinden, bireyin mimaride görünenin arkasındakini kavramasına kadar götürmesi sonucunda, düşünsel bağları kurmak kaçınılmaz olmuştur. Bu düşünsel bağların sürekliliğin yardımı ile kurulması ve bunun bir yaklaşım şekline dönüştürülebileceği düşüncesi ile mimaride süreklilik kavramının sorgulanmasına girilmiştir. Kavrayışlardan doğan kavramlar üzerinden sürekliliğin tanımlanması ve bu tanımlamaya kuramsal bir temel oluşturulması, bunun da bir okuma yöntemine dönüştürülmesi denenmiştir.

Sorgulama için gerekli kuramsal temeli oluşturmak için, Vitruvius'un De Architecture (Mimarlık Üzerine On Kitap), Le Corbusier'nin Ver Une Architecture (Bir Mimarlığa Doğru), Robert Venturi'nin Complexity and Contradiction in Architecture (Mimarlıkta Karmaşıklık Ve Çelişki) adlı eserlerine kavramsal bir kavrayış ile bakılarak, edinilen bulgular süreklilik olgusu altında birleştirilmiştir.

Gelenek, modern ve yer kavramlarının süreklilik tariflemesi için gerekli ve yeterli olduğu düşünülerek, süreklilik kavramının günümüz koşullarındaki algılanışına yeni bir yaklaşım biçimi getirirken, eski ve yeni ikileminde çevremize süreklilik anlayışı içinde bakabilmenin mümkün olup olmadığını bazı simgeselleşmiş yapılar üzerinden denerken, eş zamanlı olarak, "gelenek-süreklilik", "yer-süreklilik" ve "modern-süreklilik" adları altında okuma biçimi gruplandırılmıştır.

Şekil 4.1.'de görüldüğü gibi, kavramların gruplandırmasının yapıldığı bir ortamda, mimari eserler kavramların bir veya birden fazlası ile ilişkilenebilirler. Şekildeki mimari eserler sayıca çoğaltılabilir, ancak eserlerin sayısının artması kuramsal tabanı etkileyeceğinden ve tezin bütünlüğünün etkilenmemesi için bu şekilde bir

kısıtlamaya gidilmiştir. Eserlerin kavramlarla olan ilişkileri kesin bir çizgi ile ayırt edilemeyip, baskın olan yönleriyle “hem gelenek hem modern” , “hem modern hem yer” gibi türetilen bir grupta oluşturulmuştur. Vitruvius’da gelenek-süreklilik kavramı Parthenon üzerinden, Le Corbusier’de modern-süreklilik kavramı Villa Savoye üzerinden gösterilirken, Venturi’de Vanna Venturi Evi üzerinden modern ve gelenek kavramı gösterilmiştir. Yer kavramı ise, tüm okumalarla ve her iki kavram ile de ilişkilendirilmiştir. Şekil 4.1.’deki sorgulamada, tez çalışmasının kuramsal tabanını oluşturan okumalardan bağımsız olarak mimari eserler ve kavramlar eşleştirmesi devam ettirilerek, buna Türkiye’den Cumhuriyet Döneminden bir örnek de ilave edilerek sorgulamanın çeşitlenebilirliği anlatılmaya çalışılmıştır. Şekil 4.1.’e ilave edilecek her yapının tez çalışmasının kuramsal içeriğine de, kavramlar yaklaşımı ile eklemlenmesi gerekmektedir.

Ayrıca bugün, farklı olarak adlandırdığımız yeni mimarlığın bu süreklilik yaklaşımı içinde yer almaması, bu kavramlara bağlı kalmayışından ve bunların birlikteliğinden doğan karmaşadan bağımsız bir tasarım fikrini benimsemesindedir. ‘İnsanın yeniden mekan arayışı’ temalı bir yeni yönelim örneğinin, ‘bir çocuğun nesnelere deneyimleyerek girdiği mekan arayışı’ düşüncesi ile benzerliği, bizi “yeni” nin, kavramların sürekliliğinden bağımsız kendi sürekliliklerini kurduğu düşüncesine götürebileceğini düşünüyorum.

Bundan sonra yapılacak olan araştırmalarda “yeni”nin sürekliliklerinin, gelenek, modern ve yer kavramlardan koparak nasıl tanımlanabileceği çalışılabilir.

