DOĞAN KUBAN

mimarlık kavramları

tarihsel
perspektif
içinde
mimarlığın
kuramsal
sözlüğüne
giriş

YEM YAYIN
yapı-endüstri merkezi yayınları

yapı-endüstri merkezi yayınları

YEM Yayın - 4

Mimarlık Kavramları
Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş

Yayın Sorumlusu: Gülçin İpek
Kapak Tasarımı: Kayhan Erkan
Baskı: Doruk Matbaacılık A.Ş.
Önceki baskılar: 1974, 1980, 1990, 1992, 1998.
6. Baskı: Ekim, 2002
İSBN: 975-7438-09-X

© Copyright: Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.

Bu kitabın her hakkı saklı olup, tümünün ya da bölümlerinin
fotokopi, ofset, teksir ya da başka yollarla çoğaltılması
ancak Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.'nin
yazılı onayı ile olabilir.

YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları)
Cumhuriyet Cad. 329 Harbiye 80230 İSTANBUL
Tel: (0212) 230 29 19 - 219 39 39 pbx
Fax: (0212) 248 48 14 - 225 66 23
e-mail: yayin@yem.net web: www.yem.net

DOĞAN
KUBAN

Yakıflar Genel Müdürlüğü
Demirbaş Eşya Defterine Kaydı
Tarihi: 2006
Numarası: 24181
T.S. 151

mimarlık kavramları

mimarlık
kavramları

tarihsel
perspektif
içinde
mimarlığın
kuramsal
sözlüğüne
giriş

YEM YAYIN
yapı-endüstri merkezi yayınları

Önsöz

Mimarlık etkinliğinin genel ve kuramsal düzeyde tanımlanması, özellikle sağlıklı bir eleştirel bakış ve irdeleme için, büyük bir önem taşır. Yapı üretiminin nesnel koşullarının sınırlarını, toplum örgütlenmesi ile yapı yapma süreci, yapı biçimi ile kişi ve toplum kültürü arasında varolduğu görülen ilişkileri kuramsal bir örgü içinde bir bütün olarak anlatan bu deneme ilk kez 1966'da Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi öğrencileri için Mimarlık Tarihine Giriş dersi olarak hazırlanmıştı. Birkaç kez ders notu olarak çoğaltıldı. Biraz genişletilmiş olarak 1974'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nce yayınlandı. 1980'de bazı düzeltmeler ve daha zengin bir bibliyografya ve şekillerle ikinci kez yayınlandı. Üçüncü baskıda gözden kaçmış bazı anlatım düşüklükleri düzeltildi. Tartışılan kavramların açıklanmasını kolaylaştıracak fotoğraflar ve birkaç şekil daha eklendi. Ünlü mimar ve sanat tarihçilerinin tartışılan kavramlara ilişkin düşünceleri aktarılarak tartışmanın içeriği zenginleştirildi. Bibliyografya yeni yayınlarla biraz daha genişletildi. Kitabın düzenlenmesi de referansları hemen bulacak şekilde yenilendi.

Kitabın temel kuruluşuna ek olarak Türkiye'de ve dünyada mimarlığın temel sorunlarına ilişkin, bir tanesi daha önce yayınlanmış, üç bölüm ekledim. Bütün sadeliği ve didaktik amacına karşın bu kitap bir derleme değil, mimarlığa tümel kuramsal bir yaklaşımın iskeletini kurmağa çalışan bir denemedir.

İstanbul, Kasım 1989 Doğan Kuban

İçindekiler

ÖNSÖZ 5

GİRİŞ 7

I. FİZİKSEL ÇEVRE 9

II. GENEL YAPI KAVRAMI 11
Amaç ve Biçim 11
Amaç ve Malzeme 11
Yapım ve Biçim 12
Strüktür 12
Teknik 13
Yapı Eyleminin Genel Tanımı 13

III. ÖZEL BİR YAPI EYLEMİ OLARAK MİMARLIK 14
Boşluğun Sınırlanması 14
Yapı Eyleminden Mimarlığa 16
Mimari Yaratma Eyleminin Bütünlüğü 18

IV. TOPLUM ÖRGÜTLENMESİ VE İŞLEV KAVRAMI 20
İşlev Kavramı 21
Toplumun Teknolojik Düzeyi 23
Toplumsal Değer Yargılarının Rolü 25
Biçim 27

V. GELENEKSEL YAPIM MALZEMELERİ VE YAPIM TEKNİKLERİ 28
Taş 28
Ağaç 33
Toprak 36
Harç 38

VI. GELENEKSEL STRÜKTÜR 40
Strüktür Öğeleri ve Yapımları 40
Sürekli Taşıyıcılar (Duvarlar) 41
Tek Taşıyıcı Öğeler: Sütun ve Ayaklar 42
Örtü Öğeleri 43
Kemer 44
Tonoz 44
Kubbe 45
Kubbeli Örtüde Geçit Öğeleri 47
Tonoz-Bingi (Tromp) 47
Küresel-Bingi (Pandantif) 47
Türk Üçgeni 48
Kubbeli Yapı Üslupları 48

VII. YAPI VE BEZEME 51

VIII. GÜZELLİK, SANAT VE MİMARLIK 56
Mimarlık Sanatı ve Öteki Sanatlar 58
Biçim Özellikleri İle İlgili Bazı Geleneksel Kavramlar 60
Birlik Kavramı 61
Ölçü ve Oran 61
Birim Boyut (Modül) 64
Ritm 64
Simetri 66

XI. KENT VE MİMARLIK 68

X. TARİH BOYUNCA TOPLUM YAPISI VE MİMARLIK MESLEĞİ İLİŞKİLERİ 72

XI. SONSÖZ 80

EKLER 81

A. TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ MİMARLIĞIN GELİŞİMİNDE KURAMLA PRATİĞİN SINIRLARI ÜZERİNDE GÖZLEMLER 83

B. ULUSAL MİMARLIK ÜSLUBU ÜZERİNE 89

C. MODERN VE POST-MODERN KURAM VE ELEŞTİRİ ÜZERİNE GÖZLEMLER 92

BİBLİYOGRAFYA 99

DİZİN 103

Giriş

Yirmi üç yıl önce bu denemeyi mimarlık kavramlarının büyük bir bölümünün mimarlık tarihinin evrimi içinde ortaya çıktığını ve hala geçerliliklerini koruduğunu göstermek için yazmıştım. Teknoloji çağı, kuşkusuz, mimarlığa daha karmaşık boyutlar getirdi. Birinci Dünya Savaşından sonra tarihi tümüyle yadsıdığını söyleyen sanat ve mimari akımları ortaya çıktı. Ne var ki bu akımları besleyen düşünceler bütün etkili kışkırtıcılıklarına ve biçimsel duyarlılıkları büyük ölçüde değiştirmelerine karşın evrensel yapı üretiminin geçmişle sürekliliğini ortadan kaldıramadılar. Yerel kültür ortamları, politik ya da ekonomik nedenlerle tepkiler, şovinizm, alışkanlıklar geçmişe olan bağlılığı ve duyarlılığı bilinçli ve bilinçsiz olarak sürdürdü. Başka bir deyişle işlevselci (fonctionaliste) mimari yeni teknoloji ile birlikte geçmiş biçimler dünyasının ağırlığını mimarlığın öncü düşüncesinde ortadan kaldırır, Le Corbusier, Bauhaus, De Stijl, Fütürizm, Konstrüktivizm dünyaya yeni mimari kent imgeleri sunarken, teknolojiyi en gelişmiş boyutlarıyla kullanan Amerikan toplumu gökdelenlerini eski üsluplarla beziyor, Avrupa'nın faşist, komünist ya da kapitalist anıtsalı hala Roma imparatorluk anılarında arıyorlardı. İkinci Dünya savaşı sonrasında işlevselcilik, daha köklü olarak, mimarinin öncü üretimine egemen oldu.

Öte yandan kentleşme, sanayi egemenliğinin baskısı ve tekdüzeliğine karşı tepkiler de yoğunlaşmaya başladı. Tarihin yadsınması bir dogma olmaktan çıktı. Amerika'da F.L. Wright'dan bu yana varolan yerel ya da yorumcu çekirdekler, İskandinavya pragmatistleri ve özellikle Aalto, işlevselciliğin biçimselliğini ve hegemonyasını kırdılar. 1960 lardan sonra ise Post-Modernizm adı altında betimlenen eğilimler geçmişin hiç bir zaman bitmeyecek bir yorum kaynağı olduğunu vurgulayarak işlev karşısında biçime ağırlık veren yeni tavırlar geliştirdiler.

Bugünkü aşamada Post-Modernistler mimarinin öncü düşüncesini tekellerine almış gibi görünürken, genel mimarlık uygulaması işlevselci ilkelerin genelleşmiş ve yerleşmiş sınırları içinde dünyanın bütün ülkelerinde fiziksel çevrenin fizyonomisini oluşturan temel eğilim olmayı sürdürüyor. Yarım yüzyılı geçen bir süre, yerel kültür ortamlarında ve çok farklı ekonomik koşullarda Le Corbusier,Gropius, Mies ve diğer işlevsel mimari öncülerinin, değişik yorumlardan geçmiş öğretileri mimari uygulamalara evrensel bir temel oluşturmuştur.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Le Corbusier ya da Gropius kurulu düzen sözcüleri tarafından ne kadar yadsınmışsa, bugün Michael Graves de o kadar yadsınıyor. Yine de günümüz değişikliğe o zamandan daha fazla yatkın. Gerçi işlevselciliğin arkasındaki uzun süreli ve yoğun kuramsal çabanın bugün Post-Modernist kuram içinde varolduğunu ve yeni ve kısa ömürlü, biraz propaganda ve özenti kokan Post-Modern düşüncenin eskisi kadar ikna edici olduğunu söylemek kolay değildir. Bu düşünce içinde belki de en ilginç olan Batı klasik geleneğine ve Neoklasisizme verilen büyük referanstır.Bugün tarihi yadsımak söz konusu değil. Kemerler, sütunlar, payandalar, klasik oranlar; anımsatmalar ve nostaljiler, seçmecilik, büyük bir özgürlük ve sınırsız bir güven içinde topluma sunuluyor.

Mimari söyleşi marksist, yapısalcı, gösterge bilimci ya da dil bilimci kavramları eleştiri sözlüğüne katarak tartışmanın kapsamını ve ufuklarını genişletti. Mimarların öncüleri laf ebesi oldular. Müşterilerini ve belki de kendilerini ikna etmek için çok konuşmak zorundalar. Çünkü iki dünya savaşı arasında önerilen yapı kuralları ve kuramsal tavır uygulamada egemenliklerini sürdürüyorlar.

Daha yüksek bir düzeyden bakarsak, bugün Le Corbusier bize hiç de geçmişi yadsımış bir sanatçı gibi görünmüyor: Onu geçmiş kuramlardan ve Akdeniz çevresi geleneklerinden ayırmak olanaksız. Sadece köklü bir biçim reformu önerisi getirmiş. Dünyanın bütün köşelerine dikilmiş cam Mies kuleleri de bugün bir Yunan tapınağı kadar klasik görünüyorlar.

Bütün bu yargıları değerlendirdiğimizde mimarlık kavramlarının yapı tarihinin zengin ve karmaşık süreci içinden çıkıp gelen içeriklerini yeni deneylerle zenginleştirerek varlıklarını sürdürdüklerini söylemek olası. Bir bakıma bu kavramların yapılardan çok insanların bu yapıları algılamasına ilişkin soyutlamalar olduğunu düşünmek değişmezliğinin nedenini anlatıyor. Başka bir deyişle biçim ne denli değişirse değişsin, algılama ve değerlendirme kategorileri insanın psikolojik yapısının kolay değişmemesine bağlı olarak değerlerini koruyorlar. Mimari kavramlar insanla yapı arasındaki ilişkilerin doğasından kaynaklanıyor. Sözcükler ve içerik ne kadar genişlerse genişlesin bizim çevreyi algılamamızın niteliği değişmiyor. Mimarlık kavramları üzerinde bir genelleme yapma olasılığı da belki buna dayanıyor.

1. Fiziksel Çevre

Çevre (environment) kavramı, özellikle son yıllarda, büyük bir önem kazanmış ve dünya aydınları arasında sürekli olarak günlük tartışma konusu olmuştur. Uzun yüzyıllar insanlar çevrelerine istendiği şekilde değiştirilebilecek bir ham madde, bazen de romantik bir seyir konusu olarak bakmışlardır. Günümüzün insanı kendisini çevresinden ayrı düşünemeyeceğini, geleneksel davranışların sağlıklı bir çevre yaratmak için yeterli olmadığını görüyor; doğal ya da insan yapısı bütün fiziksel çevre ile kendi yaşantısı arasında organik bir bağ olduğunu, kendisinin, daha büyük bir organizmanın bağımlı bir parçası olduğunu öğreniyor. Bu uygarlık yolunda yeni bir aşamadır, ve bu düşünceye bağlı gelişmeler de henüz çok sınırlıdır. Oysa insan doğal çevreyi kendi yaptıklarıyla değiştirmeye başlayalı binlerce yıl oluyor.

İnsanoğlunun çevresini düzene sokması Taş Çağının karanlıklarında başlıyor. Doğanın sağladığı sığınaklar yeterli olmayınca, kendisinin yapıcılığı başlıyor. Daha sonraları ailenin veya daha büyük grupların çeşitli faaliyetlerini barındıran yapılar, belli düzenler içinde bir araya geldikleri zaman,kişinin boyutunu aşan, meydan, sokak, mahalle gibi büyük yerleşme öğeleri ortaya çıkıyor. Bu öğeler sadece boyut ve biçimleriyle değil, yarattıkları boşluklarda insanlara sağladıkları faaliyet olanaklarıyla kimlik kazanıyorlar. Bir bakıma, simgeleşen fiziksel çevre günlük yaşantıyla adeta eşdeş oluyor. Böylece içinde yaşanan yapının birey için bir ilk kabuk, onu çeviren daha geniş çevrenin toplum için bir ikinci kabuk olduğu söylenebilir.

Bu çevre, toplumun ekonomik ve politik yaşantısının yapısını, teknolojik olanaklarını ve kültürel ve sosyal eğilimlerini de yansıtıyor. Doğal veya yapma, fiziksel çevrenin bir sahne gibi yaşantımızı sınırlandırdığını, yönlendirdiğini, belki de bir ölçüde tanımladığını gözleyebiliyoruz. Orman içinde veya deniz kenarında, dağda veya ovada, köyde ya da büyük kentlerde yaşayanların, bahçeli evlerde ya da gökdelenler arasında ömrünü geçirenlerin fizyolojik yaşantılarının aynı olmadığı saptanmıştır. Böylece insanın dışında kaygısız izlenen bir çevre yerine etkin olarak insanı saran, kişi ve toplumun olumsuz kararlarını, onların yaşantılarını olumsuz yönde etkileyerek geri yansıtan bir canlı çevre bilincine ulaşılmıştır günümüzde. İnsanın çevreyi, çevrenin de bir ölçüde, insanı yarattığını öğrendik. Çevreyi meydana getiren her öğe insanın yaşantısının koşullarından biri oluyor: ev, okul, gidip gelinen yol, pencereden seyredilen peyzaj, cami, pazar, içlerinde geçen olaylara, insan eylemlerine çerçeve oluyorlar.

"İnsan'ın dünya yüzünde varlığını sürdürebilmesi çevre ile uygun bir etkileşim içinde olmasına bağlıdır. Gerçekten de insanın davranışsal yapısını bu etkileşim sağlar."
Terence R. Lee

Do we need Theory?" *Architectural Psychology,* ***RIBA Publications, London 1969, s.20***

Yerleşmiş bir toplumda bu öğelerin çoğunluğunu insan yapıcılığının en büyük anlatımı olan mimarlık ürünleri oluşturur. Çevreyle birlikte düşünüldüğünde yapı, tek başına olduğundan daha büyük bir önem kazanır; sadece belirli bir işleve, sadece birkaç kişiye hizmet eden bir eşya değil, fakat bir büyük bütünün parçası olur. Böyle tanımladığımız zaman insan, yapı, çevre arasında daha organik, bir başka deyimle sürekli ilişkiler kuruyoruz. Bu da, zorunlu olarak mimarlığın daha geniş bir ilişkiler çerçevesi içinde kavranmasını gerekli kılıyor. Daha zengin ilişkilerin belirlenmesi, daha çok bilinçlenmenin, daha uygar bir tutumun ifadesidir.

Bütün bu kolay anlaşılabilir, fakat köklü ilişkiler, yapı olgusunun hem herkesin sahip çıkabileceği kadar günlük yaşantıya yakın, hem de o oranda karmaşık kuruluşunu açıklamaktadır. Günümüzde mimara "çevre yaratan" olarak bakılması, mimarlığın, eski çağlardan bugüne nitelik değiştirmesinden çok, onun hakkındaki değerlendirmelerin daha ileri bir aşamaya ulaşmasından ileri gelmektedir. Uygarlığın bütün aşamalarında kültürel ve teknik ortam değişmelerini en sadık şekilde yansıtan mimarlığın, insanlık tarihinin en nesnel görüntüsü olmasının besbelli heyecan verici bir niteliği vardır.

Fakat bu gözlemden yararlanmak, ancak yapı ile çevre arasındaki ilişkiler bilimsel olarak ortaya konduğu ve daha iyi yaşanacak bir insani çevre yaratacak yöntemler ve tavırlar uygulama alanına getirilebildiği zaman söz konusu olacaktır.

Bunların ideal olarak gerçekleşmesi, bir bölümün kesin olarak saptanamayacak ve hep sanatçının tutumuna bağlı kalacak niteliklerinden dolayı, olası değildir. İşte idealle gerçek arasındaki bu boşlukta mimarlık sanatı oluşur.

"Mimar çok değişik konularda bilgili olmalıdır. Çünkü diğer sanatların gördüğü işlevlerin değerlendirilmesi onun yargısıyla olur. Onun bilgisi kuram ve uygulamanın çocuğudur. Uygulama bir çizilmiş tasarıya uygun olarak, gerekli malzeme ile, sürekli ve düzenli çalışmadır. Kuram ise oran (proporsiyon) ilkelerini kullanışındaki beceriyi ispat etmek ve tanımlayabilmektir. Böylece yeterli kuramsal bilgi olmadan uygulama yapmaya kalkışan mimar emeklerine uygun bir yetki sahibi olamaz. Sadece kuram ve bilgiye sahip mimar da mimarlığın kendisiyle değil gölgesiyle avunur. Her iki alanda deneyimli ve bilgili olanlarsa, iyi silahlanmış askerler gibi, amaçlarına ulaşır ve yetki sahibi olurlar."

Vitruvius

II. Genel Yapı Kavramı

Yapı eylemi en yalın ve genel düzeyde, her boyutta eşyanın üretilmesi, başka bir deyişle, maddi çevre yaratılmasıdır. İnsanın kendi fiziksel (ya da maddi) çevresini meydana getirirken doğal verilere eklediklerinin ancak bir bölümü mimarlığın, şehirciliğin ilgi alanları içine girer. Oysa bütün ürettiklerimizin bir yapısı vardır. Bir sandalye, bir sepet, bir bardak da maddi çevremizin parçalarıdır. Bir eşyanın yapısı deyimi birçok anlamları içerir: eşyayı ayakta tutan sistemle onun biçimini ya da bu sistemin biçim haline gelişini, ya da o eşyayı bir bütün haline getiren bütün oluşlar arasındaki ilişkileri anlatır. Günlük konuşmalarda sağlam yapılı deyimi, uygulandığı durumlara göre, malzemenin, dokunun, iskeletin niteliklerini kapsar. Yapı kavramını bütün sınırları ve ayrıntılarıyla tanımlayabilmek için, onu özel ilişkiler içinde belirlemek gerekir.

Amaç ve Biçim

Herhangi bir eşyayı tanımlarken önce hangi gereksinmeyi karşıladığını, yani hangi amaçla kullanılacağını belirtiyoruz. Kullanılabilir olmanın birinci koşulu, eşyanın kullanıldığı amaca uygun biçimde yapılmasıdır.

Bir su kabının, bir iskemlenin, bir küreğin ya da bir hangarın yapacakları işe göre biçimlenişi, gerçi biçimle amaç arasında değişmez bir uyum olduğunu göstermez; iskemleler, su kapları çeşitli biçimlerde karşımıza çıkarlar. Fakat bu farklılık, iskemle için, üzerinde oturulabilmek, bardak için, içine su almak gibi, ilk tanımlanan istekleri karşılayabilme zorunluluğuyla sınırlı olur. Bu yüzden biçimin, kullanılma amacına, başka deyimlerle gereksinme ve işleve uygun olması gerekir. Bu bağlılığın koşulları, ileride göreceğimiz gibi, çok yönlüdür.

Amaç ve Malzeme

Herhangi bir eşyayı tanımlarken, onun yapıldığı malzemeyi de belirtmek gerekiyor. Sobanın ateşe dayanan, çatının su geçirmeyen, yastığın yumuşak, örsün ise sert malzemeden yapılmaları zorunludur. Bu gözlemden, herhangi bir eşyanın, kullanılacağı amaca uygun bir malzeme ile yapılması gerekliliği ortaya çıkar. Bu yapı ile malzeme arasında doğal ve dolaysız bir ilişkidir. Gerçi eşyalarda kullanma amacıyla malzeme arasındaki bağlantı kesin değildir. Karmaşık bir yapı karmaşık bir malzeme kullanımını ge-

"İnsan yasalarını, onların varlığını hissedip öğrenmek için çaba sarfetse de, pek anlayamadığı güçlü ve hayranlık uyandıran bir dünyada yaşar.

Dünyanın kendisine zaman zaman ulaşan düzenli sesleri onun ruhunu tatmin etmez. Kendinde olmayan mükemmelliği, sanki bir büyü ile oluşturmaya çalışır. Kozmik yasaların sınırlı da olsa kendi içinde bir bütün olarak hüküm sürdüğü bir minyatür dünya yaratır. Böylece içindeki kâinat'a ilişkin içgüdüleri tatmin eder..."

"Yaban İnsan, doğanın biçimleyici gücünü, zaman ve makânın bazı periyodik düzenlerinde, bir çiçek demetinde, bir boncuk dizisinde, bir bezemede, bir dansda ve ona refakat eden sazın ritmlerinde ve bir küreğin suya dalıp çıkmasında görür ve bundan hoşlanır. Musiki ve Mimari (doğayı taklit etmeyen sanatlar) böyle ortaya çıktılar. Ve başka hiç bir sanat onların düzenleyici desteği olmadan yapamaz."

Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten.* ***oder praktische Aesthetik.***
İkinci baskı. Münih. 1978. s.21.

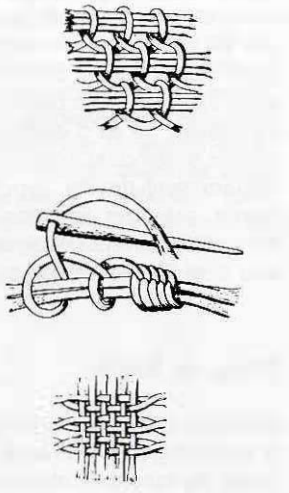
rektirebilir. Aynı amaca hizmet eden değişik malzemeden eşyalar olabilir. Yine de bu ilke, kullanılabilir olmanın ikinci gerekli koşuludur.

Yapım[1] ve Biçim

İnsanın bir gereksinmeyi karşılamak için çevresinde bulduğu malzemeyi biçimlendirmesi her zaman, ilkel çağlarda olduğu gibi, sileks taşını yontarak balta yapmak şeklinde basit ve tek yönlü bir olgu değildir. Eşyanın biçimlenmesi, değişik öğelerin yanyana getirilmesi ve değişik malzemenin kullanılmasını gerektirir. Basit bir pencere çerçevesi, tahta, çivi, cam, macun, boya gibi birkaç malzeme ile yapılıyor. Genellikle iki veya fazla malzeme ve çok sayıda parça işlevsel bir eşya meydana getiriyor. Malzemenin tek olduğu durumlarda da, yapım süreci çeşitli araçları gerektiriyor.

Değişik öğeleri yanyana getirebilmek için bir takım bağlantı sistemleri, malzemeye istenen biçimi vermek için araçlar ve biçimlendirme süreçleri ortaya konmuştur. Bir biçimin elde edilmesi sürecinde izlenen yolların tümüne yapım (construction) adını veriyoruz. Şekilsiz bir malzemeden bir biçim yaratılması, bağlama, birleştirme tekniklerinin geliştirilmesine bağlıdır. Bu teknikler ister sazları örerek hasır yapmak, ya da demirle betonu bir araya getirerek kalıplar üzerinde betonarme dökmek, ister iki tahtayı çivi ile birleştirmek olsun, yapım kavramı içine girerler. (Şekil 1)

(1) Mimarlık sözlüğümüzde yerleşmiş olan Fransızca "Construction" sözcüğü karşılığı "yapım" kullanılmıştır.



Şekil 1. Örgüler (Semper'den)

Strüktür

Biçim meydana gelmeden önce bir tasarı olarak vardır. Bir su kabının biçimi, hangi malzeme ve hangi teknikle yapılırsa yapılsın -ister camı üfürerek, ister tahtayı oyarak- bunlardan bağımsız bir tasarım olarak vardır. Biçim malzemeyi, salt malzeme olmaktan kurtarıp ayağa kaldıran bir düzendir. Bu düzen kendini yaşatacak, ayakta durmasını sağlayacak bir iskelete gerek gösterir. İşte bu iskelete, yani biçimi ayakta tutacak olan sisteme, strüktür adını veriyoruz. Bir masanın strüktürü bir tablayla dört ayaktır. Burada ayakların taş, tahta, demir olması, tablanın ise mermer, cam, maden olması,tabla ile ayakların birbirlerine yapıştırılarak, çivilenerek ya da geçme tarzında tutturulmaları, strüktürün niteliğini değiştirmez. Böylece, strüktürün biçimin genel tasarımıyla ilgili bir kavram olduğunu görüyoruz. Ona biçimden bağımsız olmayan, bir çeşit biçim kalıbı diyebiliriz. Biçim bir tümel düzense, strüktür bir alt düzendir. Bazı durumlarda ikisi birbiriyle çakışabilir. Bir cam bardağın biçimi ve strüktürü arasında bir fark saptamak zordur.

Tek bir malzeme söz konusu olduğu zaman, örneğin ağaç gövdesinden oyulmuş bir kayık söz konusu ise, biçim ve strüktürü bütün-düzen, alt-düzen diye ayırabilmek olanak-

"Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustasis."

Vitruvius 1. kitap, 3 bölüm

"Herşey (yapılar) sağlamlık, yararlılık ve güzellik ölçülerine göre inşa edilmelidir."

sızdır. Fakat daha karmaşık düzenlerde strüktürü bir soyut sistem olarak belirlemek olanağı vardır.

Strüktürün soyut niteliği, onu, malzeme ve yapım yöntemlerinden tüm bağımsız bir kavram olarak kabul etmemizi gerektirmez. Strüktür, yapım yöntemleri ve malzeme ile sınırlıdır; betonarme ya da çelikten yapılan bir strüktürü kerpiçle tekrar edemeyiz. Buna benzer gözlemlerden ve daha önce söylenenlerden şöyle bir sonuç çıkarılabilir: Biçim tasarımına bağlı olarak, değişik malzeme ve yapım teknikleriyle benzer strüktürler elde edilebilir. Fakat bu sınırlı bir olanaktır; her malzeme istenen strüktürleri ve buna bağlı olarak, istenen biçimleri elde etme olanağı vermez.

"Strüktür kısaca öz (essence) kavramıyla eşanlamlı. Strüktüralist düşüncede varlık'ın değişik bir yorumuna oturuyor. Fransız Filozofu "Merleau-Ponty"nin sözünü nakleden Cesare Brandi, struttura e architettura, 2.Baskı, Torino, 1971, s.26.

Teknik

Herhangi bir eşyanın biçiminin meydana gelmesinde, malzemeyi istediğimiz yönde değiştirmek, elimizdeki tekniklere, araçlara bağlıdır. Taşın istendiği şekilde kullanılabilmesi, onu kesecek madeni araçların varlığını gerektirmiştir. İnsanlar camı çok eskiden beri bildikleri halde, büyük boyutlarda ancak bir yüzyıldır kullanabiliyorlar; çünkü daha önce, büyük yüzeyler halinde cam elde etme tekniğini geliştirememişlerdi. Genel olarak toplumun sahip olduğu teknik bilgi, yapım sınırlarını belirlemektedir. Tekniğin ilerlemesi, sadece eski malzemelerin daha elverişli koşullar altında kullanılmasını değil, fakat yeni malzemelerin ortaya çıkmasını sağlayarak, yeni biçim ve strüktür olanaklarını arttırmaktadır.

Tezkiret-ül Bünyan'da Süleymaniye camisine ülkenin değişik yerlerinden gelen sütunlarla ilgili dramatik pasajdan;

"Kısacası, âlemin sığınağının buyruğu ile, büyük kalyon direklerinden sütunlar dikip, kat kat sağlam bir iskele kurduk. Büyük mauna palamarları bir araya getirilerek, insan gövdesi kalınlığındaki bu halatlar, demirli makaralara bağlandı. Adı geçen sütunun durduğu yerde gövdesi, boydan boya kadırga direkleriyle takviye edilerek, iki yerden insan vücudu kalınlığında halatlara bağlandıktan sonra, bu halatlar da çelik makaralara takıldı. Daha sonra nice güçlü ırgatlar, çark-ı felek gibi dolaplar kurdular. Nice bin acemioğlan kurulan dolaba girip ve Hıristiyan esirlerinden de nice bir Süleymani pehlivan bir ağızdan "Koma hay!" diyerek ve adı geçen kalın halata sağlam bir yedek daha takarak 'Allah, Allah' sesleri arasında, sütunu, dönen dingil gibi koparıkları zaman, makaralardan yıldırımlar gibi ateş saçıldı."

Hazırlayan S.Saatçi, Mimar Sinan ve Tezkiret-ül Bünyan, İst. 1989 s.83-84.

Yapı Eyleminin Genel Tanımı

Yukarıdaki açıklamaları yapı eyleminin genel tanımını yapmak için şöyle özetleyebiliriz:

Yapı eylemi, istenen herhangi bir amaca uygun bir biçimi ve bu biçimi ayakta tutacak strüktürü, amaca uygun bir malzeme ile, yapım tekniğinin olanakları içinde gerçekleştirmektir. İnsan eliyle yaratılan fiziksel çevre yukarıda açıklanan etkinlikleri kapsayan bir yapıcılığın sonunda ortaya çıkar. Yapı eylemi 'mimarlık' denilen sanatsal etkinliğin temel ilkelerini de içerir. Ne var ki bu ilkelerin ötesinde bazı ölçütlerin saptanması mimarlığın daha açık bir tanımı için gereklidir.

III. Özel Bir Yapı Eylemi Olarak Mimarlık

Mimarlık özel bir yapı eylemidir. İnsanoğlunun doğal bir gereksinmesi olan korunma içgüdüsüne yanıt olarak başlamış olmalıdır. Korunma içgüdüsü bütün canlı varlıkları, doğal çevrenin yaşama ve gelişmeyi etkileyen koşullarına uyabilmek için bir özel yapı eylemine zorluyor. Sığınmak, örtülü bir yere girmek, saklanmak ve bir yuva yapmak evrensel ve doğal olgulardır. Arıların, kuşların, karıncaların, kunduzların ve daha pek çok canlının oldukça gelişmiş bir yapım sürecine dayanan ilginç biçimli yuvaları var. Daha büyük hayvanların ve ilkel insanların bu derecede gelişmiş bir yapı faaliyetine girişmediklerini ve doğal sığınakları kullandıklarını görüyoruz. Büyük cüsseli canlılar içinde sadece insanlar, toplumsal evrimlerinin belirli bir aşamasına geldikten sonra, büyük ölçüde bir yapı üretimini gerçekleştiriyorlar. Bu üretim herhangi bir eşyanın üretilmesinde görülen süreç içinde yapılıyor: belirli bir gereksinme, gereksinmeye uygun bir biçim tasarımı bu biçimi ayakta tutacak bir strüktür tasarımı, biçimi gerçekleştirecek uygun malzeme ve teknik mimari yapıt için de söz konusudur. Bu nedenle mimarlık dediğimiz özel yapı eyleminin hangi özellikleriyle farklı bir eylem alanı olduğunu belirlemek için korunma içgüdüsüne dönmek gerekir...

Sokratla Fedra Artemis tapınağının güzelliğini anımsarlar:

"Fedra: Bu tapınağı yapan mimarla dost oldum. Megara'lıydı ve adı Öpalinos'du. Sanatının gerektirdiği, bilgi ve çabaları bana uzun uzun anlattı. Ve şantiyede gördüğüm her şeyi açıkladı. Onun zekasında neredeyse Orfeus'u buluyordum. Çevremizdeki taş ve ağaç yığınlarının anıtsal geleceğini anlatıyordu bana. Bu malzemeler, tanrıça Artemis'in de kuşkusuz onaylayacağı, yapının en uygun yerlerine onun bir sözüyle adanmışa benziyorlardı. İşçilerle konuşması bir harikaydı. Bu konuşmalarda uykusuz gecelerin karmaşık düşüncelerinden hiç iz yoktu. Onlara sadece kesin emirler ve sayılar veriyordu.

Sokrates: Bu gerçekten Tanrıya yakışır bir tavır!"

Paul Valery, *Eupalinos,* ***Paris, 1944.***

Boşluğun Sınırlanması

Canlı varlığın korunma içgüdüsünün, onu ittiği yapıcılık, temelde, canlıyı çevreden ayırma işlemidir, yani bir yalıtmadır. Özel bir kavram olarak kullanıldığı anlamda yapı, canlıyı içine alan, onu evrensel boşluktan ayıran bir boşluk parçası belirlemektedir. Böylece mimari eylemin ilk basamağı insanın içinde kendisini güvende hissettiği bir sınırlı hacim yaratmaktır. İnsan uçsuz, bucaksız, gözüyle, hayal gücü ile kavramakta güçlük çektiği evrensel boşluğu ve doğal çevrenin bir parçasını, bir veya birkaç yönde sınırlandırıyor; onu içe dönük, kendi çevresinde bir özel boşluk haline getiriyor. Özel yapı eylemi diye adlandırdığımız mimarlığın kaynağındaki olay budur.

Çalı çırpıdan, daldan yapılmış basit bir saçak, bir sundurma, güneşten ve yağmurdan korunmak için meydana getirilmiş en sade bir örtü, belirli bir boşluğu tanımlar. Saçak altı deyiminin açık bir anlamı vardır. Duvar dibi de belirli bir kavramdır. Tek bir duvar da boşluğu bir yönde sı-

nırlar; duvarın öbür tarafını göremeyiz. Duvar bizi rüzgardan, bir ölçüde, yağmurdan korur; gölgesine sığınabiliriz. Bununla birlikte yerden belli yükseklikte, yatay bir öğe ile sınırlanan boşluk, düşey bir öğe ile tek yönde sınırlanan boşluktan daha belirlidir. Tek bir duvara yapı demek, ancak çok özel durumlarda olasıdır. Duvar bir yontu olarak da kabul edilebilir. Oysa bir yatay örtüyle, yani basit bir örtüyle birlikte belirli bir hacim tanımlanabildiği için, bu durumda 'yapı'nın tam olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Gerçekten de bu ilkel örtü-yapı, mimarlık tarihinde büyük anıtların şeması olduğu gibi, günümüzde de, değişik biçimlerde, fakat aynı basit şema içinde, çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır. *



* *Bu konuda ilginç bir kuramsal yaklaşım için bak; John Summerson, Heavenly Mansions, New York, 1963 s. 1-28 (An interpretation of gothic)*

Böylece boşluğun sınırlandırılması isteği özel yapı eylemini başlatıyor. En basit çözüm bu sınırlamanın sadece bir saçak ile yapılmasıdır. Burada sınırlı bir korunma ve görsel sınırlama gerçekleştirilmiştir. Boşluk sınırları yatay ve düşey yapı öğelerinden oluşursa hem görsel bir sınırlama, hem de bir hareket sınırlaması ortaya çıkar. Genellikle belirli bir hacim tanımlayan düşey öğeler bir yapı oluştururlar. Bir bakıma bu hacmin her yandan kapalı olması da gerekli değildir. Örneğin sahne olarak kullanılan bir duvar ve platform bir yapı tanımlar. Kuşkusuz her yönde sınırlama korunma isteğinin tümüyle karşılanması için gereklidir. Böylece mimari içinde yaşanan, insanı doğal çevreden ayıran bir özel boşluğun ortaya çıkmasıyla başlıyor. "Mekan" diye adlandırdığımız bu özel boşluk, mimariyi diğer yapı eylemlerinden ayırmaktadır.(2)

(2) Bu gerçek, bilindiği kadar, ilk önce Çinli düşünür Lao Tzu'nun ***Tao Te King*** *adlı kitabında dile getirilmiştir. İ.Ö. 6. Yüzyılda Lao Tzu "bir yapının gerçeği döşeme ve duvarlarında değil, içindeki boşluklardadır" diyordu. Tao Te King, Taoizm, Ankara, 1946, s. 7. (Buradaki ifade İngilizce çevirilerden esinlenerek yazılmıştır.)*

Mimari mekanın tanımı, onun biçimsel olduğu kadar insan yaşamına ilişkin özelliklerini de içermelidir. Bu açıdan mekanı aşağıdaki nitelikleriyle birlikte düşünmek gerekir:

Yapı mekanı sınırlanan boşlukla, sınırlayan öğelerin ortak oluşturdukları bir olgudur. Sadece boşluk (ya da hacim) değerleri,(3) ya da sadece sınırlarıyla bir mekanı tanımlamak olası değildir.

(3) Boşluk değerleri, örneğin derinlik, uzunluk gibi boyutlar hareket yönü, aydınlık, vb.

Mekan hareketle belirlenir. Boşluğun mimarinin ayırıcı öğesi olması onun en gerçek yaşam değerlerinin ifadesi olmasındadır. Canlı varlık hareketlidir. Hareket ise ancak boşlukta olabilir. Böylece mekan içindeki potansiyel hareket olanaklarına göre tanımlanacaktır. Bu hareket sadece yapı içinde bir yerden bir yere gitmek şeklinde değil, aynı zamanda içerdeki insanın bakışıyla yapı sınırlarına doğru uzanan görsel bir harekettir.

Mekan ışıkla varolur: Işık yapıda mekanın varoluşunu belirleyen doğal bir özelliktir. Aydınlık yaşamın vazgeçilmez bir öğesi olduğu kadar sınırlanan boşluğun niteliklerini görmeğe olanak vermesi bakımından da, yapı mekanının ayrılmaz bir parçasıdır. Gerçekten de insanlık tarihinde iç mekan mimarlığı ve mimari doğal ışıklandırma olanaklarının artmasına paralel bir gelişme göstermiştir.



Würzburg, Almanya. Saray, 18 yüzyıl.
Barok Avrupa'da mekân sınırları ve ışıkla oynayarak resim ve heykelin mimariyle bütünleşmesine de ağırlık vererek, özgün ve heyecan verici yapılar yaratmıştır.

Yapı Eyleminden Mimarlığa

Buraya kadar özel yapı olgusu dediğimiz mimarlığı nesnel boyutlarıyla tanımlamaya çalıştım. Okuyucular, özel yapı kavramı ile mimarlık arasında bir eşdeşlik olduğu kanısına da sahip olmuş olabilir. Fakat bu tanımlamalarla mimarlık kavramını ancak bir ölçüde belirlemek olanağı vardır. Bütün bu özelliklere sahip olarak ortaya çıkan bir yapının mimarlık ürünü sayılıp sayılmayacağı tartışılabilir. Bu tartışmanın kökeni mimarlığa bir güzel sanat, bilinçli bir güzel yaratma eylemi olarak bakıp, sadece belirli gereksinimleri karşılayan özel yapı eylemini bu nitelikte kabul etmemeye dayanır.

Özel yapı eylemine yön veren, insana ve topluma bağlı başka özellikleri de değerlendirmeğe çalışalım. Hiç olmazsa Einstein'dan bu yana, fiziksel olguların bile izleyene bağlı

"Mimari içinde yaşadığımız üç boyutlu mekânı veriyor. İşte bu mimarlık sanatının gerçeği. Sanatların işlevleri bazen üst üste gelir: Mimarlığın heykelle ve özellikle müzikle ortak nitelikleri var. Fakat onun sadece kendine özgü ve zevk veren bir yanı var. Mimarlığın mekân üzerinde monopolü var. Sanatlar içinde sadece o mekâna gerçek değerini verir. Bizim çevremizi saran mekândan aldığımız bu zevk mimarlığın işidir. Resim mekanı görüntüler; şiir Shelley'inki gibi, o imgeyi anlatabilir; musiki onun bir benzeridir. Fakat mimari mekânla doğrudan ilgilidir. Mekânı malzeme olarak kullanır ve bizi ortasına yerleştirir."
G.Scott, Architecture of Humanism, s.168.

öznel nitelikleri olduğunu kabul ediyoruz. Öznel oluş bireye, çağa, bireyin içinde yaşadığı topluma ve o sırada içinde bulunduğu koşullara bağlı olarak değişen bir seçme potansiyelinin varlığını gösterir. Kişi ya da toplumun herhangi bir eylemine bağlı iki olgunun birbirinin aynı olması olanağı yoktur. Bu seçim başka alanlarda olduğu kadar, yapı alanında da, yapı eyleminin nesnel niteliğini aşan, tanımı zor değer yargılarına dayanır. Bu değer yargıları içinde uzun süreli, birey seçimini aşan ve tarihi evrim içinde toplumsal değer yargıları niteliğini kazananlar, özel yapı eylemini mimarlık dediğimiz sanat eylemi haline dönüştürmektedir.

Yapı eylemini sanat haline getiren, başka bir deyişle mimarlık yapan şey, zorunlu olarak, yapı kavramını mimarlık kavramından ayırmaz. Belirli bir amaca hizmet etmek için yapılan bir yapının, estetik savlarla yapılanlardan nerede ayrıldığını söylemek kolay değildir. Öte yandan her yapıyı sanat yapıtı olarak görmek, onu bir beğeni konusu haline getiren öznel seçimin niteliklerine bağlı olarak tanımlamak da zordur. Herhangi bir yapıya sanat yapıtı niteliğini kazandıran, genellikle toplumun estetik anlayışı, güzellik anlayışı denen yargı olmaktadır. Fakat bunu söylemekle estetik değer yargılarının ne olduğu açıklanmış olmuyor. Bunların bireyden bireye, toplumdan topluma değişen nitelikleri olduğu savı, değişmeyen evrensel nitelikleri olduğu savı kadar güçlüdür. Mimarlık tarihi her iki yönde de, savunucuları haklı çıkartacak örneklere sahiptir. Herkesin üzerinde anlaşabileceği tek nokta, yapı eyleminin salt nesnel isteklerin belirlediği amaçları aşan bir yönde gelişmiş olmasıdır. İnsan fiziksel çevresini yaratırken onu güzelleştirmek istemektedir. Bütün biçimlendirme eylemlerinde, başarılı olsun olmasın, insan gönlünce bir seçme yapmaktadır. Yapının biçimlendirilmesinde bu güzelleştirme isteği en ilkel uygulamalarda da gözlenir. Bunun için 'Yapı'yı mimarlıktan ayırmanın zor olduğunu söyleriz. Bilebildiğimiz en eski çağlarda da, mimarlık dediğimiz fayda güden sanat eylemini buluyoruz.

Mimarlığı sadece bir iç mekan sanatı olarak kabul eden sanat tarihçileri, gerçek anlamda mimarlığın bazen Panteon'la başladığını ileri sürmüşlerdir. İsviçreli sanat tarihçisi S. Giedion, ilk mekan araştırmasının Mezopotamya'da görüldüğünü, oradaki ilk tapınaklarla başladığını ileri sürer[4].

Bu yargı mimarlığı anıtsal yapı ile eşdeşleştirmekten ileri gelmektedir.

Gerçekte modern bir ev ne kadar mimarlık ürünü ise, ilkel uygarlıkların konutları da benzer nitelikte mimarlık ürünü olarak kabul edilebilir. Eski uygarlıkların çok az tanıdığımız konutlarını faydacı yanları ağır bastığı ve çağlarının tekniği gelişmiş mekan yaratmaya elverişli olmadığı için ilkel yapıcılık ürünü olarak görmek ve mimarlık saymamak, mimarlığı çok dar sınırlar içine hapsetmek olur. Günümüzde de, salt faydanın her zaman bilinçli olarak sanat düzeyine ulaştığı iddia edilemez. Burada yapılabilecek ayırım, diğer

"Bir mimari üslûp, bir kültür olgunluk çağına eriştiğinde başlayabilir. Güzel sanatların onları ifade edebilmesi için felsefe, din, politika ve bilimin - bütün bir Rönesans düşüncesinin- hazır olması gerekiyordu."

P.Frankl, Principles of Architectural History. ***M.I.T. Press, Cambridge 1968, s.2***

(4) S. Giedion, The Beginnings of Architecture, *Washington. 1964.*

sanat dallarında da yapılabilecek ayırımdan ibarettir. Nasıl eline kalem alıp bir yüzey üzerine bir şeyler karalayan çocuğun ya da amatörün eylemi resme yönelmiş bir eylem ise, özel yapı eylemi de mimarlığa yönelmiş bir eylemdir. Bir amatör deseninden gerçek resmin bütün niteliklerine sahip bir sanat eseri çıkmasında var olan bütün olasıklar bir yapının mimarlık eseri olmasında da vardır.

Yapının güzel olması, bir yandan belirli bir gereksinmeyi karşılarken öte yandan dış biçimi, iç sınırları, boşlukları, rengi, yüzeylerinin dokusu ve ölçüleri, ışığı ve gölgesiyle de hoşa gitmesi ve insan beğenisini doyurması anlamına geliyor. Çoğu kez bu beğeni, sadece saf estetik duyguları değil, fakat toplumsal ve simgesel değerleri yansıtıyor. Bu bakımdan biçimlendirmenin öznel, salt faydayı aşan niteliklerini kapsıyor ve daha geniş bir fayda, daha geniş bir gereksinme, daha genel bir işlev kavramı tanımlamayı gerektiriyor. Bu geniş kapsamlı ve güzellik isteğini de içeren gereksinme ancak toplum kültürünün tümü içinde bir anlam taşır. Nasıl saray sadece sultanın evi olmaktan fazla birşeyse, bir anonim büro cephesi de yapan, yaptıran, kullanan ve seyredenin sadece ekonomik, ve işlevsel değil, sosyal ve kültürel eğilimlerini de çeşitli ölçülerde yansıtır. Bu geniş sınırlar içinde ele alındığı zaman yapı, mimarlık dediğimiz uygarlık eyleminin kendisi olur. O zaman anıtsal bir cami ile bir gecekondu arasındaki farklılaşma, mimarlık olgusunun meydana gelme niteliğinden ötürü değil, amaç tanımının kapsamından ve olanakların sınırlılığından ileri gelir. Öyleyse yapı yapmak ile mimarlık birbirlerinden nitelik yönünden farklı değillerdir: Birisi diğerinin doğal devamıdır; ya da farklı derinliklerde tanımlanan aynı etkinliklerdir. Mimarlık daha bilinçlenmiş bir yapıcılıktır, denilebilir. Fakat Anadolu'nun bir köşesinde, bir köylü ustanın yüzlerce yıllık denemelerden süzülmüş biçimlerle, bir küçük başyapıt ortaya koymasının kişisel bilinçlenmeyi, öznel beğeniyi aşan bir yanı vardır. Bu yapıcılık uzun bir tarihi gelişmenin ve toplumsal bilincin ifadesidir.

Gerçekten de tarih içinde ne kadar geri gidersek gidelim, özel yapı eyleminin bireysel yaratmayı çok aşan bir gelişmenin sonucu olduğunu gözleyebiliriz.

Mimari Yaratma Eyleminin Bütünlüğü

Mimarlığın fiziksel çevrenin yaratılması ve genel yapı kavramıyla olan bütün ilişkileri böylece kurulmuş oluyor. Onu diğer yapı etkinliklerinden ayıran en önemli özelliğin insanın çeşitli eylemleri için elverişli sınırlı bir boşluk (mekan) yaratılması olduğu ve bunda simgesel ve estetik, yani salt faydanın sınırlarını aşan etmenlerin etkisi de saptanıyor. Bu analitik tanımlar mimari olguyu aydınlatmak için girişilen anlatım çabalarıdır. Oysa Lao Tzu'nun dediği gibi, "parçalarına ayırdığımız zaman araba araba olmaktan çıkar"[5]. Mimarlık da, gereksinme, amaç, yapım, iç mekan,

"Basit ve doğrudan algılandığında mimarlık ışık, gölge, mekânlar ve çizgiler kombinezonudur. Bu birkaç öğe mimarlık deneyiminin çekirdeğini oluşturur. Bu deneyimi ne edebi hayaller, ne tarihi imgeler, ne bilinçli safsatalar ya da bilimsel hesaplar saptayabilir, olsa olsa onu çerçeveler ve zenginleştirirler..."

"... Mimarlık sanatı mekânlar, kütleler ve çizgilerin doğrudan kavranan görüntüleriyle ilgilidir. Ve bu görüntüler insan etkinliklerine bağlıdır. Bu mekanlarda dolaştığımızı hayal edebiliriz. Bu kütleler kendimiz gibi, iter ve itilirler. Bu çizgileri izler ya da betimlersek onlar bizim yolumuz ya da jestimiz olabilirler."

Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism* ***Doubleday, New York 1956, s.157.***

(5) Tao Te King, s.23.

dış biçim, öznel öğeler ve başka verilerin yanyana gelmesiyle oluşmaz; herhangi bir eşya veya insani eylem gibi, bileşenleriyle değil, bütünüyle var olur. Onun için bazı düşünür ve eleştiricilerin, işlev, strüktür, malzeme, ya da mekan özelliklerini ve çevre koşullarını ikinci plana iterek, mimarlığın öncelikle politikayı, ırkı, tekniği, ya da ulusu ifade ettiğini savunmaları mimarları da bağnaz yorum ve uygulamalara sürüklemiştir. En güzel, en olumlu yapının hangi öğeleri, hangi ölçüde yanyana getirdiği, işlevselliğin mi, simgeselliğin mi, beğeni ölçütü olduğu her zaman geçerli bir gerçek olarak söylenemez. İngiliz eleştirmen G. Scott'un vaktiyle söylediği gibi, "estetik içgüdünün bazen işlev ve yapımdan esinlenen özellikleri, bazen onlara karşı giden bir tutumu olabilir."* Gerçekten de, hiçbir insan eylemi tek bir bileşenin sürekli etkisi altında meydana gelmemiştir. Yapı da, çoğu kez çözümlemesi zor olan, çeşitli bileşenlerin katkısıyla gerçekleşir. Mimarlık tarihinde de, güncel eleştiride de doğru yorum, yapının oluştuğu ortamla ilişkilerini sağlıklı olarak ortaya koymaya bağlıdır. Mimarlık alanında bir yapının meydana gelmesindeki etmenler, bütün diğer sanat kollarından daha çeşitlidir. Masa başında yazılan bir romanın yaratılma koşullarını çözümlemenin bile ne kadar zor olduğu düşünülürse, faydacı yapı eyleminin sanata dönüşümündeki etkileri ayıklamanın ne denli karmaşık olacağı anlaşılabilir. Yaşadığımız çağa yaklaştıkça, yapı ile onu meydana getiren koşullar arasındaki ilişkileri daha iyi görüyoruz. Fakat tarih çağlarının eski katlarına doğru bu ilişkilerin gerçek çehresi, hele yapıldıkları çağın insanları için taşıdıkları anlam, gittikçe karanlık bir hal alır. Belki tarihte geriye doğru gittikçe yapı eyleminin bileşenlerinin azaldığı düşünülebilir. Belki de bu nedenle mimarlık estetiğinin kurucuları bu ilk çağ ürünlerinin analizi üzerinde özellikle durmuşlardır. Hatta mimari etkinliğin temel ilkelerini ilkel yapı çağlarında arama modasının hiçbir zaman geçmediği de söylenebilir. Oysa her kültür aşamasında yapı yapmanın doğasına bağlı tavırların dışında, kişi ve toplum yaşamının değişik özellikleriyle belirlenen ve ancak ürünle tanımlanan, ve kesin bir çözümlemesi belki de olanaksız ölçütler mimari olguyu yönlendirmiştir.

* *G.Scott, The Architecture of Humanism, s.17.*

IV. Toplum örgütlenmesi ve İşlev Kavramı

Yapı tarihi, av peşinde dolaşan ilkel göçebe toplumların sığındıkları doğal barınakların yerini, toprağı işlemeyi başaran insanların yaptıkları ilkel konutlar ve tapınakların almasıyla başlar. İlk yapılar, küçük toplulukları hava etkilerine, vahşi hayvanlara ve başka insan topluluklarına karşı korumak gibi basit bir işlev görüyordu. Değişik yapı tipleri toplumdaki iş bölümü, yani işlevsel örgütlenme sonucu ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle, toplumsal gelişmenin tanımladığı yeni istekler mimarlık eylemini yönlendirmektedir. Gelişmiş bir uygarlık ortamında mimarlığın görevinin toplum tarafından saptanması olgusu şöyle özetlenebilir:

a. Toplum olarak örgütlenmiş olan insanların karşılıklı ilişkilerinin gerektirdiği eylemler yapı gereksiniminin niteliğini belirlemektedir: Aileye ev, ölülere mezar, dinsel eylemler için tapınaklar yapılıyor. Böylece yapının işlevi en geniş anlamı ile, sosyal örgütlenmenin ifadesi olmakta, bu örgütlenme yapı tiplerini doğurmaktadır. Toplum örgütlenmesi geliştiği yani uygarlık düzeyi yükseldiği oranda, yapı çeşitleri artmaktadır. Bu örgütlenmenin en gelişmiş olduğu büyük kentlerdeki farklı yapıları bugün bile küçük kent ve köylerde bulma olasılığı yoktur.

b. Toplum kültürünün kendine özgü nitelikleri, yapı biçimlenmesini, niceliksel gereksinmelerin ötesinde, saptayıcı, önemli bir etmendir. İkisi de aileyi barındırdığı halde, bir Japon'la bir İranlı'nın evi aynı değildir. Anadolu insanının oturduğu ev, Anadolu'daki toplum hayatı ile açıklanabilir. Etkinliklerinin farklı toplumlardaki tanımları birbirlerine benzedikçe, yapı programları da birbirlerine yaklaşır. Stadyumların, büroların her yerde birbirine benzemesi, uluslararası ilkelere dayanılarak yapılmalarındandır. Fakat toplumların özel eğilimleri, yapı programlarını aynı genel gereksinme sınıfı içinde de olsa, etkiler. Her toplumun tarihi gelişmesinin ortaya koyduğu gereksinmeler, bunları karşılayan yapı programları ve bu programlarla uzun zaman süreleri içinde bütünleşmiş kültür özellikleri yapı üretimini yönlendirirler. Bunların bir kısmı kolayca belirlenebilir: Eski bir Türk evinde odaların çok amaçlı düzeni ya da bir caminin, bir eski hamamın düzenleri gibi; ya da daha ince uygulama ayrıntılarını etkileyen özel kültürel eğilimler de vardır: Belli renklerin ve ölçülerin yeğlenmesi gibi.

Kullanılan düzen ve biçimler bazen sınırlı gruplarca, bazen bütün toplumca benimsenir. Kullanılış yaygınlaşıp, sürekli oldukça, çağ üslupları ortaya çıkar. Gerçi toplum ta-

"Dünyanın erken çağlarında barınma gereğiyle, daha sonra konfor ve malları korumak için yapılar yapıldı. Mısır hükümdarları hazinelerini saklamak için yapılar yaptırırken, diğerleri, Asurlular ve Yunanlıların çoğunluğu gösteriş için, Romalılar ise zevk duydukları ve geleceğe övünülecek bir anı bırakmak için inşaat yaptılar."

V.Scamozzi, *l'Idea dell'Architettura Universale,* ***1615, Bölüm 1,3. kitap Giusta Nicco Fasola,*** *Ragionamenti Sulla Architettura,* ***Citta di Castello, 1949, s.79.***

rafından tutulan biçimler bazen yabancı olabilir. Örneğin bu yüzyıl başında İstanbul'da mimariye egemen olan Art Nouveau, ithal edilmiş bir evrensel akımdır. Fakat böyle bir uyarlama süreci, yine o toplumun kültürel eğilimlerini yansıtmaktadır.

Gereksinmeler yapı eylemine yöneltir, fakat onu tek başına belirlemezler. Gerçekten de gerektiğinde, insan açık havada, mağarada, çadırda da yaşayabilmekte, toplantılarını açık meydanlarda yapabilmekte, çocuğunu bir ağaç kovuğunda dünyaya getirebilmekte, bir evi tapınak olarak bir hangarı konser salonu olarak kullanabilmektedir. Demek ki sosyal, ekonomik dinsel, bireysel ya da toplumsal olsun, gereksinmelerin yapı tipini ve programını ortaya koyması yapı biçimlerini bunların direkt sonucu olarak görmeyi gerektirmez. Bir başka deyimle barınma ve ailenin bir arada oluşu mimari anlamda konutu tanımlamak için yeterli değildir.

c. Yapıcının yaratıcı kişiliği, içinde yetiştiği toplum kültürünün etkisi altında oluşur: mimar, içinde yetiştiği toplumun davranışlarından soyutlanamaz. Bunlardan bağımsız olarak bir yaratma olgusu, bir yaratıcı düşünülemez. Mimarlık, toplumsal sanat sıfatını, sadece teknik ve ekonomik nedenlerle değil, fakat toplum ve kişi yaşantısıyla içiçe ilişkisi nedeniyle, tanımlanmasının ayrılmaz bir özelliği olarak taşır. Resim, heykel, müzik ve şiir de toplumun işaretini taşırlar; meydana gelmelerinde karışık sosyal ve psikolojik etkenler rol oynar. Fakat ressam, heykeltraş, müzisyen için toplumun belirlediği sınırlamanın tanımı daha zordur. Bir şiirin yazılması, bir resmin yapılması, sanatçıdan başka kimsenin isteği ve ortaya koyduğu koşullar olmadan gerçekleşebilir. Mimarlıkta bu özgürlük de yoktur. Çünkü yapım için gerekli ekonomik olanaklar genelde mimarı yapıyı isteyene bağımlı kılar.

İşlev Kavramı[6]

İşlev (fonksiyon), gereksinmelerin belirlediği istekler ve onların programlaştırılması anlamına geliyor; fakat daha sınırlı olguları anlatmak için de kullanılmaktadır. Bu farklı kullanışları doğru tanımlamak, kavramı açıklığa kavuşturmak için gereklidir.

İşlev öncelikle yapı öğelerinin, tek veya tüm, amaca uygunluğu anlamına gelmektedir. Bu plan özellikleri için olduğu kadar biçim özellikleri için de geçerlidir. Örneğin her yapı bölümü, kendi içinde belirli bir işlevin gereksinmelerini karşılayacak şekilde planlanır: Bir sınıf belli sayıda öğrenci alacaktır, yeterli hacimde hava, yeterli yoğunlukta aydınlanma gerektirir; çocukların boyuna uygun masa ve iskemlelere sahip olmalıdır; bahçeye, yeşile açılması, kışın güneş alması istenir. Bir konser salonunun akustiği iyi olmalıdır. Sinemada her seyirci perdeyi iyi görmelidir; ışıklar gözü kamaştırmayacak, merdivenler de karanlık olma-

(6) Her ne kadar mimarlık sözlüğümüzde fonksiyon, fonksiyonel sözcükleri yerleşmiş ve çok kullanılıyorsa da Türkçe bir sözcüğün yerleşmesi açısından "işlev" ve "işlevsel" yeğ tutulmuştur.

yacaktır. Günümüz insanı buna benzer sayısız gereksinme için minimum standartlar saptamıştır. Bu standartların bir bölümü, uzun kullanma süreçleri sonunda kendiliğinden ortaya çıkmış, fakat özellikle boyutlarla ilgili olan bir çoğu da bilimsel araştırmalar, istatistikler sonucunda elde edilmiştir. Bugün standart insan ölçülerine göre eşyalar, yapı elemanları, sıhhi bloklar yapılıyor; odalar, bürolar, kat yükseklikleri, yapı bloğu derinlikleri ve başka sınırlamalar var. Bütün bunlar işlev kavramının özel, gelişmiş görüntüleridir.

Yine de bu uygulamaların bilimsel nitelikleri hakkında şimdilik fazla inançlı olmamalıdır. Standardizasyon gerçek bir işlevsellikten çok, bir ekonomik zorunluluk, bir kütlesel üretim zorunluluğudur. Gereksinmeler formül ve sayılarla ifade edildiklerinde bu sayısal sınırlamaların işlev kavramının genel ve ideal yönleriyle çatıştığı görülür. Gerçekten de 175 santim boyunda insanlar için düşünülen yapı öğesi ya da eşya, insanların çoğunluğu için ideal değildir. Standart iskemleler çok küçük bir azınlık için uygun yüksekliktedir. Başka bir anlatımla ekonomik zorunluluklar işlev kavramını organik bir uyumdan soyutlama ve sınırlama yoluyla, katı faydacı bir niteliğe sokmuştur.

Yukarıdaki örneklerde işlev terimi yapının fiziksel, özellikle boyutsal düzenlenmesini etkileyen niteklikleri kapsamaktadır. Aynı terim bazen doğrudan doğruya biçim seçiminin nitelikleriyle ilgili olarak da kullanılır. Örneğin fazla yağışlı bölgelerde çatının fazla eğimli olması, ya da duvar yüzünün hava etkilerine karşı uygun bir sıva tabakasıyla örtülmesi, iklim koşullarına uymak için yapılarda balkon, saçak, veranda, iç avlu gibi plan öğelerinin yaygın kullanımı yine işleve uygunluk olarak tanımlanır. Uzun bir kullanma süresi sonunda, toplumlar bazı biçimlerin en kullanışlı, belki de en ekonomik olduğunu görmüşlerdir. Mimarlık tarihindeki büyük üslupların gelişme sürecinde kullanışlı ile güzelin çoğu kez birlikte oluştuğunu izlemek olasıdır. Kuşkusuz, bu kullanışlılık evrensel değildir, ancak bir kültürel görecelik içinde düşünülmelidir.

İşlev terimi, bir yapının farklı amaçlarla kullanılan bölümleri arasında, kullanmanın gerektirdiği bir sıralanmayı da ifade eder. Nasıl herhangi bir eylem birbirini izleyen olaylarla belirlenirse, bir yapının tasarısı da birbirini izleyen bölümlerle kurulur. Bir evin odaları, bir sinemanın girişi çıkışı, bir caminin çeşitli öğeleri arasında bir takım tanımlanabilir, bazen değişmeyen ilişkiler bulunuyor. Bu ilişkilerin olumlu bir sıralama içinde ortaya konması, işlevsel oluşum olarak tanımlanabilir.

Bu değişik, fakat birbirine yakın anlamlar arasında işlevsel yapı deyimi en fazla, farklı görevleri olan bölümler arasında, gereksinmelerin en iyi karşılanacak şekilde düzenlendiği yapı anlamına kullanılmaktadır. Yine de işlev terimini sınırlı kapsamlarla kullanmak, yanlış sonuçlara yol açabilir. Bir yapıda çeşitli bölümler arasındaki ilişkinin en uygun şekilde kurulması yeterli değildir; buna ek olarak,

'Form follows function' "Biçim işlevi izler". Horatio Greenough (Amerikalı heykeltraş) işlevselci mimarlığın bu en uzun ömürlü sloganı, günümüzde karşıtını da doğurmuştur.

Fakat daha 1920'de Le Corbusier** Vers une Architecture **adlı kitabında "Mimarlık sadece fayda gütmenin ötesindedir. Mimarlık plastik bir olgudur..." diyordu.

özel görevleri olan bölümlerin, öğelerin bunu karşılayacak niteliklere sahip olması gerekir. Hatta işlevin yukarıdaki bütün tanımlarına uygun olarak tasarlanan bir yapının bile en yeterli çözume ulaştığı kolayca söylenemez. İyi örgütlenmiş,doğru biçimlenmiş ve ilişkileri doğru kurulmuş öğelerden meydana gelen bir yapıyı insanoğlu yine de yeterli bulamayabilir: Örneğin bir evde oturma odasının salt biçiminin, ışıklandırma yoğunluğunun, renginin, pencere düzeninin öznel nedenlerle hoşa gitmemesi, ya da evin dış biçiminin yeteri kadar sembolik olmaması önemli eksiklikler olarak öne sürülebilir. Herhangi bir yapı karşısında duyulan yetersizlik duygusu, ölçüye vurulabilecek kadar basit olamıyor. Daha önce belirttiğim gibi, sayısal ya da nesnel olarak tanımlanabilen değerler, gereksinme kavramının bütününü saptayamıyor. Tam işlevsel olma, güzellik isteğini de içermek üzere, insanın çevresinde arayabileceği bütün niteliklerin beraber gerçekleşmesi anlamına gelmelidir. Oysa bu durum uygulamada belki de olası değildir. Bu anlamda işlevsel oluş sadece doğal yaratmalarda olabilir; ancak bir ağaç çevre koşullarıyla bu derinlikte mutlak bir özdeşliğe varabilir. Fakat insanın çevre ve toplumla belirli bir uyum kurmak için yaptığı yapıların bu kesin olmayan işlevselliği insanoğlunun bütün eylemleri ve üretimi için sözkonusudur. Organik varlığın tam işlevselliği ile insan ürününün eksik işlevselliği arasındaki fark, insan yapısının özelliği olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenle, işlevsellik yaklaşılan,fakat varılamayan bir amaçtır.

İnsan yapıcılığının sürekli gelişme içinde oluşu, mümkün olduğu kadar organik bir yapı tasarımına ulaşma çabası gibi görünürse de, gerçekte toplumların yapıdan, yapı eyleminden beklediği, özel koşullar içindeki istekleri karşılamaktır. Çoğu kez, öznel ve simgesel istekler, tanımlanabilen işlevsel isteklerle karşıtlaşır. Fiziksel, kimyasal, biyolojik ve spontane tepkilerin egemen olduğu organik yaşamda görülen ve dış etkenlerle biçimlenme arasındaki doğrudan ilişkiler, düşüncenin egemen olduğu insan yaşamında belki de hiç bir zaman gerçekleşemeyecektir.[7]

(7) Bu yargı düşüncenin biyolojik anlamda organik olmayı engelleyen yapısını gösteren özgül (karakteristik) bir gözlem sayılabilir.