KAYNAKLAR

- Aközer, E., “Popüler gelenekle bilim ve felsefe geleneği arasında mimarlık mesleği”, *Arredamento Mimarlık*, 1: 39-41, (2002).
- Bilgin, İ., “Aldo Rossi’de akıl ve hafıza”, *Defter Dergisi*, 18: 47-75, (1992).
- Bilgin, İ., “Serbest plan, serbest cephe, serbest ev”, *Cogito*, 18: 144-157, (1999).
- Borden, D., Elzanowski, J., Lawrenz, C., Miller, D., Smith, A. and Taylor, J., “Başvuru Kitapları Mimarlık”, Çeviri Editörü, Derya Nuket Özer, *NTV Yayınları*, İstanbul, 44, 103, 113, 474-478, 484, 501, (2009).
- Botton, A., “Mutluluğun Mimarisi”, Botton: The Architecture of Happiness, Çeviri Editörü, Banu Telliöğlü Altuğ, *Sel Yayıncılık*, İstanbul, 61-83, (2007).
- Cansever, T., “Kubbeyi Yere Koymamak”, *Timaş Yayınları*, İstanbul, 125, 175, (2007).
- Cansever, T. ve Togay, N., “Söyleşi: gelenek ve yenilik üzerine”, *Arredamento Mimarlık*, 1: 41-45, (2002).
- Cansever, T., Ögün, M. ve E. ve Cansever, F., “Demir evler”, *Tasarım*, 28: 102-111, (1992).
- Colquhoun, A., “Mimari Eleştiri Yazıları”, Colquhoun: Essays in Architectural: Modern Architecture and Historical Change, Çeviri Editörü, Ali Cengizkan, *Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları*, Ankara, 35, 37, 50-56, 64, 136-146, (1990).
- Conrads, U., “20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar”, Conrads, U: Programmes and Manifestoes on 20th-Century Architecture, Çeviri Editörü, Dr. Sevinç Yavuz, *Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları*, Ankara, 45, 46, 83, (1991).
- Çınar, S., “Mimari Formu Okumak/Açıklamak: Le Corbusier’nin Venedik Hastanesi Projesi’yle İlgili Bir Araştırma”, Doktora Tezi, *ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü*, Ankara, 36, 40, 107, (2005).
- Demirgüç, U., “Mimarlıkta Eleştirel Bölgeselcilik ve Turgut Cansever”, Yüksek Lisans Tezi, *İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul, 29, 35, (2006).
- Eco, U., “Açık Yapıt”, Eco, U: Opera Aperta, Çeviri Editörü, Pınar Savaş, *Can Yayınları Ltd. Şti.*, İstanbul, 7-13, 21, 25, 34-37, (2001).

Ediz, Ö. ve Çağdaş, G., “Mimari tasarımda fraktal kurguya dayalı üretken bir yaklaşım”, *İtü Dergisi/a Mimarlık, Planlama, Tasarım*, İstanbul, 4 (1): 71-83, (2005).

Eldem, S. H., “Taşlık Kahvesi”, *Arkitekt*, 1950 (11-12): 207-210, (1950).

Eldem, S. H., “Sosyal Sigortalar Kurumu Tesisleri”, *Arkitekt*, 1971 (3): 105-108, (1971).

Görgül, E., “Kuramsal Metinler Bağlamında Mimarlıkta Sürekliliğe Bakış: Vitruvius, Alberti ve Le Corbusier”, Yüksek Lisans Tezi, *İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul, 12, (2000).

Güney, D. ve Yürekli, H., “Mimarlığın tanımı üzerine bir deneme”, *İtü Dergisi/a Mimarlık, Planlama, Tasarım*, İstanbul, 3 (1): 31-42, (2004).

Hobsbawn, E., “Gelenekler icat etmek”, Hobsbawn, E: *Inventing Traditions*, Çeviri Editörü, Uğur Tanyeli, *Arredamento Mimarlık*, 1: 50-54, (2002).

İnternet: Benjamin, W., “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, <http://design.wishiewashie.com/HT5/WalterBenjaminThWorkort.pdf>, (1935).

İnternet:<http://www.istanbulmuftulugu.gov.tr/camilerimiz/tarihi-camilerimiz/1103-kucuk-ayasofya-camii.html>

Korkmaz. A. P., “Sedat Hakkı Eldem “Türk evi” ve Frank Lloyd Wright “Prairie evleri” üzerinden karşılaştırmalı bir analiz, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 14: 35-51, (2008).

Köksal, A., “Türkiye tarihinde modernleşme ve ulusalcılık”, *Arredamento Mimarlık*, 07-08: 89-91, (2002).

Kuran, A., “Selçuklular’dan Cumhuriyet’e Türkiye’de Mimarlık”, *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*, İstanbul, 444, 628-652, (2012).

Le Corbusier, “Bir Mimarlığa Doğru”, Le Corbusier: *Vers une Architecture*, Çeviri Editörü, Serpil Merzi, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul, 9, 29, 58, 61, 97, 104-107, 113, 153, 156-159, 178, 217, 222, 226, 229, 247, 287, (1999).

Melvin, J., “...izimler Mimarlığı Anlamak”, Melvin, J: *...ISMS Understanding Architecture*, Çeviri Editörü, Murat Şahin, *Yem Yayınları*, İstanbul, 13, 14, 124, 125, 136, 137, (2007).