Toplumun Teknolojik Düzeyi

Toplum, sahip olduğu teknolojik olanaklar açısından da yapıya damgasını vurur. Mimar, toplumun sahip olduğu teknolojik olanaklar içinde çalışır. Mimarlık kendini yaratan toplumun bilimsel ve teknik aşamasının doğru anlatımı olur. Gerçi bu anlatım her zaman teknolojideki gelişmelerle eşzamanlı olarak ortaya çıkmaz Tarımsal yapı ile sanayileşme arasındaki arakesit bu açıdan özellikle değerlendirilmesi gereken bir dönemdir. 19. yüzyılda teknik olanaklarla mimari anlatım arasındaki ayrılık uzun sürmüştür. Sanayi çağının ortaya çıkardığı olanakların mimarlar tarafından tam olarak kabul edilip, bütün biçimsel potansiyellerinin kullanılması için hiç olmazsa yarım yüzyıl beklemek gerekmiştir.[8]

*(8) Bu konuda değerli bir başvurma ve düşün kitabı S. Giedion'undur: "**Space, Time, and Architecture**" III. Baskı, Cambridge, Mass., 1956.*

Salt faydacı uygulamalarda ellerindeki teknik olanakları daha korkusuzca deneyen insanlar, inanç ve beğenilerine, uzun süre kullanıp alıştıkları biçimlere daha çok sahip çıkmakta o alanlarda değişikliği daha zor kabul etmektedirler.[9] Böyle anlarda yaratıcı mimarın, teknolojinin gelişmelerine ayak uyduramamış yapı sanatına, yeni denemeler getirebilen kimliği işe karışmakta, toplumun psikolojik duraganlığı öncü sanatçıların çabalarıyla sarsılmaktadır. Yapı yöntem ve malzemesinin çok yavaş değiştiği çağlarda, bazı yeniliklerin doğrudan doğruya yaratıcı sanatçılardan geldiği de kabul edilebilir.

Bu gelişmeler sürecini yakın geçmişte izlediğimizde, modern teknolojinin verilerini yapı alanına sokanların mimarlar değil, fakat mühendisler olduğunu görüyoruz. Betonarme ve çelik strüktürlü yapıların gelişmesinde ilk denemeleri onlar yapıyorlar. Bunun önemli nedenlerinden biri, çağımızda yapıcılığın mimar ve mühendisler arasında bölünmesidir. Tarih boyunca köprü, cami ya da saray yapanlar arasında uzmanlık açısından hiç bir fark yokken 18. yüzyıldan öteye, mühendisler mimarlardan ayrılmaya başlamış ve bu ayrılık özellikle 19. yüzyılda yapı strüktürü ile biçimi arasındaki ilişkiyi olumsuz yönde, bir süre etkilemiştir. İçeriden çelik strüktürlü, dışarıdan Antik sütun nizamlarıyla süslenmiş yapılar, geçen yüzyılın teknikle kültürel davranış arasındaki çelişkisini en iyi yansıtan görüntüsüdür. Bugün sanayileşen ülkelerde değişik görüntülü de olsa, benzer çelişkiler yaşanmaktadır.

Tekniğin biçim sınırlarını belirlediği bir gerçektir. Ancak Bessemer yönteminin ortaya koyduğu malzeme ile daha güvenilir çelik strüktürler yapma olanağı gerçekleştikten sonra günümüz kent siluetlerinin özgün öğesi olan gökdelen, bir yapı türü olarak ortaya çıkabilmiştir.

Malzeme ve teknik koşullar tek bir mimari ürünün ortaya çıkma sürecinden çok daha uzun ömürlü oldukları için, onları toplumsal veri olarak değerlendirmek zorundayız. Tarihi süreç içinde teknik, doğrudan doğruya yapı faaliyetinin amaçlarına uygun olarak meydana gelmiş olabilir; örneğin, Mezopotamya'da kerpiç bu şekilde bulunmuş olmalıdır. Ağaç çatı, tonoz ve kubbe hep yapı eyleminin özel koşulları içinde ortaya çıkmışlardır. Bu özel koşulları, toplumların ulaştıkları uygarlık düzeyi saptar. Bu açıdan ele alındığı zaman, çağımız ilginç gelişmeler gösterir. Günümüzde teknolojinin çok yönlü niteliği, özel ve genel yapı alanlarını, şimdiye kadar akla gelmeyecek şekilde, birbirine bağlamaktadır. Benzer yapım sistemlerinin, benzer malzeme ile, otomobile, gemilere, evlere uygulanmaması için bir sebep yoktur. Paslanmaz çeliğin, alüminyumun, plastik malzemenin kullanılma alanları evrenseldir. Bu malzemelerin veya yeni tekniklerin gelişmeleri, saf mimarlık alanının sınırları dışında olmakta, toplum tarafından hazırlanıp mimarların kullanılışına sunulmaktadır. Mimarlar için bu hızlı gelişmenin ortaya koyduklarını izleme ve kullanmanın hemen hemen olanak dışı olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle de geleneksel mimar tanımı, bir bakıma, anlamını yitirmiştir.

(9) Böyle iki yönlü davranışların kaynağını, Rönesansa kadar götürmek olasıdır. Büyük Rönesans mimarı Leone Battista Alberti, Rimini'de "Tempio Malatestiana" adı verilen kilisesinde Gotik bir kiliseye Antik Mimariden esinlenmiş bir dış mimari düzen giydirmişti. Fakat ondokuzuncu yüzyıla gelene kadar yapı tekniği, strüktür ve biçim arasında çelişmeli uygulamalar pek olmamıştı. Toplumun teknik olanaklarıyla mimari ifadenin karşıtlaşması yönünden ondokuzuncu yüzyıl mimarlık tarihinde bir dönüm noktasıdır. Yirminci yüzyılda bu yabancılaşma sürecine tepki olarak, eski üsluplarla ilişkiyi her noktada kesme gerekliliğini savunan çağdaş mimari akımlar doğmuştur.

Toplumsal Değer Yargılarının Rolü

Toplum sadece kültür gereksinmelerinin yön ve niteliğini değil, malzeme ve onun kullanılma sınırlarını da ortaya koymaktadır. Kuşkusuz bütün bu sınırlamalar içinde mimara çeşitli veriler arasında bir seçim yapma özgürlüğü yine kalmıştır. Fakat toplumun yapı eylemine koyduğu sınırlar bu kadar da değildir. İnsanlar çokluk inançlarına, düşüncelerine, beğenilerine, yani toplumsal geleneklerine uygun bir çevrede yaşamak isterler. Bir takım biçim ve renkler toplum için sembolik değerler kazanmıştır. Her sınıf ve aşamada insanın, evinin balkonlu olmasını isteyen mütevazi ev sahibinden, insan figürünün semboliğine inanan hümaniste, ya da matematik kuralların tanrısallığına inanan filozofa ve azametli biçimler peşinde koşan güç sahibine kadar, mimari biçimi etkileyebilecek değer yargıları vardır. Bunlar her zaman ussal olmasa da kültürel eğilimlerinin bireye zorla kabul ettirdiği değer yargıları olarak nesnel nitelik kazanırlar.

Bu değer yargıları yukarıda anlatılan fiziksel, biyolojik ve ekonomik gereksinmelerin ve teknik etkenlerin dışında, mimarlık olgusunu sınırlayan başka bir kategori oluştururlar. Mimarın kendi özel yaratma çabası içinde bu eğilimlerin sınırlarını zorlayabileceği düşünülse bile, işveren için bunların etkisi mutlaktır. Hele yapı boyutları büyük, yapının ekonomik ve simgesel değeri toplumun bütününü ilgilendiren ölçüde ise, işveren mimari eylemin denenmiş yollardan geçmesini yeğ tutar. Gerçi bunun dışında uygulamalara tarihte rastlıyoruz: Bazı sanat koruyucuları yaratıcı sanatçı ve mimarları maddi olarak desteklemiş, yeni denemeleri özendirmişlerdir. Yine de mimari alanda bu özendirme çağdaş bir ressamın tablolarını satın alan üretli koleksiyoncunun özgürlüğüne,ekonomik boyutların büyüklüğünden ötürü, erişemez.

Çağlarının genel düşünce akımlarına karşı çıkan yapılara çok az rastlanır. Yirminci yüzyılın başındaki düşünceleri yansıttığı halde, ünlü fütürist Sant' Elia'nın tasarladığı yapıları uygulaması olanağı yoktu.[10] Toplum tarafından kabul edilebilme sınırları içinde yaratılan mimari yapıtların büyük yapıt düzeyine erişme olasılığı daha fazladır. Çünkü kendilerinin meydana gelme sürecini zorunlu olarak etkileyen koşulların hepsine uyarak çalışmak, bazılarını yadsıyarak çalışmaktan daha kolaydır. Tarihte büyük yaratmaların çoğunlukla mimarın toplumla uyum içinde olduğu zaman meydana geldiğini görüyoruz. Sinan'ın kendi devriyle tam bir anlaşma içinde olduğu söz götürmez. Gotik katedrallerin toplumun mutlak desteğiyle ortaya çıktıklarını biliyoruz. İktinos'un[11] Atina'nın istekleriyle çelişme içinde olmadığı kabul edilebilir. Bütün sanat yapıtları için olduğu gibi mimari yapıtlarda da özgünlük, ya da yenilik güzelliğin zorunlu koşulu değildir.

Günümüzde çok hızlı bir gelişme içinde sürdürülen yeni biçimler yaratma çabası, eski çağlarda gördüğümüz gibi,

*(10) Antonio Sant'Elia, (1888-1916): Yirminci yüzyıl başında İtalya'da "**Futurisme**" (Gelecekçilik) adlı akımın kurucularından bir mimardır. Düşüncelerini yapı alanına taşımak olanağı bulamamıştı. Mimari tasarılarını sadece proje ve resimlerinden biliyoruz.*

(11) Perikles çağının mimarı İktinos, İ.Ö 5. Yüzyılda Yunan mimarisinin en ünlü tapınağı olan Partenon'u (447-438) yapan mimardır. Kalikrates ve Fidyas'la işbirliği yapmıştı.

genel olarak kabul edilmiş uzun süreli bir geleneğin yaratılmamış olmasına bağlanabilir. Belki de başyapıtların yaratılması, özellikle Mısır, Yunan gibi eski uygarlıkların sanatları için belirtildiği gibi, çoğu kez sürekli gelişmelerin yetkinliğe eriştikleri çağlara rastlamaktadır. Çağımızda bu deney birikimine geçmişten değişik bir süreçte, uzun süreli yoğunlaşma ile değil, fakat yoğun iletişim ile ulaşılmaktadır. Günümüz uygarlığının,her zamandan daha evrensele dönük niteliğiyle, bütün insan toplumlarının kültürel birikimlerine dayanarak yetkin düzeye ulaştıracak sayısız olanaklara sahip olduğu düşünülecek olursa, her gün dünyanın bir köşesinde büyük bir yapıt yaratılabilmesi için gerekli koşulların bir araya geldiği söylenebilir.

Çağımızda mimariyi etkileyen dış unsurların gittikçe artması ve her geçen gün yeni bir gereksinimin uygun bir fiziksel kalıba girmek için mimarlara sunulması, genel anlamı ile işlevi, yapı olayının en önemli bileşeni yapmıştır. İşlevselcilik "Fonctionalisme" gerçekten de,aşağı yukarı yarım yüzyıllık mimari gelişmeye verilecek en önemli sıfattır. Post-Modern akımların mimari düşünce alanına egemen olduğu yakın dönemde de mimarlık pratiğine yön veren düşüncelerin, genelde hala Birinci Dünya Savaşı sonrası işlevselciliği olduğu söylenebilir[12] Biçimlerin niteliklerine yansıtmak zor bile olsa, 20. yüzyılın toplumsal değişmelerini yansıtma zorunluluğu, mimarları sürekli bir yanıt arama atmosferine sokmuştur. Bunun sonucu olarak, yapının amaca uygunluğu bütün diğer unsurları ikinci plana atmış, dünya savaşlarının ortaya çıkardığı ekonomik sıkıntılar bütün ülkelerde, sayısal etkenlere öncelik verdirmiştir.

Fakat bütün bu zorunluluklara karşın amaca uygunluğun bir sınırdan öteye öznel eğilimleri yok etmesi olası değildir. "Kime göre uygun?" sorusunun tam bir yanıtı yoktur. Kentleri birer beton yığını haline sokan ya da tarlaları karış karış parselleyen spekülatörler için uygunluk; köyden kente yeni inen ve kafasını soktuğu gecekonduyu cennet sanan köylüler için uygunluk; ya da belli bir kültür düzeyine erişmiş, fakat ancak soyut olarak tanımlanabilecek uygar insan için uygunluk başka başka şeylerdir. Uygun olma standartları da, başlangıçta yine öznel kabullere dayanır. Bu yüzden egemen niteliğine rağmen'fonctionalisme'sadece istatistiklere dayanan bir nitelikte ele alındığı zaman ona sakınarak bakmalıdır. Gerçekte herşeye egemen olan bir işlev anlayışı, bilgilerimizin bugünkü düzeyinde olası değildir. İnsan ve toplum yaşantısında sayısal boyutlara indirgenemeyecek henüz çok sorun var. Belki de mimarlık şimdilik bir sanat olarak kabul edilmesini, işlevsel verilerle, henüz açık olarak tanımlanmamış diğer veriler arasında bir denge kurarak ve işlevsel verileri insan ve toplum doğasının öznelliğinin gerektirdiği bir esneklikle değerlendirerek koruyabilecektir.

Sadece nesnel olarak saptanacak işlevsel verilerin değerlendirilmesinin yetersizliğini belirtmek için bir noktaya daha işaret edilebilir: Gerçi mimar yapıyı, bilebildiği, anlaya-

(12) "Fonctionalisme" ("İşlevselcilik"): Çağdaş, mimaride, özellikle Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı arasındaki dönemin mimarı üslubunun (Enternasyonal Stil) en önemli özelliğidir. Bu konuda aydınlatıcı bilgi çağdaş mimarlık tarihi konusundaki kitaplardan elde edilebileceği gibi daha özel olarak H. Hitchcook ve P. Johnson'un ***The İnternational Styl****, New York, 1932 adlı kitaplarına başvurulabilir.*

bildiği kadar, gereksinmelere uygun olarak biçimlendirir. Fakat yapıyı kullanacak olanların yaşamları önceden bilinemeyeceği için, insanlar yapıyı genellikle mimarın tasarımından farklı olarak kullanılırlar. Bir ev başlangıçta mimarın iradesine uygun olarak döşense bile, bu kısa bir süre sonra değişir. Mimarinin tasarımındaki kullanılış ile yapıyı kullananların davranışları arasındaki farklar nedeniyle işlevsel gereksinmeleri yerine getirmenin yanında insanın mutlu olacağı bir ortam yaratma çabası göstermek mimarın amacı olmalıdır. Bu onun, insanlara nasıl yaşamaları gerektiğini öğreten, onları kendi yaptığı fiziksel çevrenin kurallarına uymağa zorlayan biri değil, fakat onların kendilerinin ilgi duyup benimseyecekleri, içine yerleşmekten zevk duyacakları, köşesine bucağına sahip çıkacakları ortamı yaratan bir sanatçı ve yapıcı olması anlamına gelir. Bunu yapabilmesi, bir oranda, çağının ve yapı sahibinin düşünce ve duygularıyla uyum içinde olmasına bağlıdır.

Biçim

Analizi yapılan bütün olgular sonuçta mimarlık ürünün ortaya çıkmasını sağlarlar. Bu ürünün değerlendirilmesinde tek ölçüt karşısındaki bütün maddi engelleri aşarak, mimarın özgün ve doyurucu bir sonuca ulaşmasıdır. Bu temel de estetik bir doyumdur.

Biçim mekâna ek olarak, iki ve üç boyutta resim ve heykelin bütün niteliklerini içerebilir. Doğa taklidinden değil, doğaya karşı bir tavırdan kaynaklanan mimari soyut bir uygarlık ürünüdür. Biçimin estetik boyutları üslup tartışmalarının ana konusunu oluşturur.

V. Geleneksel Yapım Malzemeleri ve Yapım Teknikleri

Çağdaş mimari sanayi öncesi toplumlarının düşlerinde bile görmediği teknolojik olanaklara sahiptir. Yapıyı bir makine gibi tasarlayıp yapma olasıdır. Geleneksel malzemelerin verdiği strüktür olanakları çok aşılmış ve çeşitlendirilmiştir. Ne var ki bugün mimari değerlendirme ve eleştiri aracı olarak kullandığımız sözcük ve kavramların çoğu mimari tarihinin sanayi öncesinden kaynaklanır. Bu nedenle onları doğuran malzeme ve süreçleri tanımak ve ürünleri de doğru değerlendirmek zorundayız.

Şiir yazmaktan roket atmaya kadar bütün faaliyet alanlarında, her biçim haline gelişin kullanılan malzeme ve tekniğin verdiği olanaklar içinde gerçekleştiğini biliyoruz. Yeterli bir sözlük ve gelişmiş bir koşuk düzeni, geniş kapsamlı bir şiir yaratmak için nasıl gerekliyse, çağdaş teknoloji olmadan uzay yolculuğu da, Jules Verne gibileri tarafından çok daha önceleri hayal edilmiş olsa da, gerçekleşemezdi. Bu gözlemi, yani biçimlenmenin malzeme ve teknik tarafından sınırlanmasını, biçimsel oluşun sanatsal niteliği ile karıştırmamalıdır. Bu sanat olgusundan önce var olan, fiziksel, tek yönlü bir ilişkidir. Ne var ki yapı alanındaki olanakların sınırlarını bilmek yaratıcı olgunun anlaşılması için gereklidir.

Ondokuzuncu yüzyıla gelene kadar, bütün büyük yapı eylemlerinin ne kadar az sayıda malzeme ve ne kadar ilkel tekniklerle yürütüldüğü, çağdaş teknolojinin nefes kesen olanaklarından haberi olan bizler için şaşırtıcıdır. Aynı derecede şaşırtıcı olan, bu olanaklarla ulaşılan biçim zenginliğidir. Bu bölümde söz konusu edeceğim malzemeler, Ondokuzuncu yüzyıla gelene kadar, yapı strüktürlerini kurmağa olanak veren taş, ağaç ve topraktır.

Taş

İnsanlar taşı kaba olarak, doğada bulunduğu veya ocaktan çıktığı gibi kullanmışlardır. Büyük Mısır piramitlerinden ilki olan Zoser piramidi[13] yapıldığı zaman ocakta kullanılan ilkel araçlar, bakır ve sert dioritten yapılan kesici aletlerdir. Maden Çağından öteye taş kesen aletlerin gelişmesi taş mimarlığının daha ayrıntılı biçimlere ulaşmasını sağlamıştır.

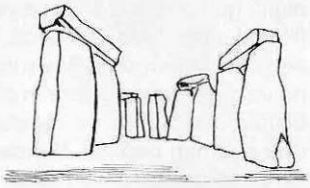
(13) İ.Ö.2650-2600 de yapılan Sakkara'da Zoser piramidi çevresindeki diğer yapılarla beraber büyük bir külliye oluşturuyordu. Ve "merdivenli" ya da kademeli denilen tipte yapılmıştı.

Eski çağlarda taş yapı teknolojisi, taşın ocaktan çıkarılması, istenilen biçimde yontulması, taşınması, yapı yerinde is-

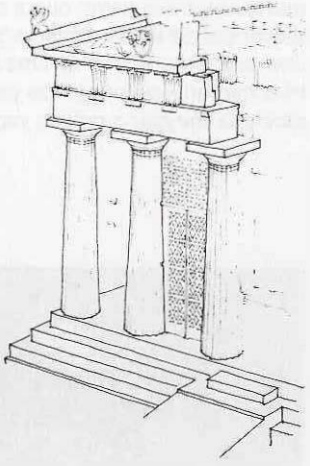
tenen yüksekliğe kaldırılması, birbirleriyle birleştirilmesi gibi basit işlemlerden oluşurdu. Kullanılan enerji insan ve hayvan gücüydü. Kullanılan araçlar, biraz daha gelişmiş çağlarda, örneğin Yunan Uygarlığında, kaldıraçlar, makaralar ve taşları birbirine tutturan madeni kenetlerden oluşuyordu.

Hava etkilerine en çok dayanan, taşıyıcı gücü fazla, doğada bol miktarda bulunan taş, mimarlığın en soylu malzemesi olarak kabul edilmiştir. "Mimarlık taşlaşmış müziktir" (Schelling); "mimarlık uygarlıkların taşa geçmiş ifadesidir" deyimleri, taşın mimarlıktaki özel yerine işaret ederler. Taşın diğer malzemelere göre üstün olan yönü tekniğin az gelişmiş olduğu çağlarda hiçbir özel bağlantı sistemine gerek olmadan, sağlamca ayakta duran yapılar yapmak olanağı sağlamasıydı. Oysa ağaç strüktür, tasarımı ne kadar basit olursa olsun, ancak bir bağlantı sistemi ile beraber düşünülebilir.

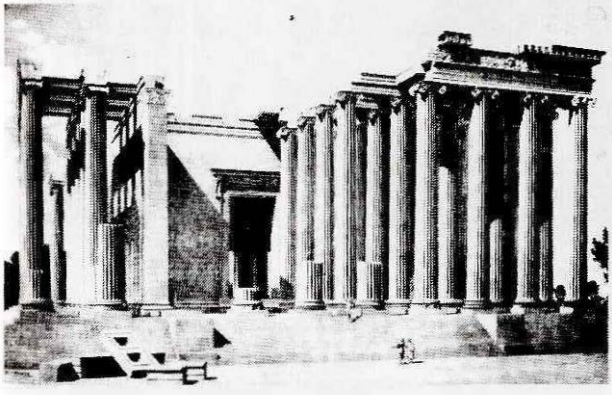
Örneğin bir dolmen, iki diktaşın üstüne bir yataytaş konmasıyla meydana getirilebilir (Şekil 2). Taşıma ve kaldırma zorluğuna karşın taş, statik yönden emniyetli ve dayanıklı strüktürleri gerçekleştirmeyi sağlar. Taş yapı bu ilkel yapımsal niteliğini tarih öncesinin Megalitik[14] mimarlığından, Yunan mimarlığına kadar korumuştur. Genellikle taşın, başka malzemeye gerek kalmadan ağırlığının verdiği statik potansiyelle, düz atkılı bir strüktür sistemine olanak vermesi, Amon-Ra[15] tapınağına veya Partenon'a üç boyutluluk iç mekan ve ölçü açılarından özgün bir kimlik kazandırmıştır (Şekil 3). Fakat sadece taşın olanaklarını yansıtmak açısından, anıtsal Mısır mimarisi tektir: Bütün taşıyıcılar ve örtü elemanları taştandır. Ona karşılık örtünün tasla değil, fakat ağaçla meydana getirildiği Yunan mimarlığı, yapı tarihinde, daha ileri bir aşamayı simgeler.



Şekil 2. Dolmen



Şekil 3. Partenon Tapınağı, Atina. Yapının kuruluşu.



Didima, Apollo Tapınağı. Türkiye, I.Ö.4. yüzyıl.

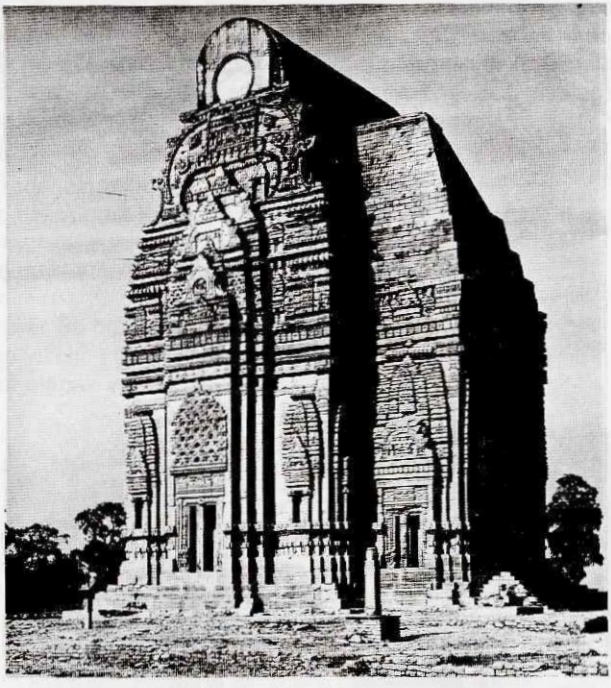
(14) "Megalithique": "Yunanca köklü Fransızca sözcük. Mega büyük, litos taş anlamına: Megalitik Mimarlık, büyük taşlarla yapılan ilkel mimarlık anlamına gelmektedir.

(15) Mısır'da Karnak'da İ.Ö.1570-1085'te yapılan Amon-Ra tapınağı, eski Mısır mimarisinin en özgül anıtlarından biri olarak kabul edilir.

Antik çağın taş malzeme ile yaratılan büyük mimarlık üsluplarında ilkel teknıklerin biçimlenmeyi nasıl sınırlandırdığını görüyoruz. Düşey ve yatay öğelerle meydana gelen ilk düz atkılı[16] taş yapılarda, doluluk ve boşluk, birbirlerine yakın değerdedir. Böyle bir yapıda iç mekan, taşıyıcıların ve diğer sınır öğelerinin plastik etkisini zayıflatacak bir boyuta ulaşmadığı için boşluklar yapının mimari karakterine egemen değildir. Bundan ötürü eski Mısır'da mekan fikrinin olmadığı söylenmiştir. Gerçekte bu mimari olguyu sınırlı tanımlar içine hapsetmekten ileri gelen soyut bir görüştür. Kerpiç ya da ağaçla inşaat yaptıkları zaman Mısırlılar, boşluğu doluluğundan daha önemli yapılar ortaya koyuyorlardı. Fakat, taş yapı teknolojisinin o zaman vardığı aşamada gelişmiş iç mekanlar yaratma olanağı yoktu.

İlkel taş yapının diğer bir niteliği, kütlesel oluştur. Bu, malzemenin çok küçük parçalar halinde kullanılamaması, yani çok parçalılığa olanak vermemesiyle açıklanabilir. Mısır mimarisinin, bu kütlesel oluşa paralel olarak, büyük düz yüzeyleriyle de kimlik kazandığı görülüyor. Fakat düz yüzey ilkel taş mimarlığının ayrılmaz bir niteliği değildir. Örneğin Hint mimarlık geleneğinde yine üstüste konmuş büyük taş bloklarla meydana gelmiş yapılarda kütlesel karakterin ya-

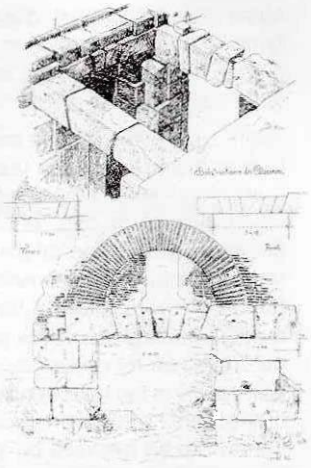
(16) Düz atkılı sistem için bak: Bölüm V. Geleneksel Strüktür.



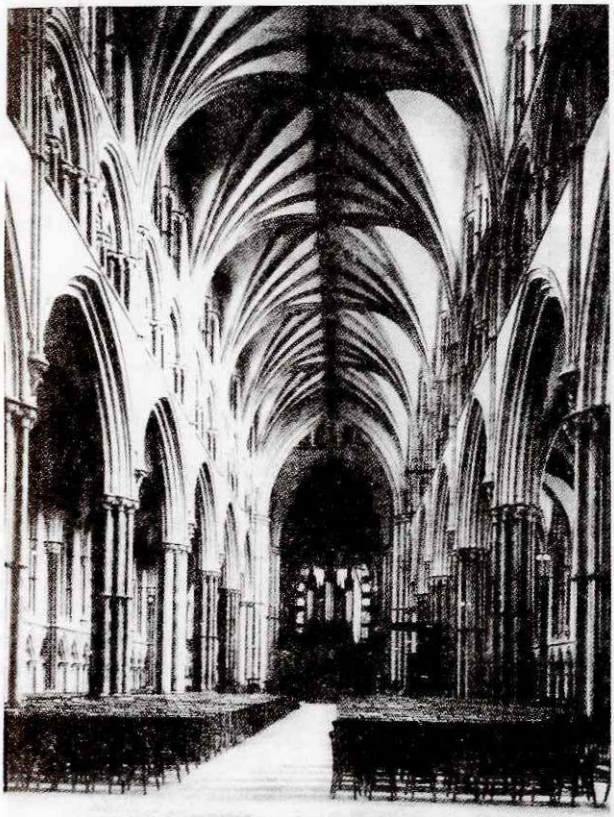
Gvalyor. Hindistan. Teli-Ka Mandır Tapınağı.
Hint Mimarisi dolu duvarın simgesel bir anıt heykel oluşunun en özgün örneklerini vermiştir.

nı sıra.düz yüzeylere hiç yer verilmediğine ve bütün yapı yüzünün zengın bir yontu bezemesi ıçin araç olarak kullanıldığına tanık oluyoruz.

Taşın harçla birlikte, daha küçük boyutlarda, fakat değışık bır karakterde ve farklı yapım yöntemleri içinde kullanılması, Roma çağında ortaya çıkmıştır. (Şekil 4). Fakat o sırada kütlesel taş kullanılışı da vardır. Teknik açıdan Roma çağı bir geçiş çağı sayılabilir. Oysa onu izleyen dönemde harçlı taş duvar yapımı, geçmiş çağlardan çok farklı yeni bir strüktür sisteminin gelişmesine yol açmıştır. Doğuda Ermenilerin, batıda Roman, Gotik yapıcıların çok daha ileri bir teknik ve oldukça karmaşık bır statık sısteme dayanarak ortaya koydukları yapılar, eğrisel bir örtünün, yanı tonoz ve kubbenın verdiği olanaklarla, taşın doğal nitelikleriyle adeta ters düşen üsluplar yaratmışlardır. Zengin ıç me-



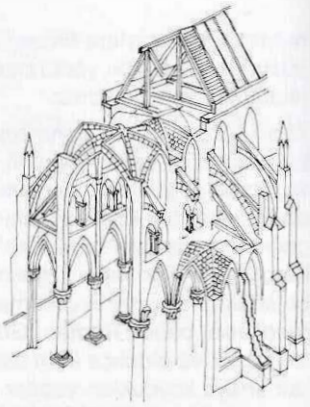
Şekıl 4 Ilkel kemerler, Mısır.



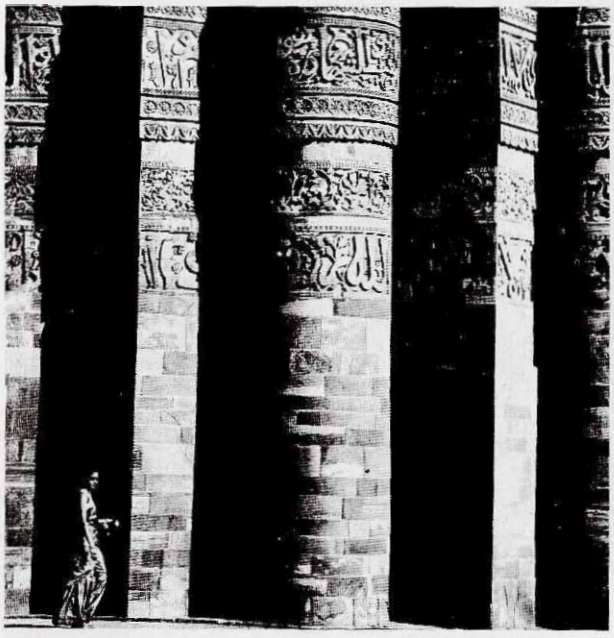
Lincoln Katedrali. İngiltere, 13. yüzyıl.
Gotik kiliselerin iç mekânları taşın strüktür malzemesi olarak geometrik mekan kaburgası oluşturması, adeta soyut bir strüktürel kavram düzeyine çıkarır.

kanın çok parçalılığın. düşeyliğin belirlediği Batı Ortaçağının Gotik üslubu. taşın malzeme olarak getirdiği olanakların biçim yönünden hiç de o kadar sınırlı olmadığını ortaya koymuştur. (Şekil 5).

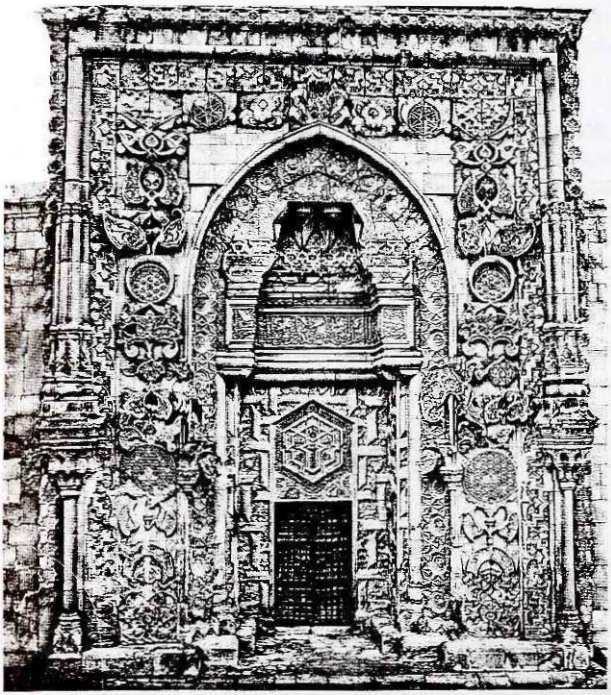
Taşın. sınırlayan öğelerin ana malzemesini oluşturduğu durumlar dışında. sadece taşıyıcı öğelerde ve cephe kaplaması olarak kullanılması. birçok tarihi üslupların ortak özelliğidir. Bu şekilde harç ve tuğla. ağaçla beraber kullanıldığı zaman. yapının genel görünüşüne yine taş egemen olur. Ve çağımızda bile gözlenebileceği gibi. mimarlar taşın doğal haliyle görünmesine her zaman özenmişlerdir. Taş mimarlığında. tuğladan farklı olarak. harcın duvar görünüşünde önemli bir rol oynaması pek arzulanmamıştır. Buna karşılık yapıların taş kaplı cephelerinin. bir Selçuk taçkapısında olduğu gibi. artık taşın özelliklerini büsbütün ikinci plana iterek. bazen heykelsi bir nitelik kazanması. kültürel gelişmenin saptadığı karmaşık bir gelişme sonucu ortaya çıkmıştır.



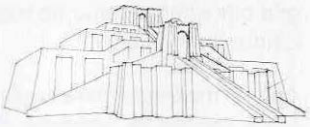
Şekil 5. Gelişmiş taş strüktür. Bir gotik kilise.



Kuvvat-El-Islam Camii. Delhi, 13. yüzyıl.
Yazı frizleriyle bir kat daha canlanan hareketli taş yüzü taş duvarının en güçlü etkisinin dolulük ve sağlamlık hissinden ve kitleden kaynaklandığını gösteriyor.



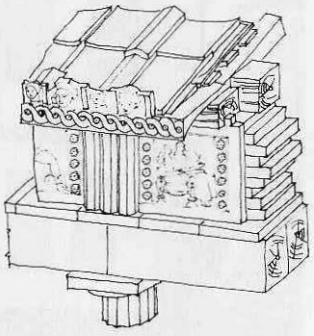
Divriği. Ulucamı kapısı. 13. yüzyıl.
Taşın taşlığını unutturan bir simgesel anlatıcılık Ortaçağ için özgül bir tutumdu.



Şekil 6. Kütlesel toprak yapı. Bir Mezopotamya Ziguratı.

Ağaç

Taştan sonra, doğadaki haline en yakın kullanılan malzeme ağaçtır. Elde edilmesi işlenmesi, ve taşınması kolaydır. Fakat hava etkilerine taş gibi dayanamaz, açıkta çok uzun ömürlü değildir. ilk saçak malzemesi, ilk örtü, ilk direk, herhalde ağaçtan yapılmıştı. Ağacın taşa göre kısa ömürlü bir yapı malzemesi olması, onun ancak ormanı bol olan bölgelerin konut malzemesi yapmıştır. Bir bakıma insan ömrünün kısalığı ile ağaç malzeme arasında içten bir bağlılık olduğu düşünülebilir. İnsanoğlu eline ağaç geçtiği zaman onu herhalde pratik nedenlerle, diğer malzemelere yeğ tutmuştur.



Şekil 7. Dorik üslûbunun ağaç kökeni.

Ağacın, geçmiş uygulamalarda gözlediğimiz diğer önemli bir özelliği, sonradan başka malzemelerle inşa edilmiş birçok mimari biçimin önceleri onun olanaklarıyla, onun damgasını taşıyarak meydana gelmiş olmalarıdır. Ege ve Akdeniz bölgesindeki tapınak ve mezar yapılarında, örneğin Dorik tapınaklarda[17] veya Güneybatı Anadolu'da Likya mezarlarında[18] ilkel ağaç örneklerin etkisi saptanmaktadır (Şekil 6). Mısır yapılarının özgün iç bükey kornişleri

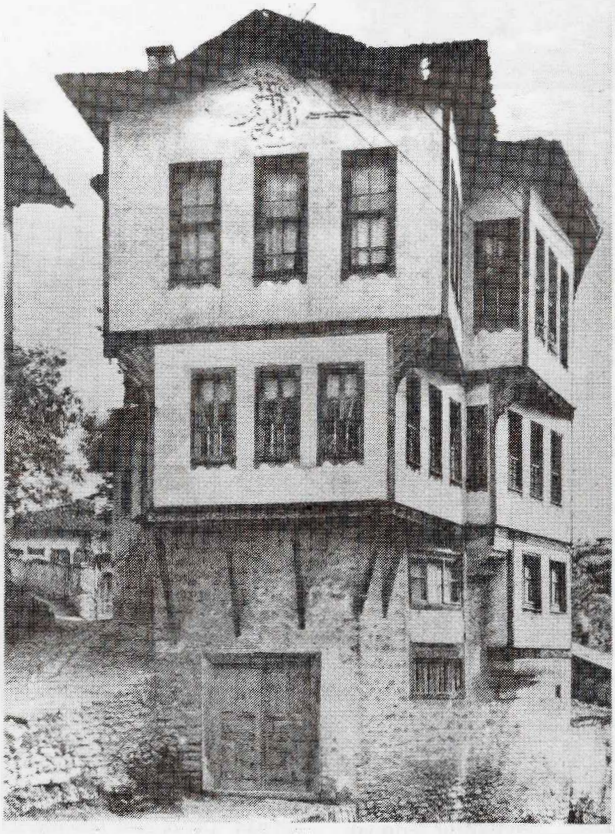
(17) Dorik tapınaklar, eski Yunan mimarisinin ilk üslubu olan ve dor kavimlerine bağlandığı için o adla tanınan "Dor düzeni"nde yapılan tapınaklardır.
(18) Güneybatı Anadolu'da kayalara oyulmuş olan bu mezarlar İ.Ö. 600-200 arasından kalan ilginç cephe düzenli basit odalardır.

ve daire profilli silmeleri de, vaktiyle belirtildiği gibi, saz gibi bitkisel malzeme ile yapılan daha ilkel yapım tekniklerinin anısı olabilir[19]

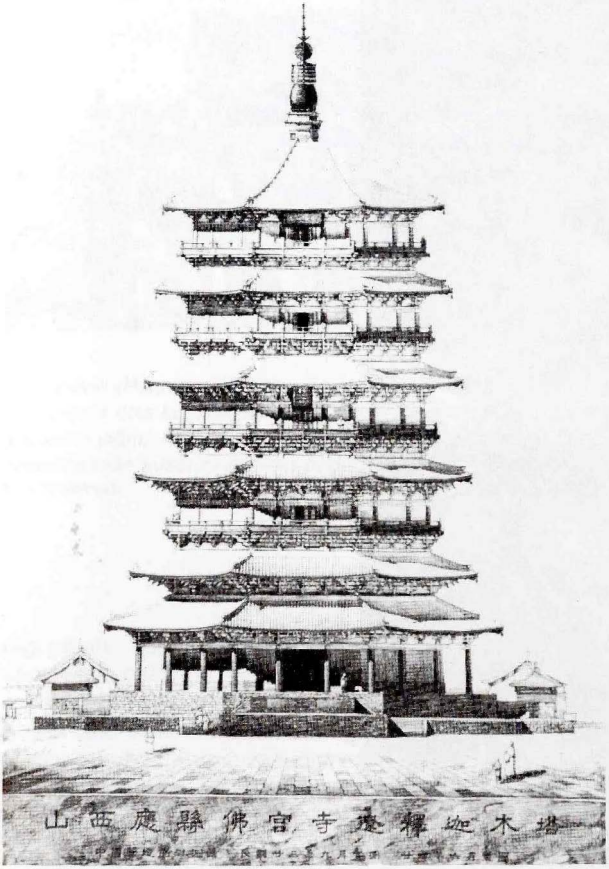
Ağacın malzeme olarak taşa olan en büyük üstünlüğü hafifliği, çekme ve eğilmeye dayanmasıdır. Bu özellik ağacın büyük açıklıkları geçmekte taşa yeğlenmesinin nedenidir. Tavan ve döşeme malzemesi olarak tarihi mimarlığın en yaygın malzemesidir. Yine çekmeye karşı dayanıklılığından dolayı kaba duvarlarda bağlayıcı hatıl olarak kullanılmıştır. Ağacın eğilmeye karşı dayanıklılığının yapı biçimini etkileyen bir diğer görüntüsü taşırma[20] strüktürlere olanak sağlanmasıdır. Bu bakımdan çıkmaların taşırmaların doğal malzemesidir. Özellikle Türkiye'de konut yapılarının ana malzemelerinden biri olan ağaç, saçak ve cumba gibi özgün yapı öğelerinin kullanılışının yaygın bir hale gelmesinin nedeni sayılabilir.

*(19) A.Choisy, **Histoire de l'Architecture**, 2 cilt. Paris 1954. (İlk baskısı. 1899).*

*(20) Taşıyıcı yapı öğelerinin duvarların veya ayakların üzerinden boşluğa doğru uzanma olgusunu anlatmak için mimari sözlükte Fransızca "**Portafo**" **(porte-à faux)** sözcüğü kullanılır.*

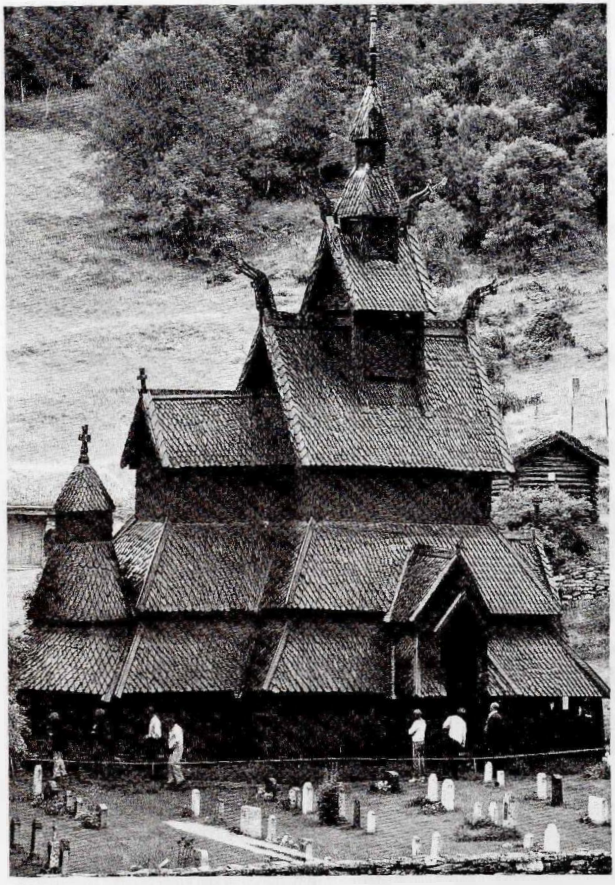


Safranbolu, Geleneksel Konut, 19. yüzyıl.
Ahşap strüktürlü yapılara geleneksel mimarinin dansçıları olarak bakılabilir. Üç boyutlu biçimlenmenin zarifliği ve hafifliği en çok Türk konut geleneğinde görülür.



Fo-Kung-Ssu Pagodası. Çin, 11.yüzyıl.
Ağaç strüktürlü Çin yüksek yapısı benzer öğelerin düşeyde ritmik kurgusunu ağacın eğilmeye uygun olduğu kadar yeterli taşıyıcı kalitesine de borçludur.

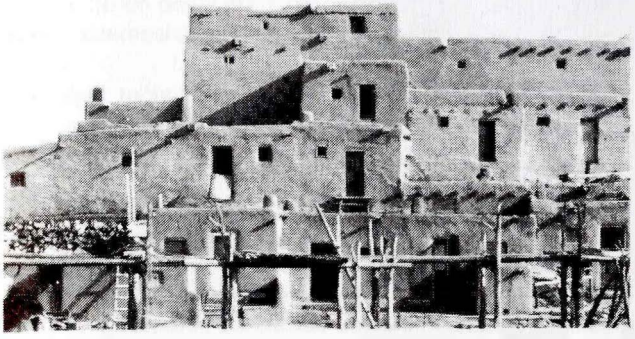
Yapıda strüktürü yansıtma açısından, ağaç, taşa göre daha güçlü olmuştur. Bunun nedeni ağacın doğada parçalardan meydana gelen strüktürleri özendiren bir şekilde bulunmasıdır: Ağaç gövdeleriyle ancak sütun ve kirişler yapılabilir. Ağaç kullanılması, geometrik biçimlenmeye de uygun gelmektedir. Geleneksel Japon mimarisi bu alanda iyi bir örnektir. Uygarlık tarihinde ağaç bütün kültürlerde kullanılmış özellikle Çin'de ve Japonya'da geleneksel anıtsal mimarlığın ana malzemesini oluşturmuştur. Erken Ortaçağda Avrupa'nın kuzey kuşağındaki ülkelerde de çevrenin malzeme koşullarına bağlı olarak, en çok kullanılan yapı malzemesiydi.



Borgund kilisesi. Norveç, 12.yüzyıl
İklimin ağır koşulları, kuzeyde ağaç yapıda da kütlesel bir etki yaratan tektonik çatı kompozisyonlarını teşvik etmiştir

Toprak

Yerleşmiş uygarlığın ilk çağlarında, Mezopotamya'da, Sind-'de ve Harzem gibi, ağaç ve taşın zor elde edildiği bölgelerde, toprağa bağlı bir yapı malzemesi olarak kerpiç ve tuğla ortaya çıkıyor. Bunlara taş ve ağaç gibi saf malzeme gözüyle bakamayız. Gerçi taş ve ağacı kullanabilmek için de bir takım işlemler gereklidir. Fakat her ikisinin de son aldıkları biçim, potansiyel olarak doğal hallerinde vardır. Bu açıdan insanın ürettiği ve biçimini istediği gibi belirlediği ilk yapı malzemesi kerpiçtir. Çamur insana biçimi ilham edecek bir malzeme olmadığı için, onun yapım tek-



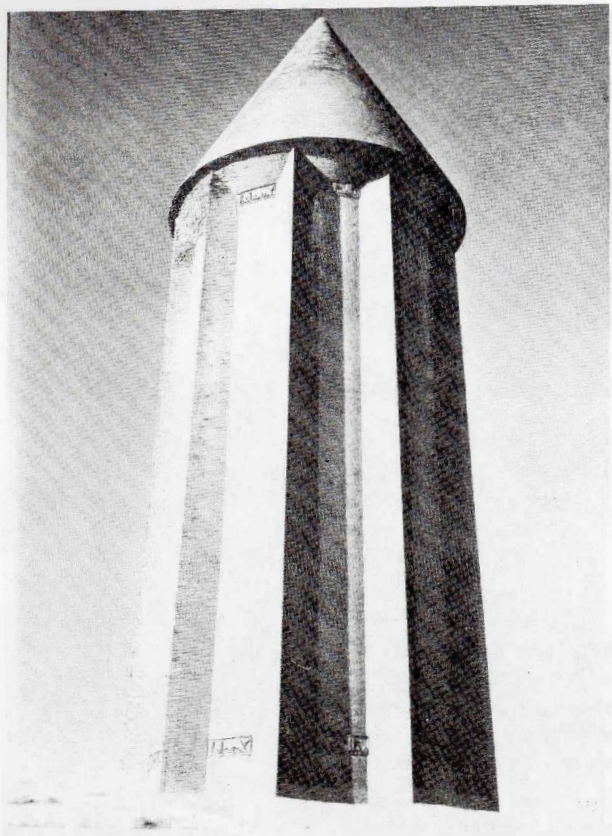
Yerli Evleri (Pueblo). New Mexico. ABD.
Yerkürenin orta kuşağında evrensel bir kullanımı olan toprak malzeme yığma kerpiç olarak tarihin bütün yerleşme dönemlerinde kırsal mimarinin özgün görünüşlü temel malzemesidir.

niği ve ona bağlı strüktürlerin kullanılması insanoğlunun yapıcılığını geliştirdiği en önemli deney alanı idi. Çağdaş malzemenin kullanıldığı günlere gelene kadar, geleneksel büyük örtü sistemlerinin esas öğelerini oluşturan kemer, tonoz ve kubbe, kerpiç ve tuğlanın ana yapı malzemesi olduğu bölgelerde ortaya çıkmıştır.

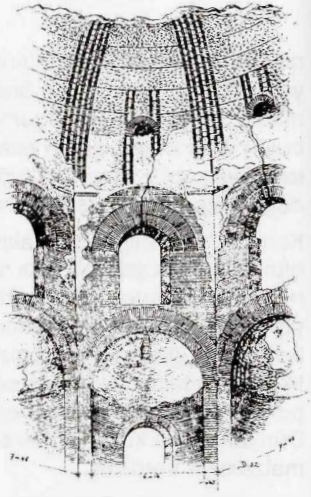
Kerpiçin fırınlanıp tuğla haline gelmesi, insanın eline taş gibi, dayanıklı, yeni bir yapı malzemesi veriyor. Üstelik bu malzeme diğerleri gibi belirli bölgelerde değil, fakat her yerde bulunabilen en ekonomik malzemedir. Bir bakıma, kerpiç ve tuğlaya fakirin malzemesi de denilebilir. Bu özellikleriyle ağacın kolay elde edilmediği her yerde konut yapısının ana malzemesini kerpiç ve tuğla oluşturmuştur. Dünyanın orta kuşağındaki bütün bölgelerde kırsal konut malzemesi kerpiçtir.

Tuğla da, taş gibi, sadece basınca çalışan bir malzeme olarak kütlesel yapı biçimini zorlar. İlk Mezopotamya mimarlığı, tek tek yapılarda veya bütün halinde, bu kütlesel oluşun, Mısır'ın taş geleneğiyle boy ölçüşen örneklerini gözönüne serer.

Tuğlanın diğer bir özelliği yapıya modüler, yani birimsel bir nitelik getirmesidir. Gerçi bu yapının tümel boyutlarını doğrudan doğruya etkilemiyorsa da, duvar, kemer, payanda ayağı, girinti gibi öğelerin boyutlanmasını etkileyerek yapıda bütünlük duygusunu kuvvetlendiren bir etmen olur. Tuğla, ölçüsü ve meydana getirdiği düzenlerle, duvarın görünüşüne de özellik getirir. Kerpiç ve tuğlaya dayalı yapı geleneğinin en büyük tarihi verileri Mezopotamya, İran ve Ortaasya'da yaratılmıştır. Pişmiş toprağın bütün potansiyeline Selçuk, Moğol ve Timurlu çağı anıtlarında ulaşılmıştır.



Kabus'un kümbedi. Gurgan. İran. 10.yüzyıl.
Tuğla bütün kullanıldığı ülkelerde masif yapıyı yaratmıştır. Özellikle yüksek yapı bunu gerektirir. Üç boyutlu eklemlenme burada da taş yapıda olduğu gibi. Keskin geometrik etki düzenini teşvik eder.



Roma çağı konstrüksiyonu tuğla ve harcın temel malzeme olduğu kütlesel yapı Roma Çağı için taş yapı kadar karakteristiktir.

Harç

Toprağın yapı malzemesi olarak kullanılması, kerpiçle beraber harcı da doğuruyor. Önce doğrudan doğruya çamur, yığma olarak, belki ağaç dallarıyla pekleştirilerek kullanılmış olabilir. Daha sonra kerpiçleri bağlayan harç ödevi görüyor. Fakat kısa sürede toprak haline dönüşen çamurun, güçlü bir duvar yapımı için elverişli olmadığı açıktır. Daha güçlü bir bağlayıcı madde ancak Roma Cumhuriyeti döneminde kireç ve kumun su ile karışması ile meydana getirilmiş olan kireç harcıdır. Zamanla bu yeni malzeme, sadece tuğla ve taş duvarda bağlayıcı olarak değil,fakat sıva olarak yüzeyleri örten ve koruyan malzeme olarak kullanılmaya başlanmıştır. Harcın gelişmesi, çamur ve kireç harcından. Romalıların Opus Concreticium'una[21] ve so-

(21) ***Opus Concreticium:*** *Roma mimarisinde özellikle kubbe ve tonozların yapımında kullanılan ve bugünkü beton gibi dökülerek yerine konan bir çeşit harç.*

nunda, bütün doğal malzemenin işini gören homojen bir yapı malzemesi olarak betonun ortaya çıkmasına ulaşıyor.

Taş, ağaç, tuğla, harç, geçmişin bütün uygarlıklarında evrensel bir kullanma niteliği gösteren ve günümüze kadar değerlerini koruyan yapı malzemeleridir. Bunlara bakır, demir kurşun gibi madenler, bronz gibi alaşımlar, alçı, cam ve çeşitli boyalar, pişmiş toprakla yapılan diğer yapı malzemelerini de ekleyince, yakın zamanlara gelene kadar insanın elinde, yapı eylemini yerine getirmek için bulunan malzemelerin listesi tamamlanmış sayılır. Bu malzeme ile piramitler, stupalar, tapınaklar, saraylar, camiler, kiliseler ve bugün hala bir ölçüde çevremizi meydana getiren yapılar yapılmış, yani bütün bir insanlık geçmişinin yapıcılığı oluşmuştur.

Sanayi Devrimi, özellikle günümüzde, yapay malzeme alanındaki hızlı gelişmelerle bu geleneksel ve uzun ömürlü listeyi köklü olarak değiştirmiştir. Bugünkü malzeme bolluğu ve ona paralel olarak, teknik olanakların artmasının günümüz mimarını şaşırttığı söylenebilir. Yapay malzeme kendisiyle birlikte şimdiye kadar alışılmamış bir detay inceliği ve duyarlılığı getirmektedir. Buna fabrikada seri halinde üretim eklenince, çağdaş yapı bir yerde, makine görünüşüne ulaşmaktadır. Yine de, günümüz mimarlığında geleneksel malzeme önemini yitirmiş değildir. Taş, ağaç, tuğla, yüzyıllardan kalma alışkanlıklar nedeniyle olduğu kadar, çoğu kez yeni malzemeden daha ucuz oldukları için, bazan doğal doku ve renklerinin güzelliğinden dolayı, çağdaş yapıcılıkta kullanılmaktadır. Yapay malzemenin renk ve desenlerinin doğal malzemeden esinlenerek yapıldığı da görülmektedir. Bugün halk yapıcılığının dışında, geleneksel malzemenin, ekonomik zorunluluklardan çok, estetik nedenlerle kullanıldığı bir aşamaya vardığımız söylenebilir. Yine de bir zamanlar Le Corbusier'nin "Kaba Beton"u bir doğal malzeme gibi, bütün dokusu ile kabul ettirmeğe çalışması türünden çabalar sonunda, yapay malzemenin de, doğal malzeme gibi sempatik bir kabule giderek kavuşacağı öngörülebilir.(22)

Malzemenin yapımsal nitelikleri yanında, görünüşü de mimarı yakından ilgilendirir. Bununla birlikte malzemenin doğal dokusuna olan ilgi erken ortaya çıkmamıştır. Mısır, Yunan uygarlıklarından kalan anıtlarda, bizi heyecanlandıran taş, mermer öğelerin, zamanında sıva ve boya ile örtülü olduğunu biliyoruz. Batı dünyasında, Romalılarla, doğal malzemenin kendi renk ve dokusu için, bir ölçüde, değerlendirilmesine başlanıyor. Sonradan bu gelişme, Ayasofya gibi bir erken Bizans yapısının mermer duvar kaplamalarında görüldüğü gibi, üstün bir kompozisyon tekniği içinde ilgi çekici bezemesel buluşlara olanak sağlamıştır. O günden sonra doğal malzemelerin, bu amaçlarla kullanılmaları süregelmiştir. Fakat ancak günümüzde, doğal malzemelerin yapımsal ve strüktürel olanakları önemini kaybettikten sonra, estetik niteliklerin ön plana çıktığını görüyoruz.

(22) Le Corbusier (1887-1965) özellikle Marsilya'daki ***Unite d'Habitation'da*** *(1947-1952) Beton Brüt'ün öncülüğünü yapmış ve mimarlık kamuoyuna modern yapay malzemenin tekstür ve renginin kabul edilebilirliğini kanıtlamıştı.*

VI. Geleneksel Strüktür

Doğal malzemenin olanakları geleneksel strüktür şemalarını çok sınırlandırmıştır. Bir bakıma eski uygarlık katlarında bütün strüktür tiplerinin ana hatları ve başlıca öğeleri Ortaçağ'dan önce ortaya konmuştu. Kemerden ulaşılan örtü sisteminin yüksek bir soyutlama tutumuyla, bir bakıma ideal bir şemaya ulaştığı Gotik dönemden sonra, Batı dünyası yeni bir strüktür sistemi ortaya koymamıştır. Kubbeli örtüye dayanan strüktür sisteminin benzer bir gelişmesi de Osmanlılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Çağdaş teknik bu eski ekleme strüktür sistemlerinin yerine sürekli sistemleri koyarak ve çok daha güçlü malzeme olanaklarıyla, tarihte görülenlerden farklı yollara yönelmektedir.

Strüktürü, mekanı sınırlandıran öğeleri ayakta tutan sistem olarak tanımlamıştık. Genel olarak bu sistemin öğeleri aynı zamanda sınırlandırma ödevini de görüyorlar. Tarihi üsluplarda bu sınırlandırma, düşey taşıyıcı öğeler ve yatay, ya da eğrisel örtü öğeleriyle yapılmıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, insanoğlu için, başının üzerindeki örtü, doğal etkenlere karşı korunmanın simgesi olmuştu. "Başını sokacak bir çatı" bu sığınma niteliğini belirten bir deyimdir. Gelişmiş tarihi üsluplarda, sınırlandırmanın özelliği, daha çok örtüyü oluşturmak için kullanılan öğelere bağlı olarak ortaya çıkar. Taşıyıcılar öncelikle düşey kuvvetlere göre boyutlanan düşey yapı öğeleridir. Statik açıdan geleneksel strüktür, örtü ile taşıyıcılar arasında bir denge sistemi olarak tanımlanabilir.

Yapıyı ayakta tutan strüktürün yapımı, doğal olarak, önce taşıyıcı öğelerin yapılmasıyla başlar. Bu yüzden aşağıdan yukarıya doğru oluşma (tektonik oluşum), mimari tasarımın da doğal eğilimidir. Buna karşın geleneksel yapı tasarımında örtünün tasarlanması ve gerçekleştirilmesi mimarların baş sorunuydu. Bu nedenle de örtü sistemini tasarlamanın önde geldiği üsluplar olmuştur.

Geleneksel mimarilerde bu iki oluşum, yani örtünün tasarımı ile alt yapının meydana gelme olanakları,mimarın çalışmasının, strüktür ve biçim niteliklerini büyük ölçüde saptamıştır. Strüktürle biçim arasındaki ilişkinin doğru kurulması, diğer koşulları da yerine getirmek üzere, mimarların başlıca çabalarından biriydi. Bugün de öyledir.*

* *Tarihi yapı strüktürleri için başvurulacak en kapsamlı yeni yapıt. Rowland J.Mainstone, Developments in Structural Form Penguin Books Londra, 1983 (ilk baskısı 1975)*

Strüktür Öğeleri ve Yapımları

Geleneksel strüktür öğelerini taşıyıcılar ve örtü olarak iki genel bölüme ayırabiliriz:

Taşıyıcılar, sürekli taşıyıcı aynı zamanda sınırlayıcı olan duvarlar ve tek taşıyıcılar; örtü ise düz ve eğrisel örtü olarak incelenebilir.

Sürekli Taşıyıcılar (Duvarlar)

Taşıyıcı duvarla sınırlayıcı olan duvar arasında fark vardır. Tarihi üsluplarda duvar bu iki özelliğe, genel olarak, birlikte sahip olmuştur. Gotik üslubun gelişmiş olduğu aşamada ve kubbeli yapıların bazılarında, duvarlara sadece dolgu ve sınır öğesi olarak da bakılabilir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra çelik ve betonarme strüktürlerin çok yaygın kullanılışı, duvarın taşıyıcı niteliğini ortadan kaldıran bir gelişme olmuştur.

Sürekli taşıyıcı olan duvar, örtüden gelen yükleri alarak temele iletir. Bunun için yeter derecede dayanıklı olması gerekir. Bu dayanıklılık, duvarın birim yüzeyine gelen kuvveti taşıma gücüdür. Duvara gelen yük, örtüden ve başlıca yatay öğelerden gelenle kendi ağırlığıdır. Bu yükler genellikle düşeydir. Fakat eğrisel örtülerden gelen yük eğik olur. Deprem gibi dış etkenlerle de yapıya yatay etkiler gelir. Böylece genellikle örtüden ve yatay öğelerden gelen yüklerle kendi ağırlığı duvarın genişliğini saptar.

Duvarların yatay ve düşey kuvvetlerin bileşkesini karşılayacak şekilde boyutlanması gerekir. Bunun için duvarın genişliği artırılmıştır. Öte yandan duvarın, düşey ve yatay yönlerde, bir bütün olarak çalışması da gerekir. Duvarın homojenliği taşıma gücünü etkilediği için, bu güç her noktadan birbirine yakın olmalı ve duvara gelen yükler taşıma yüzeyine eşit yoğunlukta dağılmalıdır. Bunun için duvar, tek tek öğelerin toplamı değil, fakat bir bütün niteliğinde olmalıdır. Duvar kütlelerinin homojenliğini sağlamak amacıyla, taş veya tuğlayı birbirine bağlamak için kenetler, harç ve hatıllar kullanılmıştır. Toprak malzemenin kullanıldığı koşullarda ortaya çıkan harç, taşın esas malzeme olduğu bölgelerde daha geç meydana çıkmıştır. Taşıyıcıların uyması gereken koşullar, malzemenin doğal özellikleriyle birleşerek, duvar yapısının karakterini ve görüntüsünü saptar.

Taş duvarın en saf örnekleri Mısır ve Yunan mimarlıklarında görülüyor. Yunanlılar düzgün kesme taşlarla, yatay sıralar halinde tek tek taşları birbirlerine bazen metal kenetlerle bağlayarak taşıyıcı duvarı inşa ediyorlardı. Örtüden gelen yükler duvar boyutları için çok önemli değildi ve duvarın kendi ağırlığı, taşıdığı yükten daha fazla idi; bu duvar sadece düşey yüke göre düşünülmüştü; taşıdıkları ağaç oturtma çatı[23] veya düz kirişleme gibi örtü sistemlerinden de taşıyıcılara genellikle düşey yükler gelmekteydi. Fakat bu duvarlar yapılara gelen dış etkilere karşı yeteri kadar dayanıklı olmamışlardır. Deprem kuşağında bulunan klasik Yunan mimarlığının ürünleri, depremin doğurduğu yatay etkileri karşılayacak statik özelliklere sahip olmadıkları için, bugün ünlü Partenon gibi birkaç yapı dışında ayakta kalmamışlardır.

(23) Oturma Çatı: Ahşap çatı sistemleri içinde en basit olan ve dayanak noktalarına düşey kuvvetler getiren çatı sistemi.

Örtüden gelen yükleri karşılayabilmek için duvarlar payandalarla[24] desteklenmiştir. Erken Mezopotamya yapılarından ve Sakkara'da Zoser piramidinden bu yana, mimarlar strüktürel öğeleri, özellikle payandaları ilginç mimari düzenler ve bezemesel etkiler yaratmak için kullanmışlardır. Duvarların biçimlenmesi, örtü etkilerine karşı en ideal düzenin aranmasından başlayıp, giderek, strüktürel ve bezemesel olanın bir yerde buluşması şeklinde olmuştur.

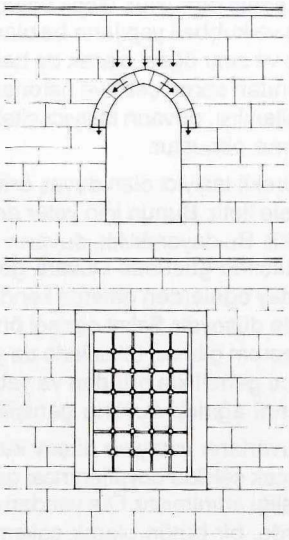
Taşıyıcı duvara örtüden gelen yükler, sürekli veya tek tek noktalara etkir. Yapının içerisini aydınlatmak için duvarda boşluk bırakma olanağı, gelen yükün büyüklüğüne ve etki alanına bağlıdır.

Her boşluk duvarı zayıflatır. Boşlukların açıldıkları düzlem boyunca duvara gelen kuvvetlerin boşluğun kenarlarına, ikinci bir geçit öğesi ile aktarılmaları gerekir. Geleneksel mimarlıkta, bu öğe hatıl veya kemerdir (Şekil 8). Duvarın dolu kısımlarının pencere veya kapılardaki zayıflamalardan ötürü, genel yüzeyde meydana gelen azalmayı karşılayacak boyutta olmaları gerekir. Pencere aralarındaki payanda ayaklarının işlevsel kaynağı bu zorunluluktur.