Onat, E., “Mimarlık, Form, Geometri”, *Yem Yayınları*, İstanbul, 7, (1995).

Özorhon, İ. F., “Mimarlıkta Özgünlük Arayışları 1950-60 Türkiye Modernliği”, Doktora Tezi, *İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul, 109, (2008).

- Rasmussen, S. E., “Yaşanan Mimari”, Rasmussen, S. E: Experiencing architecture, Çeviri Editörü, Ömer Erduran, **Remzi Kitabevi**, İstanbul, 13, 16, 18, 28, 29, (1959).
- Rossi, A., “Şehrin Mimarisi”, The Architecture of the City , Çeviri Editörü, Nurdan Gürbilek, **Kanat Kitap**, İstanbul, 104, (2006).
- Roth, L. M., “Mimarlığın Öyküsü”, Roth, L. M: Understanding Architecture, Çeviri Editörü, Ergün Akça, **Kabalci Yayınevi**, İstanbul, 436, 625-630, 662, (2000).
- Scully, V., “Modern Mimari”, Scully., V: Modern Architecture, Çeviri Editörü, Selçuk Batur, **İtü Mimarlık Fakültesi Yayınları**, İstanbul, 1, (1972).
- Şentürer, A., Ural , Ş. ve Sönmez, U. F., “Etik-Estetik” , **Yapı Yayın**, İstanbul, 111-115, (2004).
- Şentürk, L., “Le Corbusier: oransal ızgara’dan modulator’a”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Müh. Mim. Fak. Dergisi**, Eskişehir, 21 (2): 102-108, (2008).
- Tanju, B., “Adolf Loos üzerinden bir okuma: modern mimarlık ve gelenek”, **Arredamento Mimarlık**, 1: 46-49, (2002).
- Turani, A., “Sanat Tarihi Ansiklopedisi”, **Bateş Yayınları** , İstanbul, 2: 76, (1980).
- Ultav, Z. ve Sahil, S., “Hassan Fathy mimarlığında tasarım ilkeleri üzerine eleştirel bir inceleme”, **Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Dergisi**, 19 (4): 365-374, (2004).
- Uğurlu, F. Y, “Mimari tasarım sorunlarında kılğı-kuram ilişkisi”, **Kozan Ofset Yayınevi**, Ankara, 15, 32, 62, (2001).
- Venturi, R., “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki”, Venturi: “Complexity and Contradiction in Architecture”, Çeviri Editörü, Serpil Merzi Özaloğlu, **Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**, Ankara, 1, 2, 5, 7, 10, 13, 15, 17-21, 24, 28, 67, 80, 82, 156, 196-199, (1991).
- Vitruvius, M. P. “Mimarlık Üzerine On Kitap”, Vitruvius: “The Ten Books On Architecture”, Çeviri Editörü, Dr. Suna Güven, **Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları**, Ankara, 9-11, 51, 127, 129, (1993).
- Vyzoviti, S., “Folding architecture”, **Architectural Design Magazine**, 102: 40, 41, 48, 49, (2004).
- Yardımlı, A., “Modern Tin”, **İdea Yayınevi**, İstanbul, 4, (2006).
- Yıldırım, B., “Mimarlıkta Modernite ve Süreklilik”, Yüksek Lisans Tezi, **İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü**, İstanbul, 9, 38, 39, 62, (2007).

ÖZGEÇMİŞ

Tuğba TETİK KURT 1982 yılında Çorum'da doğdu; ilkokulu Çorum, İskilip ilçesinde bitirdikten sonra, orta öğrenimini de aynı şehirde tamamladı. Çorum Atatürk Lisesi Süper Lise bölümünden 2000 yılında mezun oldu. 2001 yılında Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde öğrenime başlayıp 2007 yılında mezun oldu. 2007-2011 yılları arasında Çorum ilinde kendine ait mimarlık ofisini açtı ve çok sayıda mimari proje çalışmaları yaptı. Bu projeler farklı işlevlerdeki yapılardan olmakta olup, aynı zamanda eski eser rölöve, restorasyon ve restitüsyon projeleri de çizdi. 2008 senesinde Karabük Üniversite'si Safranbolu Fethi Toker Tasarım Fakültesi'nde yüksek lisans eğitimine başladı. 2011 senesinde Aydın ilinde görevlendirilmek üzere Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne mimar olarak atandı. Halen aynı yerde görev yapmaktadır.

ADRES BİLGİLERİ

Adres : Vakıflar Genel Müdürlüğü
Aydın Vakıflar Bölge Müdürlüğü
Ramazan Paşa Mah. Hükümet Bulvarı 5. Sokak
No: 1 – Kat: 4-5 09100 AYDIN

Tel : (505) 348 64 00

E-posta : tetik.tugba@hotmail.com