Böylece mekan sınırlayıcı öğe olarak taşıyıcı duvar, taşıma koşulları ile iç mekanın aydınlatılması gerekliliğinin ortak etkileri altında biçimlenir. Örtüden gelen kuvvetler kontrol edilebildiği oranda, aydınlatma bakımından özgür davranılabilir. Örtü yükleri, ne ölçüde tek noktalara getirilebilirse, duvar da taşıyıcı karakterinden o kadar uzaklaşır. Ayasofya'nın ve Sultanahmed'in ışıklı dolgu duvarları, Gotik kiliselerin vitraylı duvarları aynı ilkenin değişik strüktür sistemlerinde uygulanmasıdır. (Şekil 9).

Hangi malzemeden yapılırsa yapılsın, duvarın bu özellikleri değişmez. Bu sınırlar içinde her biçimi alabilir. Düz veya kıvrımlı olur; dolu veya boşluklu olur. Strüktür zorunlulukları estetik amaçlarla yapılan biçim oyunlarını bir ölçüde sınırlasa da biçimlenme olanakları yine de çok çeşitlidir. Çağdaş mimarlıkda İkinci Dünya Savaşı'na kadar salt strüktürel anlatımın yeğlendiği yapı cepheleri, duvarın tarih boyunca kazandığı zengin plastik olanakları yadsımış görünür. Fakat bunun çok uzun süreli bir eğilim olmadığı özellikle son on yıllardaki gelişmelerle ortaya çıkmıştır.

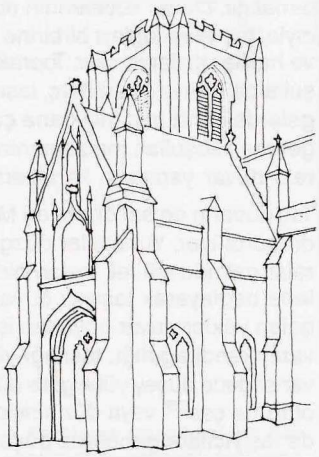
*(24) Payanda, belli bir noktada duvar genişletilerek meydana gelir ve duvar yüzünde bir çıkıntı oluşturur. Türkçe'de, ikisi de Fransızca olan **contrefort** ve **pilastre** sözcükleri kullanılmaktadır.*



Şekil 8. Kemer ve hatıl.

Tek Taşıyıcı Öğeler: Sütun ve Ayaklar

Örtüden gelen yükler tek tek noktalara toplanabildiği zaman, taşıyıcı sistem, tek taşıyıcılardan meydana gelebilir. Bu öğeler, biçimlerine göre, sütun ya da ayak adını alırlar. Genellikle sütun tek parçalıdır. Ayak ise, ölçü bakımından daha büyük, duvar gibi örülerek meydana getirilen bir taşıyıcıdır (Şekil 10). Ayaklara, boyutları küçülmüş duvarlar olarak bakabiliriz. Gerçekten de Ayasofya'da kubbenin altındaki büyk filayaklarının[25] uzunlukları 11 metreyi, Süleymaniye'ninkiler 7.50 metreyi bulmaktadır. Sütunlar genel-

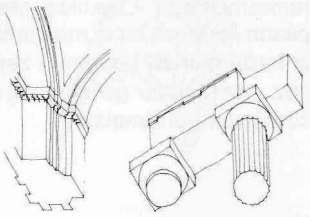


Şekil 9. Bezemesel-strüktürel payanda düzeni: Bir gotik şapel.

(25) Pilpaye ya da Filpaye: Büyük taşıyıcı ayak.

likle daire, kare ve çokgen planlı olur. Ayak ise, örtüden gelen yükleri alacak şekilde çok karmaşık biçimlere sahip olabilir. Çokluk, taşıyıcı ayakların biçimleri, Gotik bir yapıda çok özgül olarak gözlenebileceği gibi, örtünün bütün düzenini yansıtabilir.

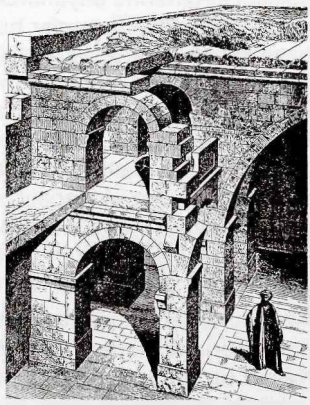
Ayakların da, duvarlar gibi, örtüye bağlı olarak biçimlenmesi, geleneksel strüktürde biçim yaratılmasını kontrol eden başlıca etmenlerden birinin örtü olduğunu göstermektedir. Başka bir deyimle, mekan tasarımı, yatay sınırlandırmanın gereklerine en az düşey sınırlamanın koşulları kadar bağlı olmaktadır.



Şekil 10. Ayak ve sütun.

Örtü Öğeleri

Mimari yapıyı, belirli bir alanın üzerini, belirli bir strüktür düzeni ile kapamak olarak da tanımlayabiliriz. Örtünün gerçekleştirilmesinde en önemli etmen kapanacak alanın genişliği, yani iç dayanaksız olarak geçilecek açıklığın büyüklüğüdür. Tarih boyunca her yeni yapı kültürü, gittikçe daha büyük açıklıkları, daha kolay gerçekleştirilen strüktür sistemleriyle geçmek çabasında bulunmuştur. Bir açıklığı aşmak, eldeki malzemenin olanaklarına göre, aynı malzemeden tek bir parça ile, ya da birkaç malzemeden yanyana getirilen çok sayıda parça ile gerçekleştirilir. İki taşıyıcının arasını en ilkel şekilde, düz atkılı sistem dediğimiz bir kirişle (düz atkı) ile geçiyoruz. Mimarlık tarihinde buna olanak veren iki doğal malzeme, taş ve ağaçtır. Birbirinden farklı boyutlarda olmakla birlikte, taş veya ağaçtan düz kirişlerin geçebilecekleri açıklık sınırlıdır. Bu malzemeler ve az gelişmiş çatı sistemleriyle en çok 11-15 m. arasındaki boşluklar örtülebilir. Çok özel hallerde bu açıklık ahşap bir tavanda 18-20 metreye ulaşabilir. Özellikle taş kullanıldığı zaman 5 m yi aşan bir açıklığın örtülmesi pahalı ve çok zordur. Bu yüzden, taştan düz atkılı sistem, ya Mısır ve Yunan'da olduğu gibi çok özel sosyal ve ekonomik koşulların simgesellikle birleşmiş etkileri altında, ya da Güney Suriye'de, daha geç çağlarda görüldüğü gibi, çok özel malzeme koşulları altında gelişmiştir[26] (Şekil 11).



Şekil 11. Geç Roma Çağı taş yapım düzeni, Suriye.

Ağaç çatı ya da tavanın inşası kolay ve daha ucuz olur. Bu sistem kuşkusuz ormanlık bölgelerde gelişmiştir. Ağacın bulunma koşulu, genellikle iklimin yağmurlu olmasıyla beraber gittiği için, ağaç örtüsünün çeşitli çatı biçimleriyle, bu arada yalancı kubbe yapısına benzer taşırtma tekniğiyle de, karşımıza çıktığını görüyoruz. Taş yapı biçimlerini etkileyen bu taşırtma ağaç tavanların örneklerini, Anadolu'nun bazı bölgelerinde, özellikle Kuzeydoğu Anadolu'da, günümüzde de bulabiliyoruz.

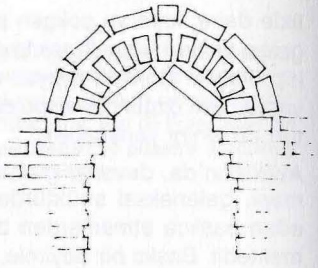
Gelişmiş çağdaş çatı sistemleri bir kenara bırakılacak olursa düz atkılı örtü, büyük mekan yaratmasını pek özendirmeyen, sınırlı bir örtü sistemidir ve yapı tarihinin ilkel bir aşamasına işaret eder. Bu sistemin kullanıldığı mimarlık

(26) Suriye'nin bazı bölgelerinde küçük açıklıkların üzerini yassı taş plaklarla örten yerel malzemeye bağlı bir yapım sistemi vardır.

üslupları, özellikle taş malzeme ile zengin iç mekan yaratmamışlardır. Özellikle, Mısır ve Yunan'da, anıtsal yapıların ilerlemiş bir iç mekan tasarımına sahip olmamaları, onlarda mimari tasarımın zayıflığı olarak değil, fakat henüz yeteri kadar gelişmemiş bir yapı teknolojisinin sonucu olarak görülmelidir.

Kemer

Büyük mekan tasarımlarına ulaşan yol, kemerin bulunmasıyla başlamıştır. İnsanlar, ellerindeki tek yapı öğeleri bir açıklığı örtecek büyüklükte olmayınca, bunları yanyana getirerek o açıklığı geçmeyi düşünmüşlerdir. Bu şekilde bir açıklığı birbirlerine dayanarak örten iki taş parçasının örnekleri olan ilkel kemerler bulunmuştur[27] (Şekil 12). Bu basit kemerin biraz daha gelişmiş şekli üç parçadan oluşur. Bu düzenler kemerin örnekleri gibi görülebilir. Fakat, küçük kerpiç veya tuğla birimleriyle oluşan kemere, söz konusu ettiğimiz bu taş örneklerden daha eski tarihlerde, Mısır ve Mezopotamya'da rastlanmaktadır. Kerpiçle bir küçük odanın veya bir kapının üstünü örtmek ancak açıklığın ortasındaki öğelerin aşağı düşmesine engel olacak bir biçimle kabil olabilirdi. Bu biçim, parabolik, eliptik ya da dairesel bir eğri parçası olan kemerdir.



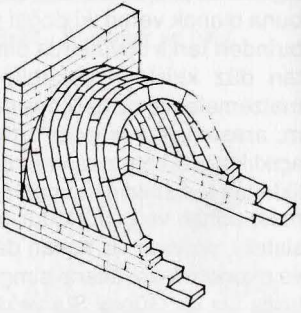
Şekil 12. ilkel kemer

(27) Kemerin erken örnekleri Orta ve Yakındoğu yapı tarihinin ürünüdür.

Kemerin biçimi, kemere gelen bütün kuvvetlerin kemerin üzengilerinde, kemerin dayanaklarına iletilmesini sağlar. Kemer üzerine gelen yük, kemer öğeleri tarafından basınç şeklinde birbirlerine iletilerek kemerin örttüğü açıklığın iki yakasına aktarılır. Dayanaklara gelen yüklerin doğrultusu düşey değildir. Böylece dayanak bu eğik yükle kendi ağırlığının bileşkesini karşılayacak boyutta ve biçimde tasarlanmaktadır.

Tonoz

Tonoz, bir kemerin içinde bulunduğu düzleme dik bir aks boyunda hareket ederek meydana getirdiği örtü sistemidir. Tonozun ilk örneklerine rastladığımız Mezopotamya ve Mısır'da gerçekten de tonoz birbirinden bağımsız kemerlerin yanyana getirilmesiyle ortaya çıkmıştır. (Şekil 13 a). Strüktür bakımından tonozun özelliği, dayanak noktalarında sürekli bir taşıyıcı düzlem gerektirmesidir. Henüz gelişmemiş sistemlerde, örneğin erken Mezopotamya yapılarında, beşik tonoz, masif bir alt yapıyı gerektirmektedir (Şekil 13 b).Bu da geçilen boşluklara göre, taşıyan duvarların çok geniş olması sonucunu doğurmuştur. Daha sonraları, örneğin Sasani mimarlığında, taşıyıcı alt yapının biraz hafifletilmesi ve daha gelişmiş bir iç mekan düzeninin ortaya çıkması Sasani mimarisinin [28] bazı örneklerinde görülmektedir. Aynı aşamaya Batı'da Romaçağında da ulaşılmıştı. Bu şekilde tonoz ve kubbe örtülü



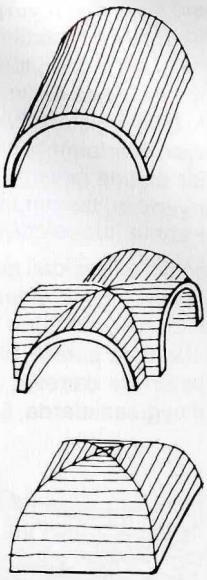
Şekil 13. a. Ilkel tonoz, Mezopotamya

(28) Sasani mimarlığının tonoz ve kubbe kullanılışında eriştiği düzey Servistan Sarayı gibi (Güneybatı İran) örneklerde görülür. Bak: Şekil 14

üsluplarda, yavaş yavaş tek bir hacimden meydana gelen dikdörtgen planlı bir mimari mekandan, birkaç üniteli bir mekana doğru bir gelişme olduğu gözlenebilmektedir.

Çok üniteli mekan sorununun daha kolay çözümüne olanak veren tonoz biçimlerinin başında çapraz tonoz gelir. İki beşik tonozun dik açıyla kesişmesinden meydana gelen bu tip tonozun en önemli özelliği örtü yüklerinin köşelerde toplanmış olmasıdır. Böyle bir örtü, tek taşıyıcılar, yani sütunlar ve ayaklar, tarafından taşınmaktadır. Bu şekilde çapraz tonoz çok üniteli bir mekanın örtü birimi olabilmektedir. Bu sistem sonradan çok geliştirilmiş olarak Gotik üslupta uygulanmıştır (Şekil 14).

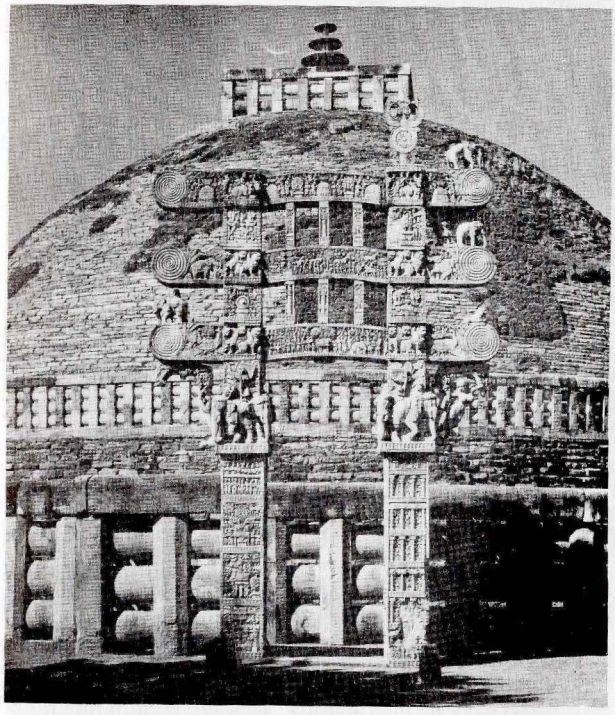
İki beşik tonozun kesiştirilmesi, çeşitli biçimlerde düşünülebilir. Çok kullanılan tiplerden biri olan manastır tonozu statik yararlarından çok, tek bir kare hacmi örtmek olanağını verdiği için yeğlenmiş olmalıdır.



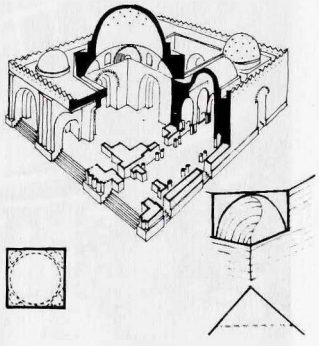
Şekil 13. b. Beşik tonoz, çapraz tonoz, Manastır tonozu.

Kubbe

Kubbe erken bir yapı biçimidir. Kemerden önce kubbe ortaya çıkmış olabilir. Avrasya göçebelerinin barındıkları yurtlar, kubbesel yapılar sayılabilir (Şekil 15). Kubbenin



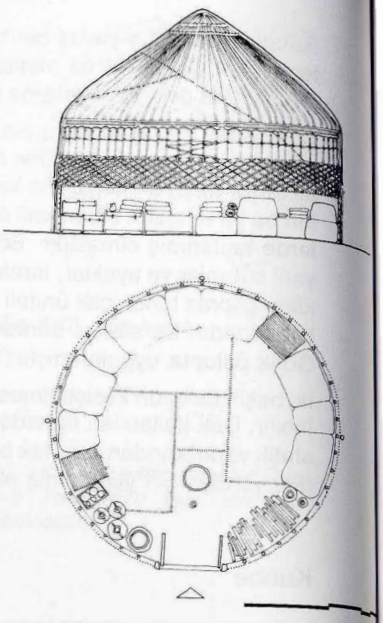
Sançi Stupası, Hindistan.
İlkel Tümülüsün anıtlaşmış replikası kubbesel formun yerde olduğu zaman da anıtsal olabileceğini gösterir.



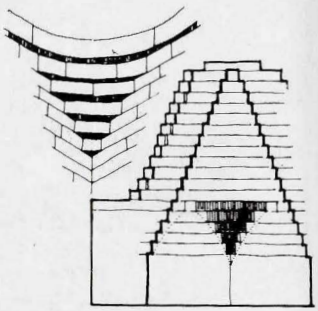
Şekil 14. Tonoz-bingili kubbe. Bir Sasani Sarayı, Servistan.

biçimsel kaynağının yukarıda sözü edilen ağaç taşırtma örtü olduğu da ileri sürülmüştür.Gerçekten ilk kubbeler statik bakımdan, kemer, tonoz sistemine değil, fakat düz atkı sistemine daha yakın bir karakterdedir. Kubbesel örtü biçimi, başlangıçta örtülecek yapının daha çok daireye benzeyen sınırlarına uymak zorunluluğundan çıkmış olabilir. Bir ölçüde gelişmiş olan, örneğin Ege tolosları gibi mezar yapıları, taşırtma tekniğinde inşa edilmiş, konik biçimde sahte kubbelerle örtülüdür [29] (Şekil 16).

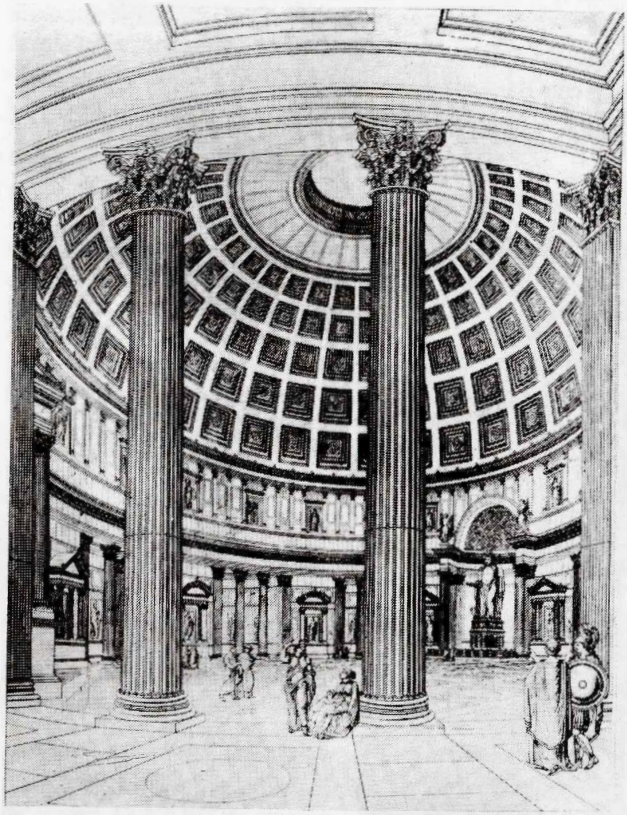
Kubbenin statik açıdan gelişmiş şekli, bir kemerin aksı çevresinde dönmesiyle elde edilen ve onunla aynı statik özelliklere sahip olanıdır. Bu kubbe, beşik tonoz gibi mesnetlerinde sürekli bir taşıyıcı yüzeye gerek gösterir. Bu yüzden de dairesel bir kaideye oturması gerekir. İlk anıtsal uygulamalarda, özellikle Roma çağında, kubbeler



Şekil 15. Bir yurt, kent ve plan.



Şekil 16. İlkel kubbe, taşırtma tekniği, Tolos.



Panteon, Roma İ.S. 2. yüzyıl
Bağımsız kubbeli mekân üslûplarının bu özgün ve büyük boyutlu örneği (kubbe çapı 40m) Akdeniz çevresindeki bütün kubbeli üslûplar için teşvik edici bir tarihi model oluşturur.

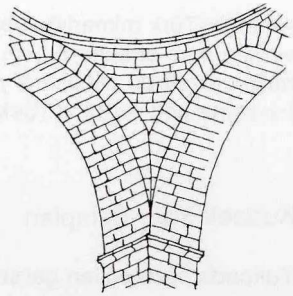
(29) Her sırada taşları birbirlerinin üzerinden taşırarak meydana getirilen bu kubbemsi ilkel örtü biçiminin en iyi örnekleri Miken çağında yapılan mezar anıtları (Tolos)dır.

(30) Panteon tapınağının kubbesi İ.S. 125'de tamamlanmıştı.

dairesel planlı yapıların örtüsü olmuştur. Panteon bu uygulamanın ünlü bir örneğidir[30]. Fakat anıtsal mimarlığın daha ilk aşamasında, insanlar dikdörtgen veya kare planlı hacimleri esas alan bir mimarlık tasarımına ulaşmış oldukları için kubbe başlangıçta elverişsiz bir örtü sistemi olarak görülmüş olabilir. Çünkü diğer eğrisel örtü tiplerine göre, kare ya da dikdörtgen bir altyapıya daha güç uymaktadır. Kubbenin, özellikle Ortadoğu'da, diğer örtü tiplerinden daha önemli bir yer tutması, biçiminden çok kubbenin simgesel değerine bağlanabilir. Ne var ki kubbenin örtü sistemleri içinde ayrıcalıklı bir konuma kavuşması, dairesel bir örtü ile kare bir altyapı arasındaki geçit öğelerinin gelişmesi sonucunda gerçekleşebilmiştir.

Kubbeli Örtüde Geçit Öğeleri

Kuramsal olarak, eğrisel tabanlı kubbenin düz duvarlara oturtulması sorunu, daireden kareye geçiş sorunudur. Bu da üstüste gelen ve kenar sayıları gittikçe artan çokgenlerin aracılığı ile olur. Kare ile daire arasında kalan boşluk pratikte genellikle bir tek ara çokgen yani sekizgenle kapatılır. Yakındoğu ülkelerinde kubbeli yapıda yapı ile örtü arasındaki geçişi sağlayan sekizgen ya da dairesel tabanı elde etmek için üç yapı öğesi geliştirilmiştir. Tromp (tonoz bingi), pandantif (küresel bingi) ve Türk üçgeni.



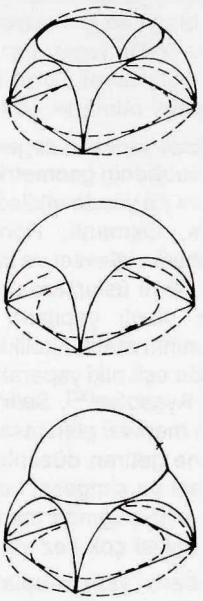
Taştan bir örnek.

Tonoz-bingi (Tromp)

Kubbe mimarlığının en önemli öğelerinden biri olan tonoz-bingi oldukça gelişmiş olarak Güneybatı İran'da İ.S. ilk yüzyıllarda ortaya çıkıyor. Tonoz-bingi kare planlı bir hacim üzerine oturan kubbenin köşelerindeki dayanaklarını meydana getirmek için, hacmin köşelerine diyagonal olarak atılmış bir baş kemer ve bununla köşe arasını dolduran konik bir tonoz parçasından oluşur. Kubbe çapının çok büyük olmadığı durumlarda, tonoz-binginin taşıyıcı olmaktan çok biçimsel bir görevi vardır: özellikle İslam ülkeleri mimarisinde dekoratif tonoz-bingi önemli bir yer tutar

Küresel-bingi (Pandantif)

Tonoz-bingiye göre daha ileri bir aşamayı gösteren küresel-bingi'nin gelişme sürecini, Yakındoğu'nun çeşitli ülkelerindeki ilkel denemelerde buluyoruz. Genel olarak küçük çaplı kubbeler altında, taşırtma tekniğinde geçit öğesinin denenmesi, giderek, küresel örtü ile kare taban arasında ideal bir bağlantı sağlayan küresel üçgenlerin kullanılmasına yol açmış olmalıdır. Alt yapıdan çok örtünün biçimine bağlı olan küresel-bingi'nin geometrik tasa-



Şekil 17. Küresel-bingi, geometrik esaslar.

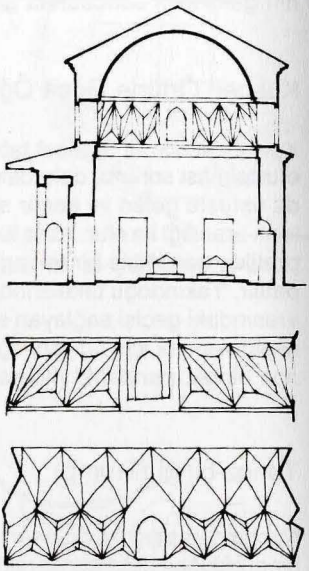
rımı iki şekilde olabilir: Kubbenin çapı ile aynı çaplı bir küresel üçgen olarak; kubbenin örttüğü karenin dışına çizilen daire çapında bir küresel üçgen olarak (Şekil 17).

Birinci durumda, küresel-bingi ile kubbe, sürekli bir yüzey oluştururlar; küresel-bingi'ye örtünün bir parçası olarak bakılabilir. Bu örtü biçimine yelken tonoz[31] adı da verilmektedir. İkinci durumda, küresel-bingi örtüden ayrılmıştır. Bir bakıma, alt yapının, yani taşıyıcıların bir parçası olarak görülebilir. Mimari tarihinde küresel-bingi genellikle bu ikinci halde kullanılmıştır. Büyük bir olasılıkla son aşamasına Anadolu'da ulaşan küresel-bingi'nin tarihi bilinen ilk anıtsal kullanılışı İstanbul'da Jüstinyen'in İ.S. 532-537'de yaptırdığı Ayasofya bazilikasında olmuştur.

(31) Bu sözcük İtalyanca ***Volta a vela*** *teriminin çevirisidir.*

Türk Üçgeni

Anadolu-Türk mimarlığı, geçit öğelerine Türk üçgeni adı verilen hem strüktürel hem de bezemesel bir örnek katmıştır. Özellikle onbeşinci yüzyıldan önce bu öğenin kullanılışına çok rastlanır (Şekil 18).



Şekil 18. Türk üçgeni. Gülşah Hatun Türbesi, Bursa.

Kubbeli Yapı Üslupları

Yukarıda sözü edilen gelişmelerden sonra, kubbeyle örtülü yapı, anıtsal mimarlığın en gözde elemanlarından biri olarak, çok yakın zamanlara kadar egemenliğini sürdürmüştür. Özellikle İran ve Roma mimarlık geleneklerine dayanan bütün yapı üsluplarında, kubbenin önemli bir rol oynadığını görüyoruz. Bu gelişmelerin içinde kubbe ile örtülü yapının en son aşaması, ondaki bütün biçimsel potansiyeli strüktürel bir vizyon içinde geliştiren Osmanlı mimarlık geleneğinde gerçekleşmiştir.

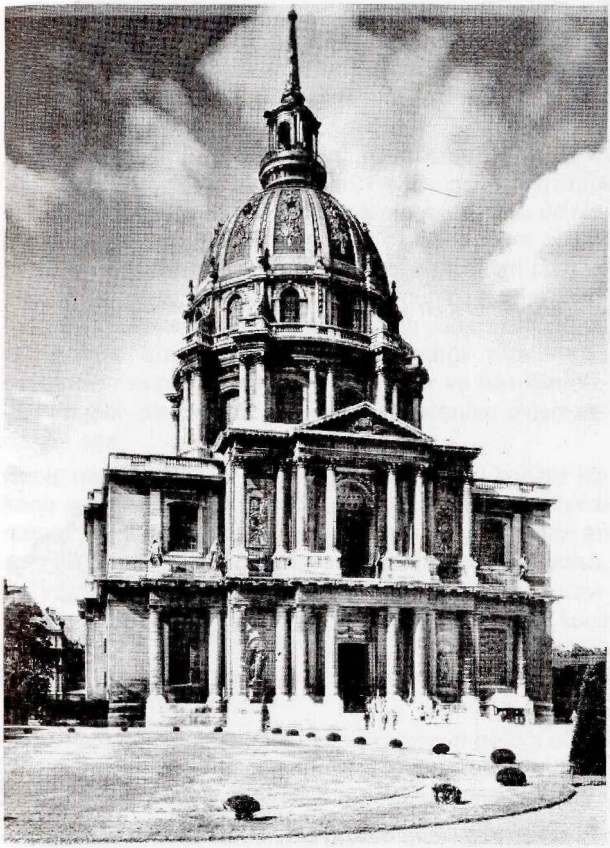
Kubbeli yapıların değerlendirilmesinde başlıca ölçütlerden biri kubbenin geometrik ve strüktürel karakterinin yapı biçimini ne yönde etkilediğini saptamaktadır. Bu açıdan Bizans, Osmanlı, Rönesans çağlarında olduğu gibi, kubbenin işlevsel ve simgesel kullanılışının önem kazandığı tarihi üsluplarda gözlenebilen yaygın bir olgu, merkezi planlı yapıların gelişmesidir. Kubbe geometrik biçiminin statik niteliklerinden dolayı taşıyıcı sisteme her yönde eşit etki yaparak, merkezi yapı şemasını zorlar. Küçük Ayasofya[32], Selimiye ya da Sultanahmet gibi yapıların merkezi plan tasarımları statik istekleri en iyi şekilde yerine getiren düzenlerdir. Kuşkusuz böyle planların biçimsel ve simgesel kaynakları da vardır: Örneğin Hristiyan mimarlığında merkezi plan ile haç biçiminin simgesel ilişkisi çok kez vurgulanmıştır.

(32) Jüstinyen'in Ayasofya'dan önce İstanbul'da yaptırdığı küçük S. Sergions ve Bakos Kilisesi (İ.S. 527), büyük kiliseye benzediği için, halk dilinde Küçük Ayasofya olarak tanınmıştır.

Kubbenin yapı üsluplarında kullanılışı iki yönlüdür: Rönesans'ta ve ondan sonra olduğu gibi, kubbe alt yapıya eklenmiş, kendi başına bir bütün oluşturan simgesel bir öğe olarak kullanılabilir: Michelangelo'nun San Pietro kubbe-

si bunun en tanınmış örneğidir; ya da kubbe, Osmanlı-Türk Mimarlığında olduğu gibi, yapının bütün biçimlenmesini yönelten ana öğe olarak ortaya çıkar; büyük Osmanlı camilerinde gördüğümüz gibi kubbe yapıyı taçlandırır, fakat ondan bağımsız olarak kendi kimliğini ilan etmez. Anıtsal kubbeli yapı tarihinin en son ve strüktür açısından tutarlı aşaması bu olmuştur (Şekil 19).

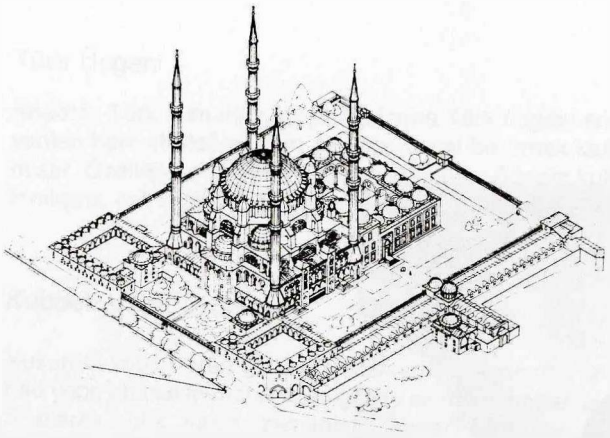
İslam ülkelerinde karakteristik bir öğe olan kubbe kullanışı ise Suriye ve Mısırda Osmanlıya yaklaşan, İran, Ortaasya ve Hindistan'da ise özellikle çift cidarlı kubbe uygulamasıyla simgesel olguya ağırlık veren bir gelişme göstermiştir.



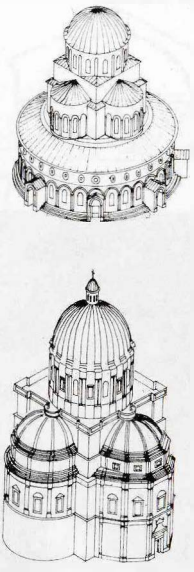
Invalides, Paris, 17. yüzyıl.
Avrupa kubbeli yapılarının gelişmesi Kubbeye giderek yükselen ve katlanan bir tambur üzerinde özellikle Barok dönemde, kulesel bir nitelik kazandırmıştır.

Geleneksel strüktürlerin bu çok sınırlı olanakları yanında betonarmenin, çeliğin, sentetik malzemenin olanak verdiği çağdaş strüktürler çeşitlilik ve karmaşıklık bakımından sanayi öncesi ile karşılaştıramayacağımız boyutlardadır. Ne var ki bu çeşitliliğe yanıt veren kavramsal bir sözlük daha gelişmemiştir. Belki de yanlış olarak biz bugün tarihten gelen kavramları çağdaş olguları anlatmak için de kullanmağa devam ediyoruz.[33]

(33) Yeni bir eleştirel sözlüğün ortaya çıkması geçmişi ve bugünü kapsayan kuramsal bir düşüncenin gelişmesine bağlıdır.



Sinan'ın Selimiye'de(1568-75) merkezi planlı kubbeli bir yapı kuramının en son yanıtını getirdiği söylenebilir.



Şekil 19. Kubbeli merkezi plan varyasyonları

a. Zwartnotz kilisesi, Ermenistan.
b. Santa Maria della Consolazione, Todi, İtalya.
c. Şehzade Camisi, İstanbul.

VII. Yapı ve Bezeme

Yapının boyutları ve düzeniyle, içinde geçmesi düşünülen yaşantının gereklerini karşılamasının, insanoğlunun ondan beklediklerinin tümü olmadığını belirtmiştim. Yapı yapmak ve çevre yaratmak kavramlarının içinde salt fiziksel nitelikleriyle açıklanamayacak istekleri başlıca üç grupta toplayabiliriz: Düzene ve ölçüye bağlı istekler; bezemeye bağlı istekler; düşsel imge yaratma istekleri.

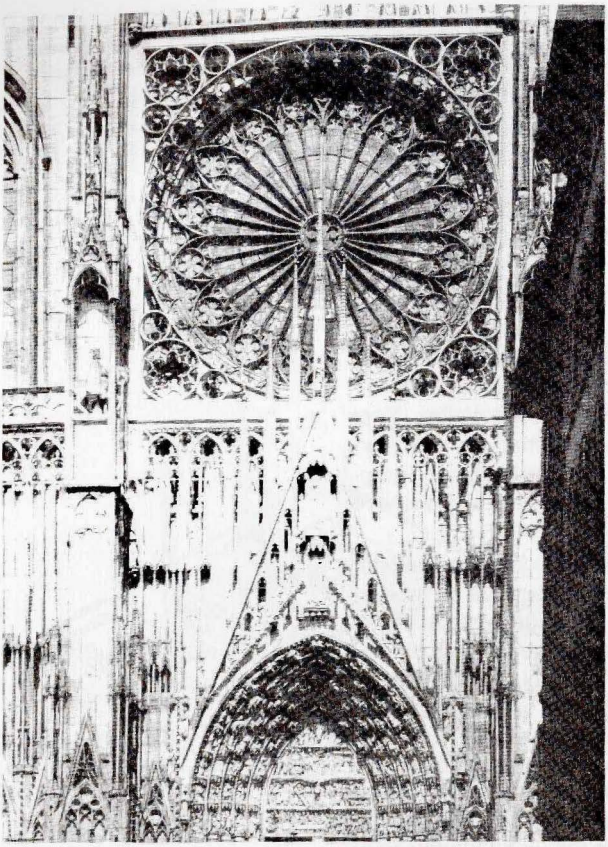
Düzene ve ölçüye bağlı istekler, planlar için simgesel önerilerden -örneğin haç biçiminde kilise planı, ya da medrese planı gibi- yapı cepheleri için gelenekselleşmiş düzenlere -Yunan ya da Mısır tapınaklarında, Gotik kiliselerde, Osmanlı camilerinde olduğu gibi- sütunlu yapılara ya da pencereli cephelere uygulanan oran sistemlerine -Dor, İyon, Korent sütun düzenleri, Rönesans'ın altın oranları gibi- uzanır. Sayıların,oranların simgeselleşmesi de olağandır. Ölçü ve oranlar kuramsal ya da ampirik olarak uygulanır. Fakat mimar ve ustalar kullanacakları plan ve cephe düzenlerini çokluk göreneğe uygun bir tutumla saptarlar. Bu kullanışlar toplum beğenisinin yankısı olduğu gibi, büyük kütlelerin yapıdan istediği niteliklerin yaygınlaşmasını da sağlar. Ve tıpkı işlev ve tekniğin olanakları gibi, bir çağa özgü üslup özelliklerinin oluşmasına yol açar.

Süslemeye ve düşsel imge yaratma istekleri benzer kökenli sayılabilir. Çünkü, sadece ussal nedenlerle açıklanamaz. Arkeoloji alanındaki bilgilerimizin gidebildiği en eski tarihlerden bu yana, yapıların süslendiğini görüyoruz. Bu yüzyılın başlangıcında, bir süre, ondokuzuncu yüzyılın aşırı bezeme eğilimine tepki olarak ortaya çıkan ve Adolf Loos'un "bezeme suçtur," sözü ile vurgulanan bezeme düşmanlığı da bu isteğin tüm olarak ortadan kalkmasını gerçekleştirememiştir.

Bezeme, yapının asal öğelerini, işlevlerinin gereği olmayan, hatta bazan onlarla bir ölçüde karşıtlaşabilen, iki ve üç boyutlu biçimler, düzenler ve renklerle süslemektir.

Bu istek, bir çok tarihi üslupta gözlediğimiz gibi, işlev, yapım, hatta strüktür gerekliliklerinden daha güçlü olabilmektedir. Bazı üsluplar, süsleme özellikleriyle belirlenir. J. Buskin, mimarlık üsluplarının gerçek karakterinin süslemede olduğunu savunurdu.[34] Özellikle geç Ortacağ yapılarının ve Barok çağın bezemesel tutumu, Ruskin'e hak verdirecek

(34) John Ruskin (1819-1900). geçen yüzyılın en ünlü İngiliz sanat eleştiricilerinden biridir.



Strasbourg Katedrali, batı cephesi. Fransa, 13. yüzyıl. Gotik taş bezeme yapı yüzünü taç kapıları özellikle danteladan yapılmış geometrik bir sarmaşık gibi istila eder.

kadar, yapının tanımında yer tutar. Gotik mimarlığın geç çağlarında, tonoz örtülerin, yapıların dışında dayanakların, payanda öğelerinin, pencerelerin biçimlenmesinde bezemesel eğilim adeta düşsel düzeylere ulaşır [35]

Aynı tutum İslam mimarisinde de vardır. Anadolu'nun Ortaçağ yapıları, strüktür ve yapım özelliklerinden çok, taş, tuğla, çini, alçı bezemelerinin zengin çeşitliliği ile karşımıza çıkarlar. İslam uygarlığının Kuzey Afrika'da, İspanya'da, İran'da, Hint'te geliştirdiği mimarlık üslupları da, zengin bir hayal gücü ürünü olan bezemeleriyle etkilidir.

Süsleme isteği bazan strüktür zorunluluklarını da unuttu-rur: Örneğin İran-İslam yapılarında önemli bir kompozisyon öğesi olan eyvanların[36] üç boyutlu geometrik süslemeleri, eyvanın üzerini örten büyük tonoza asılan ip-

(35) Gerçekten de çocuklar için bir düş, efsane dünyası canlandırmak isteyen hikaye kitaplarının süslemesinde çokluk Ortaçağ mimarisinden esinlenen görüntüler çizilir. Bunda Ortaçağın zaten gerçek üstüne daha çok önem veren karakteri de etkili olmuş olabilir.

(36) Eyvan: Bir yüzü dışarıya açık dikdörtgen planlı ve genellikle bir beşik tonozla örtülü bir hacim.

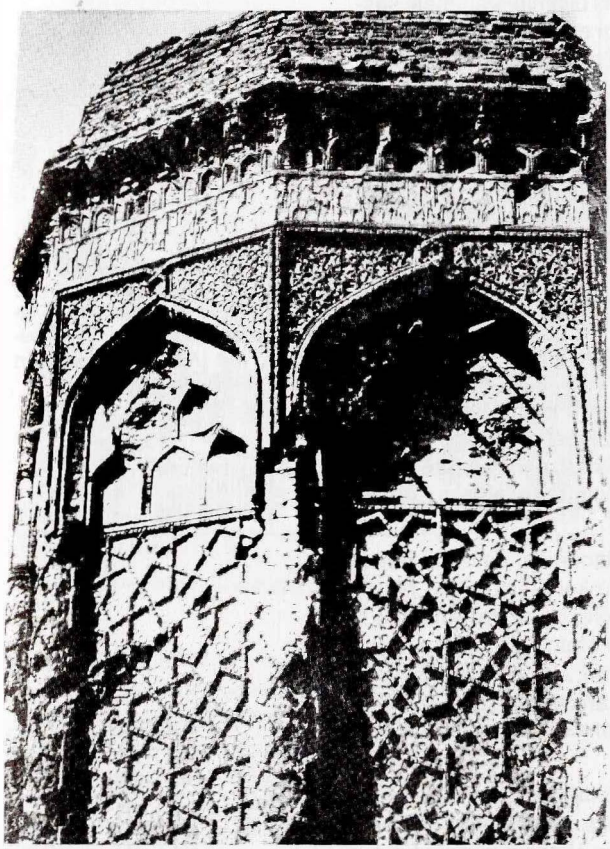
ler, ağaç parçaları tarafından taşınan alçı yüzeylerle meydana getirilir. Bazan duvar yüzleri bezeme için bir araç ödevini görür. Ortaçağ kiliselerinin freskleriyle ya da mozayiklerle süslenen yüzeyleri, Selçuk taçkapılarının, Gotik taçkapıların oymaları, Rokoko çağının yapıları, malzemenin doğal görüntüsünü, hatta yapısal özelliklerini unutturup, yapı yüzeylerine tüm hayal gücüne dayanan bir oyun dünyasının istemlerini yansıtır.

Bezeme iki şekilde karşımıza çıkıyor: Sanatçı ya malzemenin doğal renk ve dokusu ve yapım tekniğinin özelliklerinden yararlanarak yüzeyler üzerinde süs etkileri yaratıyor; ya da yapı öğelerini sonradan başka malzeme ve biçimlerle süslüyor. Bezeme tekniklerinin büyük bir çoğunluğu bu sonradan ekleme yöntemine dayanır.

Yapı öğelerinin kendi yapım süreçleri içinde ortaya çıkan bezemesel karakter çokluk taş, tuğla gibi elemanların di-



Şekil 20. Barok mekan ve bezeme. Vierzehnheiligen, Kilisesi, Almanya 18. yüzyıl.



Mavi Künbed (Kümbed-i Kabud). Maraga, İran, 12. yüzyıl. Pişmiş toprak malzeme özellikle İran ve Ortaasya'da özgün ve yapay malzemeye dayalı geometrik bir bezeme üslûbu doğurmuştur.

zilişlerine dayanarak elde edilir. Duvarda,kemerde ya da örtüde taş ve tuğla girintili, çıkıntılı ve almaşık[37] renklere dizilerek kullanılmıştır. (Şekil 21).

Örneğin, İran-Selçuklu mimarisindeki tuğla düzenleri, bizim mimarlık geleneğimizdeki çift renkli kemerler, taş-tuğla almaşık sıralar bu tip uygulamalardır. Sıva da süsleme amacıyla kullanılabilir. Çeşitli malzemenin bilinçli sıralanması ile de süs etkiler yaratılmıştır. Bunlar normal yapım teknikleriyle bezemenin genel yöntemleridir. Sütun kaidesi, gövdesi ve başlığı, süve, taçkemer, denizlik, çörten, korniş, konsol gibi yapı öğelerinin çeşitli biçimlere sokulması da aynı nitelikte bir bezeme yöntemidir. Pencere doğramaları, korkuluklar, parmaklıklar, hem işlevsel amaçları hem süsleme amacını birleştiren biçimlerle meydana getirebilir. Yapı öğelerinin heykel niteliğinde ele alınmaları da bu grup bezeme içinde düşünülebilir: Hindu tapınaklarının bezemeleri, Selçuk taçkapıları, Yunan tapınaklarında sütun yerine kullanılan karyatidler[38] bu anlamda uygulamalardır.

Yapı öğelerine doğadan esinlenmiş biçimler verilmesi süsleme isteğinin ifadesi olarak kabul edilir. Bu yüzyıl başındaki mimarlık uygulamalarında bu tutumun ilginç örnekleri Art Nouveau akımının temsilcileri eliyle geliştirilmişti: Bütün ülkelerde döğme demirden, bitki dünyasını yansıtan süslemeler yapıların cephelerini sarıyordu. Bu eğilimler içinde ünlü İspanyol mimarı Antonio Gaudi'nin yapıları, bir tüm olarak organik dünyadan esinlenen ve düz çizgiye tümüyle sırt çevirmiş bir biçim anlayışının en üst düzeydeki örnekleri olarak anımsanabilir[39].

Mimarlık tarihi boyunca en çok rastlanan bezeme uygulaması, yapının sonradan süslenmesidir. Duvar yüzlerinin boyanması, başka malzemeler kaplanması, mermer ve renkli taştan, pişmiş topraktan, mozayikten duvar, döşeme kaplamaları, nişleri, tonozları kubbeleri süsleyen freskler, alçı mukarnaslar, ağaç işleri, kakmalar, oymalar, renkli resimli camlar hep mimariye kimlik kazandıran öğelerdir. Her kültür bunların biri veya birkaçında ustalık kazanmış ve onu yoğun olarak kullanmıştır.

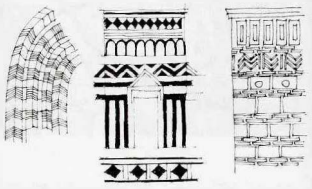
Değişik bezeme tekniklerinin kullanılması çevrede bulunan malzeme olanaklarına olduğu kadar, kültürün etkisi altında bulunduğu ilişkilere de bağlıdır. Türkler Anadolu'da Bizans çağındaki mozayik tekniğini kullanmamışlar, onun yerine İslam Ülkeleri için ortak alçı ve çini süsleme tekniklerini yeğlemişlerdir. Ona karşılık geliştirdikleri taş oyma süsleme, bölgesel geleneklere ve malzeme olanaklarını bağlıdır.

Mimari yapıtı süsleme isteği çağımızda, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan önce, bir minimumdan geçmiştir. Bugün de o etkilerin altında, kuşkusuz ekonomik zorunluluklara da bağlı olarak, yapılarda bezemeye harcanan çaba, geçmiş üsluplara göre çok sınırlıdır. Günümüzde, sonradan eklenen değil, fakat yapı sürecinin doğal sonucu olan süsleme tercih edilmektedir. Yani kullanılan malzemenin

*(37) Almaşık sözcüğü, farklı iki öğenin sıra ile birbirini izlemesinden meydana gelen dizi anlamına Fransızca **alterné** sözcüğü karşılığı kullanılmıştır.*

(38) Karyatid: İnsan biçiminde taşıyıcı ayak.

(39) Antonio Gaudi (1852-1926): Büyük çoğunluğu Barselona'da olan heykelimsi yapıları ile ün kazanmış İspanyol mimarı. Yüzyıl başında Art Nouveau akımının temsilcilerinden sayılır.



Şekil 21. Yapım öğelerinin bezemesel biçimlenmesi.

renk ve dokusu çok kez süs etkileri yaratmak için yeterli bulunmakta, yapının genel biçiminin ve düzeninin estetik etkisi ön planda, düşünülmektedir. Bununla birlikte mimari tarihinin bir çok çağlarında görüldüğü gibi, yapının işlevsel öğelerinin süsleme amacına uygun olarak biçimlendirilmesi isteği İkinci Dünya Savaşı sonrasının bir eğilimi olarak yeniden ortaya çıkmıştır. Özellikle post-modern olarak adlandırılan son dönem, bezemeseli vurgulayan eğilimleri güçlendirmiştir.



Sagrada Familia Kilisesi, Antonio Gaudi. Barselona. 20.yüzyıl. Gaudi'nin sanatında geleneksel Ortaçağ kilisesi imgesi ile doğadan esinlenmiş biçimlerin ilginç bir sentezi vardır

VIII. Güzellik, Sanat ve Mimarlık

Bireyin yaratı isteminin ifadesi olarak kabul edebileceğimiz bir içgüdü, çeşitliliği ve tanımı ne şekilde olursa olsun, güzel dediğimiz şeyi istemektedir. İnsan psikolojisinin bir beğenme ve seçim yapma eğilimi var. Aklın katkısının tartışma konusu olduğu bu beğeni ve seçime bağlı olarak sanat yapıtında "güzel" dediğimiz bir nitelik arıyoruz. En eski felsefe sistemlerinden bu yana filozoflar, sanat tarihçileri,sanatçılar ve psikologlar sanatı ve güzeli çok kez tanımlamışlardır. Fakat binlerce yıllık kuramsal çabadan sonra, aşağıdaki sorular güncelliklerini koruyorlar:

Güzellik duygusu bir içgüdü olarak insanın biyolojik ve psikolojik yapısına mı bağlıdır, yoksa bir düşünsel soyutlama mıdır? Güzel'e Benedetto Croce'nin önerdiği gibi, bir sezi ile mi varılır? Her oluş için başka mıdır, yoksa hep aynı mıdır? Bir tablo ile bir doğal peyzaj önünde duyulan hisler arasında bir fark var mıdır? Varsa bu fark tanımlanabiliyor mu? Acaba güzel sadece insan yaratmasıyla ilgili bir kavram mıdır, yoksa doğal biçimlerle insanın yarattığı biçimlerin ortak olarak uydukları kurallar mı söz konusudur? Bütün bu sorulara verilen yanıtlar, astronomların evrenin niteliği hakkında verdikleri yanıtlar gibi tam aydınlatıcı olmayan deneysel açıklamalardır. Felsefi sistemlerin güzel tanımları, kendi bağlamları içinde değerlendirilebilecek düşünsel çabalardır. Bazı düşünürler, bilimsel bir estetik olabileceğini ve insanın psikolojik ve fizyolojik yapısıyla estetik izlenimler arasında belirli bağlar kurulabileceğini savunmuşlardır:örneğin bir çizginin bizde uyandırdığı güzellik duygusunun gözün onu izlerken duyduğu rahatlık veya sıkıntıyla orantılı olabileceği savunulmuştur[40]; insanda kendi fiziksel hareketlerinden çıkmış beğenme eğilimleri bulunduğu, yataylık, düşeylik, hareket, durağanlık gibi biçimleri tanımlamakta kullanılan niteliklerin, insanın kendi hareketlerinden esinlendiği ileri sürülmüştür[41]. Yine de bütün bu kuramlar, bazılarının gerçekten ilgi çekici ve aydınlatıcı olmasına karşın, sanat biçimlerinin meydana gelişlerini ve beğenilmelerini açıklamak açısından yeterli olmamıştır.

İnsanoğlu kültür tarihi boyunca birbirinden o kadar farklı oluşlara güzel demekte, güzellik kavramı kişiden kişiye o denli değişmektedir ki güzelin her durumda yeniden tanımlanması gereken bir nitelikte olduğu da savunulabilir. Belki de güzelin yaratılması, meydana gelmesini sağlayan

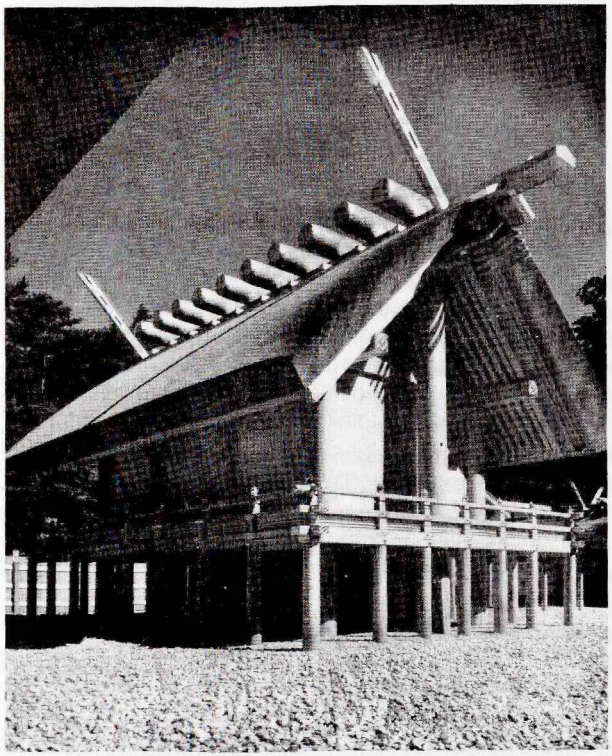
"Herhalde zevk almak, tam doğasını bilmesek bile, iradi olmayan bir düşünme biçimi olmalı. Beğeni sahibi olmak için kendimizi iyi ve güzel olana alıştırmalıyız. Bunu yapmak için iyiyi nasıl bulacağımızı bilmeliyiz, seçmek zorundayız. Bu seçimde bize yol gösteren aklımızdır. Bir yapıya bakar 'ne kadar güzel yapı!' diye duygulanırız. Bir sanatçı için bu içgüdüsel yargı yeter değildir. O kendine 'niye bu yapı güzel?' diye sorar ve hoşuna giden şeylerin analizini yapmaya çalışır. Böylece sıra kendisine gelince bu analizlerin sonuçlarından kendi sentezini çıkaracaktır." Viollet-le-Duc, Entretiens, Lecture I, s.29.

*(40) Özellikle psikoloji alanında sanatın bilimsel bir tanımı için çaba sarfedilmiştir. Psikanalize dayanan araştırmalar, **Gestalt** Teorisi ve yeni deneysel yöntemler bunların başlıcalarıdır.*

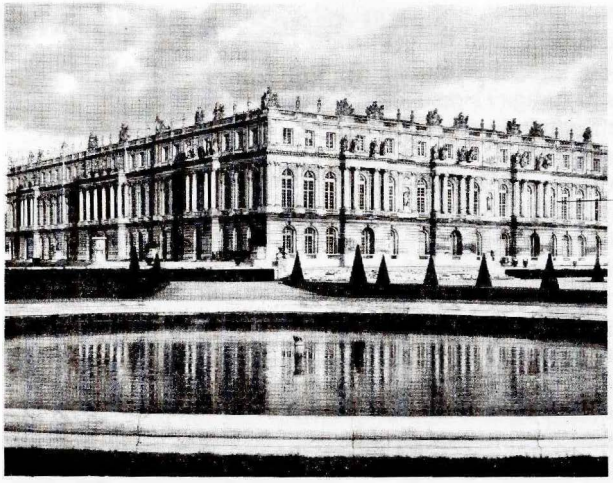
*(41) Bu konuda önce Alman estetikçisi Friedrich Theodor Vischer geçen yüzyılda **Einfühlung** kuramı ile ortaya çıkmıştır. Bak: Worringer, Wilhelm, **Soyutlama Einfühlung Üslup Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma,** İst. 1963. (Çev. İsmail Tunalı).*

koşulların bir daha bir araya gelmeyecek olan ilişkilerinde saklıdır. Güzel dediğimiz yapılarda, bazı geometrik kurallara uygunluk olduğu gösterilebilir. Fakat bu kurallara uyulduğu zaman niye güzelin ortaya çıktığını kimse inandırıcı olarak bir kanıta dayandıramamıştır. Kuşkusuz her an değişen kurallar altında meydana geliyorsa, nasıl olup da çeşitli kuşakların aynı yapıtı güzel bulduğu sorusu ortaya çıkar. Bu soruyu, yapıtı ortaya çıkaran koşullar arasındaki ilişkilerin sonraki çağlarda, onun kullanan ya da seyredenler tarafından da hissedilmesine ve anlaşılmasına bağlı olduğunu söyleyerek yanıtlayabiliriz. Estetik alanında etkili ve ilginç kuramlarıyla ünlü İtalyan düşünürü Benedetto Croce, sanatı dışarıdan değerlendiren herhangi biri için önemli olanın "sanatçının yaratma anındaki duyuşunu yeniden duymak" olduğunu ileri sürerken bunu anlatmak istemiş olabilir[42]. Kuşkusuz toplumsal değer yargılarının kuşaklardan kuşaklara geçmesi de, bu evrensel beğeni sürecinin sürekliliğinde etkili olmaktadır.

(42) Benedetto Croce (1866-1952): Estetik alanında önemli katkıları olan İtalyan filozofu. (Bak: Bibliyografya)



İse Tapınağı. Japonya, İ.S. 3. yüzyıl
Japon Mimarisi ağacın verdiği olanakları en etkili şekilde ve çok büyük bir titizlikle kullanmış, geometrik biçimler, ritmik öğeler ve bazı öğelerin dramatik vurgusu ile kendi güzellik ölçütlerini yaratmıştır.



Versay Sarayı, Fransa, 17. yüzyıl.
17. yüzyıl Klassisizmi ve Fransız aristokrasisinin ihtişam tutkusu Roma İmparatorluk Mimarisinin yeni bir yorumuyla birlikte bugüne kadar sürecek, geçmişe dönük eğilimleri vurguluyor ve güçlendiriyordu.

Mimarlık Sanatı ve Öteki Sanatlar

Mimarlık sanatının öteki sanatlarla karşılaştırılması kimliğini biraz daha aydınlığa kavuşturabilir. Bunu sanatçıların çalışma süreçlerini inceleyerek yapabiliriz: Ressam tuvalini önüne alır, herhangi bir konuyu, figüratif ya da soyut bir anlayışla işler, boya sürülen yüzey, boya ve boya sürme aracı bu iş için yeterlidir. Herhangi bir konuya gerekli olmayabilir. Resim yüzeyler üzerinde spontane bir renk ve tekstür de olabilir. Bir işverenin varlığı zorunlu değildir. Kimse kendisine yapacağı işin sınırlarını saptamamış olabilir.

Gerçi Giotto ve Rembrandt, veya çağdaş bir ressam, sipariş üzerine de iş yapabilirler. Fakat bu, resmin yapılması için zorunlu bir koşul değildir. Tablonun uzun ömürlü olması için bir takım strüktür sınırlamaları da yoktur. Gerçi bir saray tavanını büyük fresklerle süsleyen ressamın, sürdüğü boyanın orada uzun bir süre kalması için bazı teknik çarelere başvurması gerekir. Fakat bunlar resmin biçimini sınırlamazlar. Ressam büyük bir özgürlük içinde dilediği rengi koyar, kaldırır, çizer, bozar. Müzikçi ile şairin durumları, aşağı yukarı buna benzer. Gerçi bunların da uymak zorunda oldukları kurallar, kullanmak zorunda oldukları malzemeler ve araçlar vardır. Fakat bu kuralların bir bölümü o sanatların tanımı içindir. Bir benzetme ile

açıklamak istersek,ressamın özgürlüğü,bir evi gümüşten, taşıyıcı sistemleri tüyden yapabilen mimarın özgürlüğüdür. Müzikçi, kurallar ve çalgı aletlerinin çıkarttığı seslerle sınırlıdır; fakat dağları mimari biçimler haline getirmek, onun özgürlük sınırları içindedir.

Bu sanat türlerinin yanında strüktürel zorunluluklar açısından, mimarlığa en çok yaklaşanı yontu sanatıdır. Yontunun ayakta durması için statik kurallara uyulması gereklidir. Ayrıca, üç boyutlu oluşu, hacimsel açıdan değerlendirilişi onu mimarlığa yaklaştırmaktadır. Fakat bunların dışında, yontucu da mimarın sahip olmadığı bir özgürlüğe sahiptir. Yontunun yapılması doğrudan doğruya sanatçının isteğine bağlı olabilir. Yontu zorunlu iç boşluklara sahip olmadığı için, heykelin strüktürü, yapınınki gibi, içinde yer alacak yatay boyutlu hacimlere göre değil, heykel biçiminin istediği yönde gerçekleşebilir. Yine bir benzetme yaparak yontucunun özgürlüğünü, biçim yönünden, temelleri çatısında bir bina yapabilen bir mimarınkine benzetebiliriz. Günümüzde sanatçı geleneksel resim ve heykelin sorunlarını da aşmıştır. Malzeme, teknik konu sınırlarını kaldırmış daha da özgür olmuştur.

Görüldüğü gibi bu sanat türlerinin her birinin meydana gelişinde, mimarlıktan farklı ve daha özgür bir yan vardır. Toplumun resim, yontu, müzik, şiir üzerindeki etkisi dolaylıdır; ancak sanatçı yoluyla olabilir. Önceden belirli bir tip, bir program ve zorunlu bir teknik olmadan da ressam ve yontucular yaratabiliyorlar.

Gerçekten de bir Picasso'yu veya bir Arp'ı[43] sınırlandıran koşullar, Le Corbusier'yi sınırlandıranlar yanında pek zayıf kalır. Bugünün yontucusunun en ilkel teknikler ve geleneksel malzeme ile çağdaş sanat eserleri yaratması olasıdır. Fakat ilkel konfor koşulları ve gelişmemiş tekniklerle yapılan mimarlığa, bugünün mimarlığı denilebilmesi zordur. Ancak çok sınırlı işlevleri (örneğin bir dağ evi gibi) karşılayan yapılar ya da ekonomik zorunluluklar, modern bir yapıda ilkel tekniklerin kullanılışını yadsımayabilir.

(43) Hans Arp (1887-1966): Fransız ressam ve heykeltraşı.

Bütün öteki sanatların özünde, mimarlıkta olmayan bir özgürlük olduğunu kabul etmek gerekir. İsteyen eline kağıt kalem alıp bir şarkı besteleyebilir. Ressam bir baş yapıt yaratıp dolabına kilitler veya yırtar atar. Fakat mimar kendisine, canı istediği zaman bir yapı yapamaz. Mimarlık ancak inşa edildiği zaman var olur. Gerçi yine Croce'nin dediği gibi, ekonomik zorunluluklar diğer sanatları da mimar gibi etkiler. "Tiyatro için yazılan bir dramın pratik bir takım gereklere uyması, örneğin 10 saat sürmemesi gerekir. Sonsuz büyüklükte bir resim yapamazsınız. Yüz ciltlik bir romanı kimse okumaz."[44] Fakat benzerlik burada biter. Mimarlıkta ekonomik koşullar, var olmak veya olmamak sorunudur. Diğerlerinde ise, bazı sınırlayıcı etkileri olur; hiç de olmayabilir.

*(44) Croce, B. **Problemi di Estetica**. Bari. 1949. s.236.*

Mimarlığa en yakın yaratma sürecini küçük sanatlarda buluyoruz. Bu bakımdan onları, mimari ile beraber "bağımlı sanatlar" olarak adlandıranlar olmuştur. Bu sınıflandırma

sadece bazı meydana gelme benzerliklerinin varlığı anlamına gelir. Elde tutulan bir mücevher kutusu ile bir ev arasında, insanı etkileme ve yararlılık bakımından benzerlik olacağını düşünmek biraz zordur.

Bütün bu sözü edilen farklar, mimari eser karşısında duyulan güzellik duygusu ile, bir tablo ya da yontu karşısında duyulan güzellik duygusu arasında bir fark olduğunu kanıtlamaz; fakat bir fark olabileceğini düşündürür. Mimarlığı etkileyen, fayda güden etmenlerin çokluğuna bakarak ona sosyal sanat denmiştir.

Hatta mimari güzelliği doğuran şeyin iyi bir strüktür, doğru bir işlev çözümü olduğu da çok söylenmiştir.[45]

Mimarlar da, değişik etkiler altında, bazen işlevin veya yapımın,bazen güzel oranların, güzellik yaratmanın mimarlığın ana görevi olduğunu söylerler. Böyle önyargılarla tasarıma başlayan mimarlar, yapıtlarında bazen işlevi bazen strüktürü yansıtmaya çalışmışlar ve bu yoldan güzele varacaklarını düşünmüşlerdir. Mimarlık tanımında üsluplar, strüktüre, süslemeye ya da işleve öncelik veren eğilimlerle karşımıza çıkıyorlar. İslam mimarlığı bazılarınca bezemesel olarak nitelenir; Gotikte strüktürün ifadesi birinci plandadır; çağdaş mimarlık işlevi baştacı etmiştir.

Sadece sanat yapıtı olma açısından Croce'yi yineleyerek, bütün varolan koşulların sanatçının malzemesi olduğunu kabul edebiliriz. Asıl sorun, sanatçının bu verilerin hepsine egemen olarak, kişisel bir görüşün bütünlüğü içinde, varolan koşulların sentezini yapması ve uygulamayı sanat düzeyine çıkarmasıdır. Bu sentezin başarılı sayılmasının belirli kuramsal güzellik ölçülerine ne derece bağlı olduğunun henüz saptanmadığını ve kültürel bir öznellik içinde yargılandığını söylemek yanlış olmaz.

(45) Mimarlık Kuramı tarihinde bu düşüncenin en ünlü temsilcisi Gottfried Semper'in temel yapıtı ***Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten Oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker. Künstler und Kunstfreunde,*** *Münih, 1863.*

Biçim Özellikleri ile İlgili Bazı Geleneksel Kavramlar

Antik çağdan bu yana bir sanat yapıtı niteliğine erişmek için bir yapının tümünün, ya da onu meydana getiren öğelerin uymak zorunda oldukları sanılan, bazen de bilerek uyduruldukları, bazı düzenleme kuralları vardır. Bunlara tam bir inançla uyulduğu zamanlar, uygulayan mimarlar olmuştur. Örneğin, Rönesans'ta ve Neoklasik üslupların egemen olduğu yakın yüzyıllarda bu inancın çok yaygın olduğunu görüyoruz. Gerçi soyut ilkelere uygun olarak yapı yapılması kolay değildir ve uygulama alanında bunlara yeterince uyulmamıştır. Yine de mimarlık estetiğinde ve günlük eleştirilerde çokça kullanılan birlik, oran, ölçü ve benzeri kavramlar, mimarlık olgusunu daha iyi anlama bakımından yararlı çözümlemelere olanak sağlarlar.

Birlik Kavramı

Sanat yapıtının her türünü değerlendirmekte kullanılan bu kavramı benzetmelerle aydınlatabiliriz: Bütün insan eylemlerinin olumlu bir sonuca ulaşması için birlik ya da bütünlük bir zorunluluktur. Bir tartışmada, biraz önce söylenenle çelişen bir söz düşünceler arasında bir bağ olmadığını gösterir. Herhangi bir işin başarısı, belirli bir yönde çalışmaya bağlıdır. Duygusal yaşamımızda da benzer gözlemler yapmak olasıdır: Herhangi bir olay karşısında duygulanma, başlangıçta duyulan his saf kaldığı sürece kuvvetlidir. Bu gibi gözlemlerle belirtmeğe çalıştığım süreklilik, aynı yönde oluş, saflık gibi özellikler, genellikle, kendi içinde homojen kalma, tek bir his ya da düşüncenin ışığında meydana gelme gibi bir süreci anlatır. Mimarlıkta da birlik kavramı buna benzer bir olguyu anlatmak için kullanılır. Bir yapı karşısında, duygu ve düşünceye hiçbir bulanıklık gelmeden, olmuş, uyumlu, kendine bir şey eklenmesi ya da çıkarılması gerekliliği duyulmayan, insanı kaygısız bir seyrin heyecanına sürükleyen ya da dinginlik veren duygularla dolduran bir nitelik olması, yapının birlik veya bütünlüğe sahip olması şeklinde yorumlanır. Bu tanımlama çabasından anlaşılacağı gibi, birlik kavramının açıklanması tam nesnel olarak yapılamaz.

Birlik, yapı denen senteze bütünlük veren bir niteliktir. Bunun gerçekleşmesi, yapının kavranabilen öğelerinde ve bütününde aranan özelliklerin birbirleriyle çelişme halinde olmamasına bağlıdır: Bir kapının kendi içinde güzel olan ölçü ve renginin, cephenin diğer öğelerinin rengi ve ölçüleriyle çatışması; bir yapı kütlesini meydana getiren öğelerden birinin kimliğinin gereğinden fazla bir kuvvetle belirtilmesi; Dor üslubunda bir sütunu Gotik bir kapının iki yanına yerleştirmek, yapının bir tarafındaki geometrik kaygıyı yapının öbür tarafında göstermemek gibi davranışlar, birlik hissini bozarlar. Profesyonel bir deyimle, "üslupta bütünlük" olmaması, birlik etkisini zayıflatan bu çeşit uygulamaları anlatır.

Ölçü ve Oran

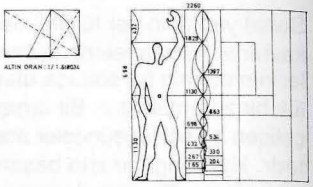
Mimarlık eleştirisinin en çok kullanılan sözcüklerinden ikisi, Ölçü ve Oran (Proporsiyon)'dır. Bunun bir nedeni bu kavramların daha kolay tanımlanabilmesidir. Ölçü, genellikle, insanın kendi ölçüleriyle beraber değerlendirilen bir olgudur. Yapıların her şeyden önce, içlerinde yaşayan insanlarla orantılı olarak meydana gelmeleri gerekir. Yapının insana göre büyüklüğü kuşkusuz işlevin gereksinimlerine bağlı olarak, doğru gerçekleşmediği zaman, bazen fiziksel, bazen psikolojik rahatsızlıklara neden olur. Dar bir koridor, basık bir tavan, uçsuz bucaksız bir salon, ölçüleriyle insanın psikolojik yapısında olumsuz etkiler uyandırırlar. Bu yüzden yapının "insana göre ölçülü"

"... İyi mimarın her şeyden önce oranla (proporsiyon) bir adam olduğu anlaşılıyor. Öyle görünüyor ki mimarı mimar yapan ilk şey proporsiyondur. Teknik, yapım, işlev ancak doğru oranlar sayesinde mimariyi sanat yapan araçlar oluyorlar." Bruno Taut Mimari Bilgisi GSA yayını, İstanbul 1938, s.8

olması, mimari etkinin güzel olmasını sağlayan önemli özelliklerden birisi olarak kabul edilir.

Ölçü kavramı, insanla yapı arasında olduğu gibi, yapıyla çevre arasında da söz konusudur. Yapının fiziksel çevre içindeki etkisi, yapı tasarımının bir bölümünü oluşturur. Bir meydan ortasına yerleştirilen anıt, bir parkla içine kurulan pavyonlar arasındaki boyutsal ilişkiler, ya da bir Gotik katedralin kent meydanı ile olan ilişkisi "çevreye göre ölçülü" olma kavramının kapsamı içine girerler.

Ölçü kavramının üçüncü anlamı, yapının kendi içinde ölçülü olmasıdır. Soyut olarak iki büyüklük arasındaki sayısal ilişki veya bütünle onu meydana getiren elemanlar arasındaki ilişki anlamına gelir. Bunu mimarlık sözlüğünde oran terimiyle anlatıyoruz. Orana mimari güzelliğin tek yaratıcısı olarak bakıldığı olmuştur. "Mimari, proporsiyon sanatıdır" şeklinde tanımlamalar yaygındır [46] Mısır piramitlerinden Le Corbusier'nin Modulor'una[47] gelinceye kadar çeşitli çağlarda bazı geometrik veya aritmetik düzen ve oranların, yapıların boyutlanması ve biçimlendirilmesinde uygulandıklarını görüyoruz (Şekil 22).



Şekil 22.Modulor ve Altın Oran.

Ünlü sanat tarihçisi H. Wölfflin'e göre, "oran eşitsizliğin ve bu eşitsizliğe egemen olmanın ifadesidir" ve bir yapının birbirine eşit olmayan öğeleri arasında boyutsal ilişkileri açık olarak tanımlamayı gerektirir.[48] İnsanlar çok eski çağlardan bu yana evrensel oluşlarla, matematik düzen arasında bir bağ olduğunu düşünmüşlerdir. Özellikle Grek düşüncesi bu eğilimdeydi. Pitagorcular için, ister doğa, ister insan eliyle yaratılsın, her çeşit güzelin esasını matematik ilişkiler saptıyordu.

Mimarlar, oransal kuralları, çokluk bilinçli olarak uygulamazlar. Fakat, 1/1, 1/2, 1/3, 2/3, 3/5, 5/8 gibi basit oranlar, uygulama sonucu ortaya çıkmış olabilir. bu oranların kullanılması herhalde kolay anlaşılabilir birimlere indirgenmelerine bağlıdır. Modulor'a gelinceye kadar değerini korumuş olan Altın Oran[49] bile, bu basit sayısal oranların pratik boyutlamaya yaramalarının sonucu olarak görülebilir.

1509'da De Divina Proportione adlı kitabında papaz Luca Pacioli di Borgo, ideal oranın, $\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$ eşitliğinin belirttiği oran olduğunu yazmıştı. Yani, bir uzunluğu ikiye bölen parçalardan büyüğü ile, bu iki parçanın toplam uzunluklarının oranı iki parça arasındaki orana eşit olmalıydı. 1,1,2,3,5,8,13,21... şeklinde devam eden Fibonacci serisi, 8/13'ten başlayarak 1/1.618'e yaklaşan değerler vermektedir. Bu oran $\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$ eşitliğinin belirttiği değere yaklaşmaktadır.

Bu oranların mimaride ideal güzelliği yaratma konusunda nasıl etkili olabilecekleri sorulabilir. Nitekim pratikte bunun inandırıcı olmadığını gösteren bir çok örnekler vardır:

(46) Türkiye'de uzun bir süre kalan ünlü Alman Mimarı Bruno Taut Türkiye'de yayınlanan ***Mimarlık Bilgisi*** *(İst. 1938) adlı kitabında bu tanımı uzun uzun açıklamaktadır.*
(47) Le Corbusier'nin insan boyutlarına bağlı oran sistemi, aynı ad altında kitap olarak yayınlanmıştır.

(48) Wölfflin, H., ***Prolegomena zu einer Psikologie der Architectur*** *Münih. 1986.*

(49) İki uzunluk arasında en güzel ilişkiyi verdiği Antik çağdan beri kabul edilen aritmetik oran.

Kenarlarının oranı Altın Oran'a uyan bir dikdörtgen cephenin bir düzlükte ya da bir tepe üzerinde olmasına göre farklı etkiler yapacağı açıktır.

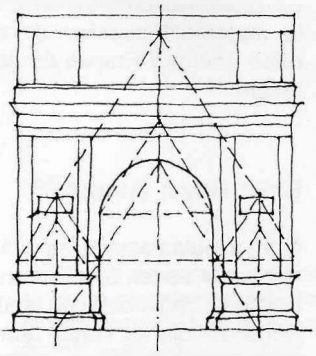
Yapının yüksekliği, genişliği ve uzunluğunu boyutlarken, çeşitli oranlar kullanılması da önerilmiştir. Fransız mimar ve kuramcısı Blondel'e göre, bir yapının boyu ve derinliği a, b ile gösterildiğinde yüksekliği a ve b'nin aritmetik, geometrik ya da armonik bölenlerine eşit olmalıydı.

En çok önem verilen oran, yapının yüksekliği ve genişliği arasındaki orandır. Wölfflin'e göre, mimari ifadenin en önemli araçlarından biri buydu. Bununla birlikte, özellikle günümüzdeki uygulamalarda, hele kent içinde, böyle bir oranın hiçbir değeri kalmadığı görülmektedir. Wölfflin de bu oranlardaki kuralın matematik esaslara sığacağına inanmıyor, yükseklik genişlik oranının, dinlenme ile çaba, dinginlikle hareket arasında bir ilişkiyi belirttiğini, yani fizyolojik ve psikolojik bir içeriği olduğunu kabul ediyordu.(50) Gerçekte, herhangi bir oranın etkisi uygulandığı yüzey ve kütlelerin diğer özelliklerine bağlı olarak değişir. Malzemenin, strüktür öğelerinin oranlarını doğrudan doğruya etkilediğini biliyoruz: aynı yükseklikteki düz çatıyı taşıyan taş ayaklarla, tuğla ve ağaç ayaklar arasında açık boyutsal farklar vardır. Taştan bir Dor sütununa uygulanan ölçülerin bir demir sütuna da uygulanması düşünülemez. Aynı şekilde malzemenin rengi, dokusu, belli bir orantının insan üzerindeki etkilerini değiştirmektedir. Bir yapının genel oranlarını etkileyen özellikleri arasında dolu ve boş kısımların düzenlenmesi, korniş, saçak gibi plastik öğelerinin ışık-gölge değerleri de sayılabilir.

Her yapının kendine özgü nitelikleri içinde özel bir ölçü düzeni bulunduğu kabul edilse bile, bunların uyduğu genel kuralları saptamak güçtür. Çünkü soyut bir kavram olan oran, yapının üzerimizde bırakığı diğer etkilerle karışır. Genellikle oransal öneriler doğal yaşam ortamının koşullarına göre değil, ideal iki boyutlu bir ortamda düşünülmüşlerdir. Bu nedenle de, hangi düzeyde bunların geçerli olduğunu saptamak güçtür.

Türk-İslam geleneğinde oransal ilkelerin ne ölçüde uygulandığı henüz saptanmamıştır. Batı Ortaçağında kullanılan oranların bazı geometrik esasları vardı. Gotik sanatçılar Triangulation ve Ad quadratum adı verilen yöntemleri kullanıyorlardı(51) Roman kiliselerinde görülen "bağlı plan" düzenlerinde(52) ve kilise cephelerinin tasarımında bunların uygulanmasını görüyoruz: Örneğin planlarda kare bir modülün katları kullanılıyor, cephelerde yapı genişliğini taban alan bir karenin içine çizilen üçgenler aracılığıyla bütün ikinci derecedeki öğelerin yerleri saptanıyordu. (Şekil 23). Osmanlı mimarisinde de modüler planlama olduğunu gösteren örnekler vardır.

Rönesans'ta oran sistemleri hem ampirik hem de kuramsal kurallara dayanmaktadır.Vitruvius'tan(53) günümüze kadar gelen ve insan vücudunun ölçülerine bağlı olarak geliştirilmiş olan ölçü sistemi Leone Battista Alberti'nin, Francesso di Giorgio Martini'nin(54) ve Luca Pacioli'nin



Şekil 23. Yapı tasarımında bir geometrik oran uygulaması.

(50) Wölfflin, H. ***a.g.e.***

(51) Bu yöntemler hakkında bilgi edinmek için: Lesser, G. ***Gothic Cathedrals and Sacred Geometry****, I, II. London, 1957, ile Borissavliévitch, M.* ***Le Nombre d'Or*** *Paris, 1957'ye bakılabilir.*

(52) Bağlı Plan, kilise planının kare modüllerden kurulmuş bir ağ üzerinde tasarlanması demektir.

(53) ***De Architectura*** *adlı kitabı ile ünlü Sezar ve Ogüst çağı Romalı mimar.*

(54) Francesco di Giorgio Martini (1439-1501): Siena'lı Rönesans mimarı ve kuramcısı, ***Trattato di Architettura Civile e Militare*** *adlı bir kitabı vardır.*

çalışmalarıyla geliştirilmiştir. İtalyan Rönesansı'nın etkisiyle, matematik esaslara dayanan güzellik formülleri, sonraları özellikle Fransa'da geniş bir uygulama alanı bulmuştur.[55]

(55) Vitruvius'un Alberti Scamozzi, Palladio gibi Rönesans Kuramcı'larının izinde Fransız akademisyenleri arasında özellikle Blondel vardır. Ünlü yapıtı ***Cours d'architecture****, Paris 1675-1683 dır.*

Birim Boyut (Modül)[56]

Oran uygulamasında yapının bütün boyutları için birim olarak kabul edilen bir oran anahtarının, bir modülün seçilmesi eski çağlardan beri tanık olduğumuz bir uygulamadır. Kuramsal olarak Yunan tapınağının ölçüleri bir sütun çapının katlarıyla ifade olunabiliyor. Japon geleneğinde yere serilen tatami'lerin oda boyutları için modül olduğunu görüyoruz. Herhangi bir uzunluk biriminin kullanılmasıyla boyutlama için bir birimin (modül) ortaya çıkmış olduğunu söyleyebiliriz. Mimari projeleri kare, altıgen, üçgen, grid'lere[57] göre çizmek bir modül, bir oran uygulaması olmaktadır. Bu birimleri değişik yapı mekanları yaratmak için araç olarak gören Wright gibi büyük mimarları da biliyoruz[58]. Çağdaş yapı üretiminde prefabrikasyon birim boyutlara göre düzenlenmiş yapı yapma sürecidir.[59] Çağdaş yapılarda eşit yapı öğelerinin kullanılması ekonomik bir zorunluluktan ileri gelmektedir. Betonarme ve çelik yapılarda kullanılan birim boyutlar, bürolarda, sanayi yapılarında kullanılan eşyalar, evrensel birimlere göre standartlaşmaktadır.

(56) Fransız ***module*** *sözcüğü Latince* ***modulus, modus*** *(ölçü) kökünden gelmektedir.*

(57) Grid, gridiron (İngilizce): Izgara, birbirini dik kesen çizgilerden meydana gelen sistem.

(58) Frank Lloyd Wright (1869-1959): Çağdaş mimarinin en büyük ustalarından biri olarak kabul edilen Amerikan mimarı.

(59) ***Préfabrication:*** *Yapı yerine hazır getirilen yapı öğeleriyle yapım anlamına kullanılmaktadır.*

Tek bir birimin sınırsız kullanılışı mekanik ve soyut bir tutumdur. Bunun monotonluğunu ortadan kaldırıp oran ve birim uygulamalarını daha dinamik ve insan ölçülerine bağlı bir şekle sokmak isteyen Le Corbusier'nin Modulor'u özellikle Akdeniz Bölgesindeki çeşitli gelenekleri birleştiren ilginç bir deneme olmuştur. Fakat kendi okulu dışında yaygınlaşmamış ve uzun ömürlü olmamıştır.

Mimarlık tarihi boyunca oran uygulamaları konusunda yapılacak gözlemlerden şöyle bir sonuca ulaşmak kabildir: Yapı tasarımına matematik formüller uygulanmıştır, fakat bu uygulama evrensel değildir ve güzelliği zorunlu olarak etkileyen bir niteliği olmadığı savunulabilir.

Ritm[60]

Bir biçimsel düzende, benzer öğelerin veya öğe gruplarının birbirini izlemesi, Ritm adı verilen zaman içinde yinelenme duygusunu uyandırmaktadır. Bir revak, bir pencere sırası, benzer yapı kütleleri, benzer profiller, yüzeylere uygulanan her türlü yinelenen strüktür ya da bezeme öğesi, yapı eyleminin ortaya çıktığı zamandan bu yana, yapıcıların ritmik etkilerden haberi olduğunu ve onu bilinçli olarak kullandıklarını göstermektedir. İlkel strüktür tasarımı içinde ritmik olgu, benzer taşıyıcıların kullanılmasıyla ortaya çıkar. Ağaç ya da taş malzeme ile örtü, statik zorun-

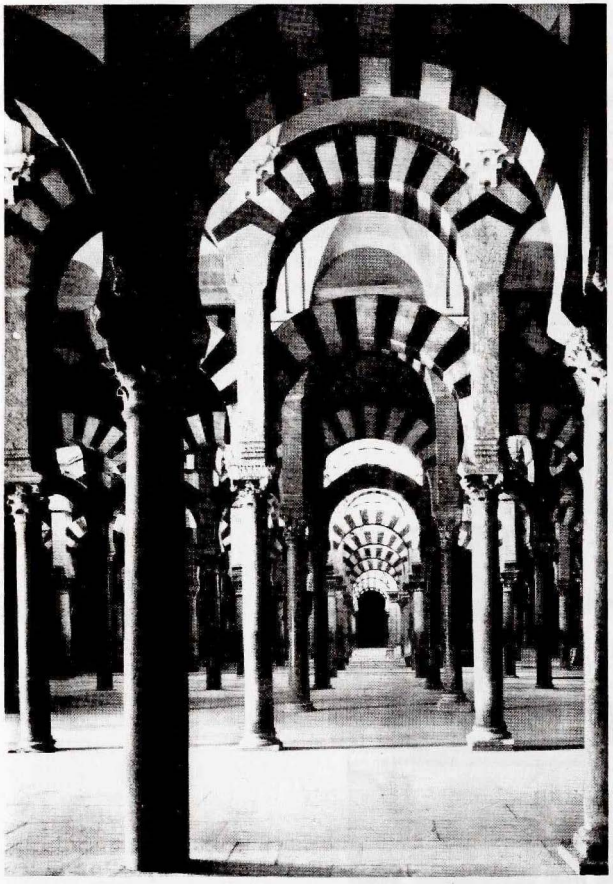
(60) ***Rhytmeı*** *(Fransızca): Ritm sözcüğü dilimizde aynen kullanılmaktadır. Kökeni Yunanca* ***rhythmos*** *sözcüğüdür.*

luluklarla, taşıyıcı öğelerin yinelenmesini, yani ritmik oluşu gerektirir. Yapımsal zorunluluklarla birbirine benzeyen yapı öğeleri, örneğin aynı büyüklükte pencereler kullanılır. Ritmik oluş, estetik yargılardan önce, yapı eyleminin doğal gelişmesi içinde ortaya çıkmışa benzemektedir. Ritm olgusunun, estetik nedenlerle kullanılması ise daha geç çağlarda ortaya çıkmış olmalıdır.

Genellikle iki etmen ritmin etkisini sağlar ve yoğunluğunu saptarlar: Tekrar eden öğelerin sayısı; tekrar eden öğelerin zaman-mekan içinde sürekliliği.[61]

Karnak Tapınağı'nda Hipostil [62] Salon, sütun dizilerinin, zaman-mekan içide kavranabilen sayılarıyla etkilidir. Süleymaniye avlusunda ritmik öğeler yine güçlüdür, fakat aynı yoğunluk yoktur. Orada ritmik yoğunluğun yerini, oranlar ve mekan düzenine verilen önem almıştır.

(61) Burada zaman-mekan, insanın bir mekan içinde belirli imgeleri beraberce kavrayabileceği bir zaman süresini ifade için kullanılmıştır.
(62) Hipostil. Çok sayıda sütunlarla taşınan bir çatısı olan büyük hacim.



Büyük Cami. Kurtuba, 10. yüzyıl.
Mimaride ritmin temel öğeleri sütunlar, payandalar ve pencereler olmuştur. Ritmik öğelerin malzeme, renk ve tekstürle vurgulanması onlara resimsel bir karakter kazandırır.

Ritm zaman boyutu ile bağlantısı olan bir özellik olarak, mekanda hareket, mekanda yönlenme gibi oluşları da etkiler. Gotik mekanın ritmik taşıyıcıları ve örtüsü ona yönsel gerilimi veren başlıca öğelerdir. Ritmin uygulandığı hacim ve düzeylerin yapı bütünlüğünü meydana getiren diğer hacim ve yüzeylerle olan karşıtlaşması, mimari bir etki yaratıcısı olarak kullanılabilir. Ritm kontrastları -örneğin, Selimiye cephelerinde değişik boyutlu öğelerin yanyana kullanılması- mimarlar için bir kompozisyon yöntemi olabilir.

Bütün diğer olgular gibi ritmik olgunun kendi içinde estetik bir niteliği yoktur. Fakat tanımlanabilir, hatta sayısal olarak ifade edilebilir olması, mimari kompozisyonun değerlendirilmesinde bir eleştiri aracı olmasını sağlamaktadır.

Simetri

Simetri doğal bir olgudur. Canlı varlıkların fizyonomisi genel bir simetriye uyar. İlkel bir yapıda iki taşıyıcı otomatik denge etkenleri olarak simetrik bir düzenin başlangıcıdır.

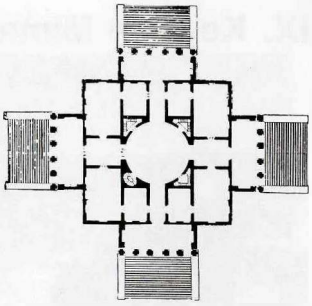
Doğada aksiyal simetri genellikle az sayıda öğeden meydana gelir. Doğal biçimlenme dinamik gruplaşmayı yeğler. İnsanoğlu ise çok sayıda öğe ile oluşan kompozisyonlarda tüm yada kısmi simetriyi uzun bir süre



Selimiye Camii. Edirne 16. yüzyıl.
Anıtsal yapıda simetri geçmiş mimarinin vazgeçemediği bir evrensel ilkedir.

uygulamıştır. Birçok büyük sanat çağlarında görülen bu eğilim, soyut düzenlemeyi organik oluşmaya yeğ tutan akılcı bir dünya görüşünün ürünüdür.

Mimari kompozisyonda simetri, çok basit durumlar dışında, işlevsel ya da strüktürel zorunluluklar sonucu değil, fakat biçim kaygısıyla arandığı için, çoğu kez tasarımın diğer koşullarıyla karşıtlaşır. Fazla yinelemenin işlevsel olarak gereksiz olması olasılığı çoktur. Basit ve tek amaçlı yapılarda, bir Grek tapınağında, bir kilise yapısında, bir camide, bir merasim salonunda işlevsel verilerle çatışmayabilen simetrik biçimlenme, konutlarda veya çok maksatlı yapılarda anlamını yitirir. Bir yazlık ev yaşantısının veya bir üretim faaliyetinin simetrik biçimi zorunlu kılan nitelikleri azdır. Bu bakımdan, Palladio'nun La Rotonda'sı[63] gibi bir yapı, işlevsel verilere uygunluğu yönünden değil, soyut bir temsil yeteneği ve biçim tasarımı yönünden eleştirme konusu olur. Bununla birlikte işlevseli, en geniş anlamıyla, estetik yargıları da kapsayan bir içerikle tanımladığımız zaman, La Rotonda'nın devrine özgü bazı gereksinmelere yanıt olduğunu kabul etmek yerinde olur.

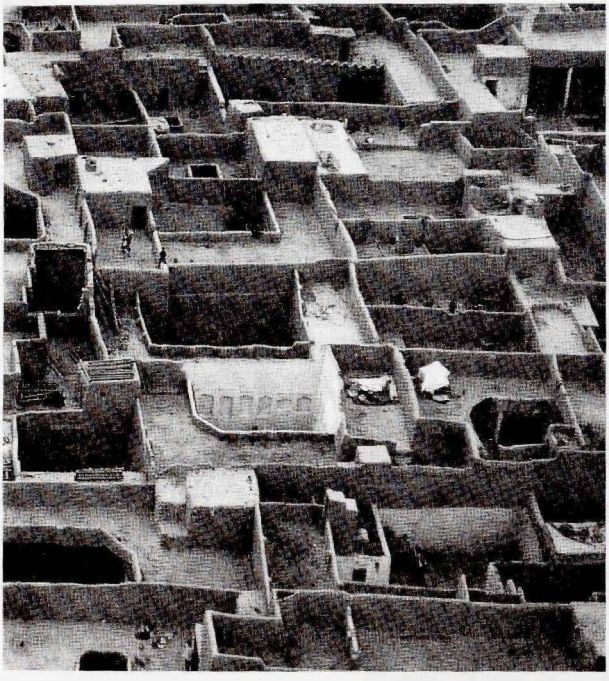


Vicenza, Villa Rotonda

(63) Palladio (1508-1580): İtalyan Rönesans mimarlarının en tanınmış ve etkili olanlarından biridir. Kuramsal yapıtı olan ***Mimarlık Üzerine Dört Kitap*** *ve özellikle Vicenza'da ve Venedik Bölgesindeki yapılarıyla ünlüdür.*

Mimari güzelliğin uyduğu ileri sürülen, denge, uyum ve başka kavramlar vardır. Fakat bunların tanımları ve etkileri, ölçü ve oran gibi, kolayca yapılamaz. Genel olarak yapının tasarımındaki bütünlük niteliğinin, bu tek tek özelliklerin tümünü kapsadığını ve güzelliğin herşeyi kavrayan bir bileşimin bütünlüğünde her zaman açıklanmayacak bir süreç sonunda ortaya çıktığını ve kültürel ortama göre göreceli olduğunu kabul etmek sağduyulu bir yol gibi gözüküyor.

IX. Kent ve Mimarlık



Draa-Vadisi. Fas.
Kentin molekülü konut olan bir organizma olduğunu en güzel birleşik avlulu dokular gösterir.

Birinci bölümde, insanın fiziksel çevresi ile ilgili olarak belirtilen gözlemler, kuşkusuz, kentler için de geçerlidir. Tek yapının çevresinden bağımsız düşünülemeyeceğini saptamak kadar, çağımız kentinin hızlı dönüşümünün mimarlığa etkisinin niteliğini saptamak da günümüz mimarlığını anlamak için zorunludur.

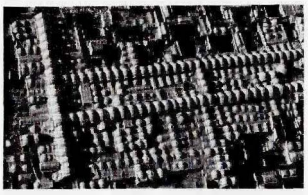
Kenti meydana getiren, tek tek yapıların yanyana gelmesi olmadığı gibi, kentin gelişmesini düzenleyen de uzmanlar tarafından hazırlanan fiziksel planlar değildir. Kent bir sosyal olgudur ve öyle değerlendirilmediği sürece mimarlığın onun içindeki yeri doğru anlaşılamaz.

İlkel toplum yaşantısının göze çarpan özelliklerinden biri, insanın, kavrayamadığı güçlerden korkusunu kanıtlayan bir tutumla, kendinden önce ölülere ve tanrılara özenli yapılar yapmış olmasıdır. Duvarlarında resimler bulduğumuz ilk mağaraların konuttan çok tapınak oldukları anlaşılıyor. Mezarlar da en az, konut mimarisiyle birlikte ortaya çıkmaktadır. İlk kentler dini bir nitelik taşıyorlardı. Korkulan

"Mimarlık kentin kaderini saptar. Kent dokusunun temel hücresi ve sağlığı, neşesi ve armonisi kendi elinde olan evin yapısını düzenler. Başarısı dikkatli bir hesaba dayalı olan konut grupları oluşturur. Daha başından üzerlerinde güzel oranlarla yükselecek yapılar için serbest alanlar bırakır. Evin uzantısını, çalışma ve dinlenme alanlarını organize eder. Bölgeleri birbirine bağlayan ulaşım ağları kurar. Mimari kentin güzelliği ve sağlığından sorumludur. Mimarlık kentin yaratılması ve bakımını üstlenir ve bütün kent öğelerinin seçimi, dağılımı, mimarlığın işidir. Onların iyi seçilmiş oranları, bir kenti ahenkli ve uzun ömürlü yapar. Mimarlık her şeyin anahtarıdır."

CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Modern) ın 1933 yılı Dördüncü Toplantısı İlkeleri, Le Corbusier tarafından 1941'de Charte d'Athénes (Atina tüzüğü)'e geçen biçimi 92 paragraf, Conrads, *Programs.* ***s.144.***

Gök Tanrısına bir Zigurat dikip, üzerine tapınağı yerleştirmek ve etrafına ona hizmet edecek rahipler için evler, ona sunulacak hediyeler için depolar ve bütün bunları korumak için bir duvar yapmak, sonra ona doğru uzanan yollar tasarlamak, dini olgunun etkililiğini gösterir. Böylece, başlangıçta ilkel toplumlarda ortak bulduğumuz davranışları yansıtan hücre hücre yanyana gelerek oluşan ilkel yerleşmenin, kent haline dönüşmesi, tinsel ve simgesel etkenleri içermektedir (Şekil 24).



Şekil 24. Örtü sistemin homojenliği bu İran kent dokusuna yine moleküler ve geometrik bir düzen vermektedir.

Her uygarlık, kentlerini, toplumsal ve kültürel örgütleşmesinin gereklerine göre meydana getirmiştir. Eski Yunan kent yapısı, Bizans Ortaçağı'nda devam etmemiştir. Avrupa Rönesansı'nın kurduğu kentler Osmanlı ülkelerinde görülmez. Kentin gittikçe daha geniş bir biçimlendirme istemine uyacak fiziksel düzeyde bir bütün oluşturması, toplumun sosyal örgütleşmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Ortaçağdan bu yana bir belediyesi olan ve surlar içinde sosyo-politik bir bütün olan Avrupa kentleri ile başkentten idare edilen Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş sınırları içinde, özel savunma gerekleri olmayan Anadolu kentleri, sosyo-politik ve kültürel örgütleşmelerindeki ayrıcalığı dokularında da gösterirler. Örneğin, kent idaresinin gelişmiş varlığını gösteren bir belediye yapısı Osmanlı kentinde yoktur. Kentin meydanı da yoktur. Halkın bir araya geldiği yer camidir. Kent idaresinin halkla bütünleşen varlığının ifadesi olan bir planlama süreci, şu ya da bu şekilde, Rönesans İtalyası'nda olabilir, fakat bizde olmamıştır. Eğer kent hep söylendiği gibi uygarlığın en yoğun görüntüsü ise, kent gelişmesindeki gözlemlere dayanarak, uygarlığın gittikçe daha yoğunlaşmış, incelmiş bir örgütleşme olduğu söylenebilir. Çevre hakkında artan bilinçlenmenin bu örgütleşmeyi kolaylaştıracağı da açıktır.

Günümüzde kent örgütleşmesinin metropoliten alan[64] düzeyine, hatta ülke planlamasına kadar uzandığını, yeni ulus hayatının tüm örgütlenmesine yöneldiğini görüyoruz. Fakat uygarlığın bu aşamasında, şimdiye kadar olan ge-

(64) Metropoliten alan, bir büyük kentle çevresinde ona ekonomik olarak bağlı geniş bir yerleşme alanıdır.

Safranbolu, siluet.
Safranbolu tarımsal-kırsal yaşam kültürünün egemen olduğu geleneksel küçük Anadolu kenti fizyonomisinin özgün bir örneğidir.

lişmelerde ağırlığını duyuramamış bir etken, kişisel yaşantı, büyük boyutlu planlamaların olumsuz yanlarını ortaya koyarak, sesini duyurmaya başlıyor. Çağdaş insanlık sahnesini yansıtan tüm gözlemciler, büyük kentlerde kaybolan, yabancılaşan, sağlığını ve psikolojik dengesini yitiren insancıklardan söz ediyorlar. Bilinçlenme ve örgütleşmenin, bütün yeni teknik olanakları kullanarak artması, insanı mutlu kılmak için yetmiyor. Bunun sonucunda kentlerle ilgili yeni değerlendirmeler yapılması gerekliliği ortaya çıkıyor.

Bütün ilerlemelere karşın, çağdaş kentte, insanı mutsuz kılan nedir? Örgütleşme ussal, soyut bir süreçtir. Ancak bilinenlere dayanarak kurulabilir. Oysa, toplumları meydana getiren, uygarlıkları yaratan insanların yaşantılarından ve kişiliklerinde henüz bilinmeyen çok yan vardır. Yapı ve kent olgularını ilgilendirme açısından bunların başında kişinin doğa ile ilişkisi geliyor. İnsanın biyolojik yapısının istekleri, bütün diğer eylemlerinin temelini oluşturur. Çağdaş gelişmelerin sonuçlarından anlaşılabildiği kadar, doğal çevrenin çeşitli yapı eylemleriyle değişmesi ve doğal çevre ile insan yapısı çevre arasındaki dengenin, birincisi aleyhine sürekli olarak bozulması, kişilerin fizyolojik ve psikolojik sağlıklarını da olumsuz olarak etkilemektedir. Havası, suyu kirlenen, yeşili, canlı varlıkları yok olan doğal çevre, biyolojik yapımızın, belki henüz dayanabildiği, fakat kısa bir sürede dayanamayacağı, bir bozulma süreci içine girmiş, gittikçe daha çok mekanik araçlara bağlanan çağdaş insan yaşantısı, fiziksel çevre ile insan arasındaki ilişkilerin yeniden düşünülmesinin gerekip gerekmediği sorusunu ortaya çıkarmıştır. Bu bozulma sürecinin en büyük nedeninin, insan yerleşmelerinin uçsuz bucaksız büyümesi ve sanayinin kontrolsuz gelişmesinin doğal çevrenin insan sağlığını tehdit edecek ölçüde yozlaşmasına yol açması olduğunu saptayabiliyoruz.

Bu bazen olumsuz gelişmeler mimarlık olgusundan daha karmaşık ve çok daha üst düzeydeki nedenlerle meydana gelmekte, mimarlar ve mühendisler yapıkları yapılarla bu gelişmeye aracı olmaktadır. Bir zamanlar insanın uygar çevresini düzenlemekle övülen yapıcılar, bugün o çevreyi yok eden güçlere aracılık etmektedir. Her ne kadar mimarın yaptıkları, genel çizgileriyle aynı kalmışsa da, bugün konut yoğunluğunun yanlış saptanması, uygun olmayan bir arsaya büyük bir sanayi kuruluşu yapılması, spekülatif ve günlük nedenlerle doğal çevrenin yok edilmesi, insanı motorlu araca mahkum eden genel plan kararları alınması hep mimarların, plancıların tarihten gelen sorumluluğu içine -mimarlar sanıldığı kadar etkili olmasalar da- girmektedir. Bu nedenlerle kent planlaması, mimarları eskiye göre çok daha fazla ilgilendirmekte, mimarlık eyleminin bir yönü de kent planlaması olmaktadır. Fakat bu değişiklik mimarlık alanının da yeniden ele alınmasını gerektirmiştir. Çünkü gelişmiş bir kent planlaması, mimarların geleneksel olarak sahip oldukları bilgilerle gerçekleştirilemiyor. Bugün mimarların dışında, işi sade-

"Uzaya çıkan insan dünyayı dönen bir küre olarak görüyor. Bitki örtüsü ve denizlerdeki algae'nin etkisi ile dünya uzayda bir yeşil meyveye benziyor. Fakat daha dikkatli bakıldığında kara, kahverengi ve gri lekeler farkediliyor. Bu lekeler kollarını yeşile doğru uzatıyorlar. Bunların kentler ve başka yapı etkinlikleri olduğunu algılıyor ve kendi kendine soruyor; İnsan bir uzaysal hastalık mıdır?" Loren Eiseley

ce planlama olan kent plancıları yetişmektedir. Fakat bu kez, bu ikinciler, yapı yapmak için gerekli özel bilgilere sahip değillerdir. Böylece, daha başka uzmanların da yardımlarını unutmamak üzere, bugünün insanının fiziksel çevresinin yaratılması, eskiden varolmayan, düşünülmeyen bir işbirliği gerektirmektedir. Bunu yapabilecek mimarların yetişmesi, değişik öğretim yöntemleri gerektirmekte toplum ve gelenekler, bu gerekliliklere hemen ayak uyduramamaktadır. Çevre yaratma sorunu, bu yüzden gittikçe daha karışık bir durum almaktadır.

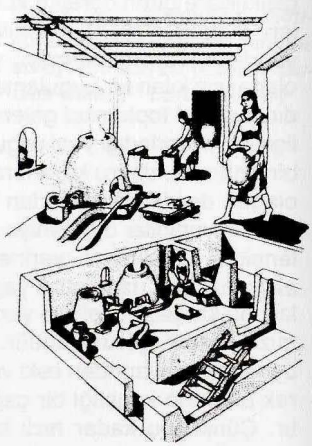
Bir yandan yeni gelişmelere ayak uydurmak için büyük değişikliklere giren öğretim kuruluşları ve onların yetiştirdikleri mimarlar, kent plancıları ve başka uzmanlar, öte yandan onlara iş vermeyi, ya da onlardan yararlanmayı olanaksız kılan bir uygulama ortamı yanyana yaşamaktadır. Kaldı ki toplumsal geleneklerle sanayi alanındaki gelişmelerin zorladığı yeni uygulamaların devamlı sürtüştüğü bir ortamda, doğru kararlara varılması da hemen hemen olağan dışıdır. Öte yandan eski yöntemlerle yetişen mimar ve yapıcılar da, yeniye alışamamış bir toplumun geleneksel isteklerini yerine getirmekte, böylece eski alışkanlıklara uzun süre yaşama olanağı sağlamaktadırlar. Bu kargaşa özellikle yeni sanayileşen ülkelerde çağımızın özgül görüntüsüdür. Beğeni, yöntem, teknik ve uygulama açılarından eski ve yeninin bu kadar yoğun olarak birbirine karıştığı bir çağ insanlık tarihinde olmamıştır. Çünkü bu kadar hızlı bir gelişme sadece çağımıza özgüdür. Fakat bu durum mimarlık olgusuna sadece tarihten gelen bir perspektif içinde bakılamayacağını ve belki de bütün maddi çevre sorununa değişik yöntemlerle yaklaşma gerekliliğini vurgulamaktadır.

"Geleneğin varlığı, kültürel strüktürlerin, onların kaynağındaki sosyal ve tarihi koşullardan daha uzun ömürlü olmalarının ve köksüz bile kalsalar, yaşamayı sürdürmelerinin sonucudur" ***A. Hauser,*** *The philosophy of Art,* ***New York 1969, Meridien Books, 4.Baskı s.39***

X. Tarih Boyunca Toplum Yapısı ve Mimarlık Mesleği İlişkileri

Mimarlık, toplumun sosyal yapısına, ekonomik ve teknolojik olanaklarına ve değer yargılarına doğrudan bağlı bir eylem alanı olduğuna göre tarih boyunca mimarlığın toplum yapısı ile ilişkilerinin değişik niteliklerini izlemek aydınlatıcı bir çaba olur.

Yapı eylemi Taş Devri'nin karanlıklarında kayboluyor. İlk insan yerleşmeleri -ki tarihlenebilen en eski örnekler arasında Anadolu'da Konya'nın güneyinde Çatalhöyükde vardır- ilkel tarımsal yapılı köylerdir. Böyle bir çevrede, yapı eylemi aile ekonomisinin olanakları içinde ortaya çıkar. Herkes kendi evinin mimarıdır. Belki bütün köyün çevresindeki duvar ortak çalışma ürünüydü; belki de yanyana gelen evlerin dış duvarları kendiliklerinden köyün savunma sistemini oluşturuyorlardı. Kuşkusuz mimar dediğimiz uzmanlaşmış kişi böyle bir ortamda ortaya çıkamazdı.



Tarih öncesi Anadolusu, Kültepe.

Kentleşme ve toplumsal işbölümü, yapı yapmakta özel bilgi ve deney sahibi olan, geçimini mesleğinden elde eden, yani yiyeceğini topraktan ve hayvandan çıkarmayan bir meslek adamını, mimarın prototipini ortaya çıkarıyor. Bu adam toprak kazan, taş taşıyan değildir. Toplum içinde özel bir statüye sahip olmuş olmalıdır. Yine de, ilkel bir teknolojinin verileri içinde, bu statü mimarı çanak çömlek yapandan daha önemli bir kişi yapmış değildir.

O çağlardan bu yana, mimardan iş isteyenler yakın zamana kadar tanıdığımız sınıflardır: Rahipler ve krallar. Bu nedenle büyük yapı örgütleşmesi ve mimar denilen meslek adamının yetişmesi Mezopotamya, ya da Mısır'da tapınak ve saray külliyelerinin koşulları içinde oluşmuştur. Bütün eski Yakındoğu toplumlarında tapınak ve sonra saray teknik ve artistik düzeyin en üst aşamasını özümlemektedir.

Yakındoğu için yaptığımız gözlemi, aynı açıdan, Sanayi Devrimine gelene kadar, bütün toplumlar için tekrar edebiliriz: Mimarlık eyleminin en önemli iki müşterisi politik ve dini gücü elinde tutanlar olmuştur; büyük yapı faaliyetlerinin ekonomik kaynağı buradan gelmektedir. Dolayısıyla yapı faaliyetlerini sanat ürünü haline dönüştüren değer yargılarının kaynağı da aynı çevrelerdir. Tapınak çevresinde geleneksel biçimler korunur, saray çevresinde beğeni standartları saptanır. Halk katına inerken bu merkezlerin biçim ve beğeni ölçütleri yavaş yavaş katılığını kaybeder; orada anonim yapıcılık egemen olur. Halk geleneklerinde sınırlayıcı kurallar, bir zenaati başkalarından daha iyi

yapan, akıl danışılan ustalar vardır. Bu ustalar özellikle ilk tarih çağlarında sarayın ya da tapınağın mimarları gibi, herhalde sadece yapıcılıkla geçinmiyorlardı.

Bu yargılar geçmişin doğru bir yorumu olarak kabul edilirse, mimarın egemen sınıfların işini görmek için, anıtsal mimarinin ise dinsel ve politik amaçlı, dini kralları ve sultanları yücelten tapınak, mezar ve saray yapımında ortaya çıktığı ve çok uzun bir süre öyle devam ettiği kolaylıkla görülür. Bu durum, Abbasiler çağında da böyledir; Osmanlılar'da da, Rönesans'da da böyle olmuştur. Ondördüncü Louis Fransası'nda, hatta Viktorya İngilteresi'nde de farklı değildi. Mimarinin müşterisi konusunda tarih boyunca değişen birşey yoktur. Derebeyinin şatosu, yahut Floransalı ya da Amsterdamlı bankerin sarayı, sonuç olarak hep politik gücü -bu gücün kaynağı ister ekonomik olsun, ister olmasın- ellerinden tutanların, tapınaklar, camiler kiliseler de toplumun inançlarını kontrol edenlerin verdiği işlerdir.

Ekonomik yatırım açısından büyük işler yapsa da nitelik açısından mimar, ressam, yontucu,müzisyen ve şairden çok, dokumacı, ayakkabıcı, seramikçi, bakırcı gibi zenaatçılara yakın bir iş yapar. Mimarlık ya da ayakkabıcılık zevk için yapılamaz. Gerçi bütün sanatlar toplumsal bir yarar, bir istek sonunda ortaya çıkmışlardır. Fakat onların kullandıkları araç (Medium)lar'a bağlı olarak, sonunda onları sanatçının kişisel isteklerine daha çok uyan, ekonomik sınır koşulları daha özgür bir duruma getirmiştir. Ortaçağ ressamı kiliseyi süslemek, Ortaçağ müzikçisi kilisede çalınmak için yapardı eserini çokluk. Firdevsi, Şahname'yi Gazneli Mahmud'a ithaf etmekle, kuşkusuz geçimini de sağlıyordu. Fakat bütün bunlar kendi için bir şarkı bestelemek, gönlünce bir resim çizmek konusunda o sanatçıları sınırlamamıştır. Mimari ise ekonomik verilerden ayrılmaz, onlarla sınırlanır. Müşterisiz mimarlık olmamıştır. Burada tek kuraldışı durum, ev ekonomisi düzeyinde, kendi evini yapandır. Özet olarak, mimar ekonomik gücü ellerinde tutanlara iş yapan adamdır, diyebiliriz. Tarih boyunca ilk göze çarpan özellik budur.

"Sanat (Mimari) ile yaşam arasındaki köprü yapı programıdır, yapının amacıdır" P.Frankl *Principles of Architectural History.* ***M.I.T. Press, Cambridge, 1968, s.160***

Mimarın ve mimarlığın toplumla ilişkilerinin bir başka yönünün toplum örgütleşmesi ile yapı programları arasında ortaya çıktığını belirtmiştim. Toplum tarafından gereksinme duyulmayan, onun örgütleşmesinin gerektirmediği bir yapının ortaya çıkması olasi değildir. Günümüze doğru geldikçe ve işbölümü arttıkça yapı tiplerinin sayısı artıyor. Toplumsal yapı değişikliklerinin mimarlığın evrimi üzerindeki etkisini yapı tiplerinin hangi alanlarda yoğunlaştığına bakarak saptayabiliyoruz: Derebeyi şatosu ile Feodalizm, Selçuk Kervansarayı ile ticaretin kontrolunu elinde tutmak isteyen Selçuk sultanları ve emirleri, gelişen kentler ve zengin konut mimarisi ile gelişen burjivazi, sayısı artan sosyal konut ile ekonomik ve politik gücü artan emekçi sınıflar arasında doğru bir ilişki var. Bürokrasinin artan gücünü Ankara'nın idare binalarında, sanayinin artan gücünü fabrikalarda, turizmin artışını sayıları hızla artan otel ve mo-

tellerde görüyoruz. Herhangi bir eylemin toplumsal statüsü ile onun gerektirdiği yapı yoğunluğu ve önemi arasında hiç bozulmayacak bir oran ilişkisi açıkça görülüyor.

Toplumun teknolojik düzeyi ile mimarlık arasında da aynı şekilde doğru bir ilişki vardır. Bunun bir yönden yapı biçimini, öte yandan yapı üretimini etkileyen yönleri var. Biçim açısından tuğlanın olanak verdiği eğrisel örtü sistemiyle, çeliğin olanak verdiği strüktür sistemi ve bunlardan oluşan biçim düzenleri arasındaki büyük farklılıklar ortaya çıkıyor. Fakat günümüz teknolojisinin mimarlığa getirdiği asıl büyük değişiklik üretimi yoğunlaştırma, kütleleştirme açısından olmaktadır. Bu durumu biraz irdelemek, mimarın toplumdaki yeni statüsünü belirlemek için gereklidir. Kütlesel üretimi zorlayan sanayi, mimarlık eyleminin niteliğini değiştirmiştir. Mimarlık, Batı'da yakın zamanlara gelene kadar, Türkiye gibi ülkelerde ise bugüne dek zenaatkarca yapılan, yani bir veya birkaç ustanın bütün sürecine hakim olduğu bir eylemdi. Bunu kalfa da yapsa, mimar da yapsa, bir küçük ev, ya da bir orta halli büro bir kaç kalem bilgi ile maydana gelirdi. Mimarları üniversite ya da yüksek okuldan çıkmış görme isteği, mimarın basit bir teknik adamdan çok, bir sanatçı olduğu şeklinde Rönesans'dan bu yana savunulmuş yargılardan ileri geliyor. Yoksa halkın büyük çoğunluğu için, kendisine ev yapacak adam, işini, zanaatını bilen bir teknik adamdır. Sanayi, fabrikada hazır yapı yaptığı zaman bu adamı işinden edebilir. Günümüz ekonomik koşullarında, en azından başka tür bir mimar tanımı eskisinin yerini almaktadır.

* * *

Buraya kadar mimarı sosyal ilişkileri içinde ele aldık. Mimarın düşünce dünyasına, değer yargılarına bağlı yönünü ortaya koymak için yine tarihi gelişmeyi gözden geçirmek yararlı olur. Helenistik Çağda Plotinus'un[65] sanatın tanrısal niteliği hakkındaki yargılarında beliren anlayış, yapının, yontunun ve resmin adece bir teknik olgu olmaktan öteye bir anlam taşıdığı kanısının önem kazandığını gösteriyor. Yine de, sanatın öneminin artması ile sanatçının öneminin artması arasında tam bir paralellik olduğu söylenemez. Sanatçılar arasıda mimarın diğerlerinden ayrılan yanı, yaptığı işin ekonomik boyutlarından ötürüdür. Bir resim bir kez olmazsa bir daha boyanabilir. Bir Mısır tapınağı, bir kez olmazsa bir daha yapılamazdı. Bu nedenle de sanat değerinden çok, ekonomik değerine dayanarak mimarın statüsü diğer sanatçılardan daha önce önem kazanmış olabilir. Eski Mısır'da bunun örnekleri vardır. Kuşkusuz, bu yaygın bir durum olmamıştır. Politik gücün, yapıcılığı ile topluma kendini saydırması, yerleşme düzeni kadar eski bir olgudur. Bunun sonucu olarak da yapı uzmanı, büyük anıtların mimarları giderek adsızlıktan kurtulmuşlardır.

(65) Plotinus (I.S. 205-270): Yeni Platoncu felsefe okulunun ünlü temsilcisi. Panteizm'i savunmuştur.

Hellenistik Çağdan sonra sanatçının toplumsal statüsü daha fazla önem kazanmıştır. Geç Antik dünyada sanat yapıtına verilen yüksek değer, İslam ve Hıristiyan Ortaçağı'nda da sürmüştür. Büyük katedrallerin mimarlarının isimleri başpiskoposlarla birlikte, kiliselerin döşeme ve duvarlarına yazılmıştır. Dünyanın geçiciliği hakkındaki genel yargılara karşın, İslam'da da saray çevreleri sanat eserine boğulmuş durumdaydı. Büyük savaşlardan sonra hükümdarlar tarafından en çok aranan, esirler zenaatkarlardı. Çaldıran Savaşı'nda büyük ressam Behzad'ın Şah İsmail tarafından nasıl saklandığının öyküsü ilginçtir. Saray çevrelerinin, kitap, dokuma, mimarlık alanlarında özel atölyeleri olması kuşkusuz sanatçının statüsünü yükseltiyordu. Hattat, nakkaş ve mimarın önemli bir yeri olan Osmanlı sarayında, Sinan, Mehmed Ağa, Davud Ağa, sadece sanatçı değil, fakat büyük memurlardı. Yine de Batı'da Ortaçağ boyunca ve bizde çok daha sonraları toplum içinde ne kadar önemli bir yeri olursa olsun mimar, oraya yine eliyle iş yaparak gelen zenaatkardı. Mimar bir kuram adamı değil, bir teknik adamı idi. Bu şekilde çalışarak yetişen mimar ya da sanatçının, onsekizinci yüzyıldan bu yana Batı'da yetiştiğini gördüğümüz mimardan bir farkı vardır: Toplumun koyduğu sınırlar, istekler, yarattığı teknikler, ekonomik veriler ve değer yargılarına karşı soyut öğretim ortamında yetişen çağdaş mimara göre daha duyarlıdır ve çağının esprisiyle daha organik bir ilişki içindedir.

Mimarın ve genellikle sanatçının yeni bir insan örneği olarak kabulü, neoplatonik düşüncenin etkisi altında, Rönesans'ta ortaya çıkıyor. Rönesans mimarisinin temelini atanlardan biri olan Leone Battista Alberti, sanatçının bir atölyeden yetişmesi gerekmediğini, birçok sanatları kuramsal bir düzeyde bilmesinin yeterli olduğunu ileri sürüyordu. Matematiğin egemen olduğu bir evren düzeninde, sanatın da akıl yoluyla bilinen temelleri olmalıydı. Gerçi bir çok Rönesans mimarı, Alberti'nin söylediğinin aksine, sanatın işçiliğini yaparak yetişmişlerdir. Bununla birlikte bütün sanatlar için ortak bir akılcı temelin varlığı düşüncesi ve buna ek olarak, Antik köklere dönüş eğilimi, giderek mimarlığı didaktik bir öğreti durumuna düşürmüştür. Rönesans'tan sonra Akademiler kurulmaya başladıktan sonrada kuramsal öğretim Batı'da genel bir davranış olmuştur.(66)

Burada yine egemen çevrelerin müşterisi olduğu mimariden söz ettiğimiz unutulmamalıdır. Halk katında neolitiğin zenaatkarlığını sürdüren yapıcılık yine vardı. Bu yapıcılık bir alt-akımdır ve her çağda olur. Üst sınıfların mimarisinden esinlenir, onu kendince yorumlar. Bu alt-akımın üst sınıfların mimarisini de etkilediği görülebilir. Bu etkileme işçilik yoluyla olur. Nitekim İtalya'da ve Fransa'da klasik ölçülerden pek uzaklaşmayan Barok üslûbun, Cermen ülkelerinde irrasyonel bir patlama ile gelişmesinin özellikle Geç Gotik sanatının anılarını unutmamış olan bezemecilerin, alçı ustalarının yontucuların doğrudan doğruya kendi tek-

(66) İlk Güzel Sanatlar Akademisi Floransa'da 1563'te yazar ve sanatkar Giorgio Vasari tarafından kurulmuş olanıdır. Sözcük Eflatun'un Akademi'sinden gelmektedir. Rönesans'ın başlangıcında bir araya gelen Ümanistler bu eski kuruluşun adını ihya etmişlerdir. Fakat sanat alanında etkili olan asıl gelişme onyedinci yüzyılın ikinci yarısında Fransız Akademisi'nin örgütlenmesinden sonra olmuştur.

nik alanlarındaki katkısıyla olduğu ileri sürülmüştür. Sezgisel bir yaklaşımın ifadesi olan bu gelişmeleri sonradan düşünce kanalına sokma isteği de görülür.

Sanayi Devrimi onsekizinci yüzyıl sonunda onbin yıllık tarım toplumunun yapısını değiştirmeğe yöneldiği zaman, mimar Batı'da bir akademisyen idi. Saygınlığı vardı. Sadece el işi yapan değil, fakat düşünen bir adam olmuştu. Toplumun gelişmeleriyle de çelişme içinde değildi. Çünkü yapı alanındaki teknik bilgi Romalılardan öteye pek de fazla değişmemişti. Bugün bizde mimar dediğimiz meslek adamının sorunları, Batı'dakilerin kaderine paralel olduğu ve biz o gelişmelerin etkisi altında bugüne ulaştığımız için Sanayi Devrimi'nden bu yana Batı'da mimar statüsünün değişmesini anımsamak yararlı olur.

Ondokuzuncu yüzyıl, Sanat Akademileri geleneğine inanan mimarlarla endüstrileşen yapı süreci arasındaki çatışma ile geçmiştir. Geleneksel mimarın rahatını bozan en önemli değişim yapı tekniğindeki yeniliklerdi. Mimarlar başlangıçta demiri, çeliği ve betonarmeyi kullanmak istememişlerdir. Bunu tarihe sığınmak diye nitelemek yeterli değildir. Böyle bir davranış, değişmeler karşısında her kişi veya örgütün olağan uyarlama süreci içinde değerlendirilebilir. Diğer ilgi çekici bir tutum İngiltere'de Arts and Crafts [67] akımının temsilcilerinin tutumuydu: Bunlar sanayinin sanatı öldüren monotonluğuna,sanatı kişisel, öznel oluştan uzaklaştıran eğilimine karşı çıkıyorlardı. Fakat böylece Rönesans'tan beri gelişen kuramcılığa da karşı çıkmış oluyorlardı. Sanayi sadece birkaç kişinin sanat saydığı şeyleri değiştirmekle kalmıyordu. Fakat uygarlığın, inceliğin, burjuva yaşantısının sığındığı kent yaşamının da tadı kaçmıştı. Eski kentli davranışın, kırsal alandan gelenlerle tümden değişip, eski "İstanbul Efendisi"nin yaşam türünü ortadan kaldırışı gibi, bugün bazen üzülerek, yerinerek dile getirilen değişme, bundan bir yüzyıl önce Batı'da olmuştur. Köylerin temiz doğal çevresinden gelen ve kentte proleterya haline dönüşen sanayi işçilerinin yeniden doğal bir fiziki çevrede yaşatılmaları isteği, Arts and Crafts düşünürlerinin önemle üzerinde durdukları sorunlardı. Sanayi devriminin tarihi niteliğini anlamadan, görünen arızalarına çare aramak şeklinde ve devrin egemen kültürel eğilimleri içinde, yüzü geriye dönük bu davranışlar, mimarlık mesleğinin yirminci yüzyılda yeniden değerlendirilmesi sırasında oldukça etkili olmuşlardır.

*(67) **Arts and Crafts:** Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında sanayi eşyalarının çirkinliğine isyan ederek eski el sanatlarının yüksek kalitelerini yeniden canlandırmak isteyen bir grup sanatkar (en tanınmışı William Morris) tarafından temsil edilen bir akım.*

Kuşkusuz mimarlar yeni değişmelerin hızı karşısında yarışı mühendislere kaptırmışlardı. Art Nouveau'nun kurucusu Van de Velde'den [68] Corbusier'ye kadar bir çok sanatçının yazıları, mühendis yapılarının çağın gerçek temsilcileri olduğu şeklinde yargılarla doludur. Gerçekten de hala Bizans kilisesi, ya da Rönesans sarayı gibi yapı yapan omdokuzuncu yüzyıl mimarlarının, günün birinde Eyfel Kulesi [69] karşısında küçüklük duygusuna kapılmaması olanaksızdı. Bu onları önce yeni malzemeye daha olumlu bir gözle bakmaya yöneltti. Art Nouveau akımının Birinci

(68) Henri Van de Velde (1832-1957): Belçikalı ressam ve mimar.

(69) Mühendis Gustave Eiffel (1832-1923) tarafından 1879 Paris sergisi için yapılan ünlü çelik kule.

Dünya Savaşı'ndan önce Avrupa'nın çeşitli ülkelerindeki uygulayıcıları bu yeni yönelişin de başında gelenlerdi.

Yüzyıl başındaki bu dönüş noktasından çok yakın günlere gelene kadar, modern mimari düşüncenin gelişimi, gerçekte Rönesans düşüncesinin genel tutumundan yine de farklı değildir. Birçok akımlar ve mimarlar, mimarın görevinin biçim yaratmak olduğunu düşünerek yola koyulmuşlardır. Bir bakıma ondokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyıl başında mimar ve mimarlığın işlevini tanımlama arasında çok fark yoktur. Mimarlık, Eski Mezopotamya saraylarında nasıl tanımlanıyorsa yine öyle tanımlanıyordu. Teknolojinin mimarlık uygulaması üzerindeki egemenliği sürerken, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra mimarların giderek yeniden öznel bir mimarlık özlemi içine girmeleri de, her ne kadar ekonomik bunalım içinde kıvranan toplumların yapı gereksinmelerine sırt çeviren bir tutum gibi gözükse de mimarların öztemlerinde ve kendilerine verdikleri yaratıcı görevde değişmeyen bazı yargıların varlığını kanıtlamaktadır.

Günümüzde mimarlığın tanımlanması işte bu noktada düğümlenmektedir. Kişinin eğilim ve yeteneklerine bağlı ve toplumla ekonomik ilişkisi gerektiği zaman çok zayıflayabilen yaratma alanlarının -örneğin müzik ve resim- insan psikolojisi köklü olarak değişmediği sürece niteliksel olarak değişmeyecekleri belki ileri sürülebilir. Ama toplum yapısına, ekonomik verilere, teknolojik verilere, toplumsal değer yargılarına mimari kadar bağlı olan bir sanatın niteliksel bir değişmeye uğramaması olanağı yoktur.

Kendi tarihimizde mimarlık mesleğinin evrimini ise şöyle özetleyebiliriz: İslam Ortaçağında mimar, El benna, gezici, belki bir lonca mensubu olan bir zenaatkardır. Yapı mimar, taşçı, çinici, oymacı, marangoz gibi bir çok ustanın ortak meydana getirdikleri bir yapıttır. Bu ortaklıkta mimarın ne ölçüde idare eden olduğu belli değildir. Gerçekten de büyük Selçuk anıtlarının taçkapılarında taş oyma bezemeyi yapan ustaların mimardan daha önemli bir yeri olduğu düşünülebilir. Ortaçağ Türkiyesi'nde henüz yerine yerleşmekte olan bir toplumun oldukça karışık bir mimarlık ortamı vardır. Fakat ustaların tüm anonim olduğu söylenemez[70].

Osmanlılar çağında anıtsal mimarlık sarayın, yani devletin örgütlediği ve Fatih çağından sonra ortaya çıkan bir Hassa mimarları örgütüne sahiptir. Bu örgüt sadece padişahın değil, fakat genellikle imparatorluğun işlerini gören bir niteliktedir. Hassa Mimarları Örgütü. II. Mahmut zamanında yapılan bir değişiklikle Ebniye-i Hassa Müdürlüğü oluyor ve Hassa mimarları ocağına 1795'de III. Selim'in kurduğu Mühendishane-i Berr-i Hümayun'dan mimarlar da katılmağa başlıyorlar. Askeri amaçlarla yetişen bu mimarlar ondokuzuncu yüzyılda sivil mimarinin gereklerini yeterince karşılayamayınca sivil mimarları

(70) Anadolu'da bazı Roma yapıları, Divriği Ulucamii, Selçukta İsabey Camii, Bursa Yeşilcami ve birçok yapının sanatçısının adını biliyoruz.

yetiştirecek bir okul açılmasına Sultan Mecit döneminde girişiliyor. Fakat bu istek ancak 1881'de Sanayi-i Nefise Mekteb'i Alisi'nin[71] kurulmasıyla gerçekleşmiştir.

(71) Güzel Sanatlar Akademisi.

Yapı alanının alt katları ise loncalara mensup sanatçılar tarafından temsil ediliyordu. Kamusal işlerin dışındaki yapı eylemi bunların elindeydi. Loncalar ondokuzuncu yüzyıla kadar yaşamışlardır. Yapı alanı, bu kısa açıklamadan anlaşıldığı gibi, biri devlet düzeyinde kamusal, diğeri halk katında loncalar içinde örgütlenmişti.

Türkiye'de toplum yapısı değişiklikleri uzun yüzyıllar çok hızlı olmamıştır. Mimarlık alanındaki değişmeler ise, toplumdaki değişikliklerden çok, egemen sınıfların kültürel eğilimlerindeki yönelmeleri izlemiştir. Anadolu'nun betonarmenin girmesinden önce, yani aşağı yukarı İkinci Dünya Savaşı öncesine kadar, geleneksel yapı düzenini değiştirmediğini biliyoruz. Okullarda öğrenilen mimarinin değişmeleri ise Türkiye'ye Batı'dan getirilmiştir. Mimarideki batılılaşma süreci toplumsal bir yapı değişikliğinin tam bir ifadesi değildir. Nasıl hiçbir önemli kültürel değişiklik olmadan, sadece I. Mahmud'un saltanatı zamanında bütün mimari sözlük değişiverdiyse[72] ondan sonra da, daha çok Batılı ya da Batı'da okumuş mimarların eliyle Türkiye'ye giren mimari biçimler, Osmanlı diplomatlarının redingot giymeleri türünden, yüzeysel bazı değişmelerdir. Nasıl Avrupa'da yetişen ilk Türk ressamları İmparatorluğun yeni alafrangalaşmış üst sınıfına dönükse, İstanbul'u II. Mahmud'dan bu yana dolduran Batı seçmeciliği de aynı müşterilere hizmet etmiştir. Kuşkusuz egemen sınıflardan aşağı doğru gittikçe, hatta başkentten eyaletlere doğru uzaklaştıkça, İstanbul mimarlığının anıları da değişerek ve zayıflayarak yapı eyleminin alt akımlarını etkiliyordu: Sultan Abdülhamid'e Avrupalı mimarların yaptığı mimari biçimlerin yankıları, İstanbul'un küçük sokaklarındaki gösterişsiz evlerin cumba parmaklıklarında görülüyor. Kastamonu'nun ya da Kütahya'nın eşrafı, başkenttekine benzer konakları, belki de oradan getirdikleri mimar veya ustalara, yaptırıyorlardı. Türkiye'de Sanay-i Nefise Mektebi açıldıktan bugüne kadar da bu durum değişmemiştir. Mimar Kemalettin ve Vedat Beylerin ulusal kaynaklara dönen mimarisi de Batı ulusçuluğundan esinleniyordu.

(72) 1735'den sonra yerleşen Osmanlı Rokoko üslûbu.

Cumhuriyetin onuncu yılında'Enternasyonal Stil'in esintileri Türkiye'ye girmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce ve içinde, Almanya'nın, Rusya'nın İtalya'nın ve diğer ülkelerin yeniden ödün verdikleri geriye bakan mimarının yankıları bizde kendi ulusal kaynaklarımıza dönme isteği yaratmıştı. Ama İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra mimarlarımız tekrar uluslararası mimarlığın sözlüğünü kullanmağa başladılar.

Bugün ne mimarın yetişmesi, ne kullandığı dil, ne kullanmak isteyip kullanmakta zorluk çektiği teknik, bizim toplumun kendi yapısının değişmesi sonunda tanımladığı şeyler değildir. Bununla birlikte bu yapıda değişmeler olmadığı ve bugün Türkiye'de ve bütün yeni sanayileşen ül-

kelerde yapılan yapıların bu değişmeleri yansıtmadığı şeklinde bir yargı da doğru değildir. Türkiye'deki yapısal ve kültürel değişiklikler, yaklaşık ikiyüzelli yıldan beri, birbirlerini karşılıklı etkileyerek, yani dışarıdan giren düşünce ya da biçimler, sosyal ve ekonomik yapıyı ve bu yapıdaki durağanlık veya küçük boyutlu değişmeler, o düşünce ve biçimleri etkileyerek, bir devamlı dönüşüm süreci içinde bulunuyorlar.

Bugün oldukça karmaşık bir durumla karşılaşıyoruz: dışarıdan gelenin yoğunluğu artmıştır. Haberleşme olanakları, uluslararası ilişkiler ve teknolojik gelişme hızı, bu süreci hergün biraz daha hızlandırıyor. Kentleşmeye, nüfus artışına, ekonomik zorunluluklara ve kendi teknolojik düzeyimizin sınırlarına uyarak dışarıdan gelenleri yorumluyor, bir ölçüde değiştiriyoruz. Bu süreç çağdaşlaşmadır. Fakat mimarlık üretimini dışarıdan gelenden daha çok etkileyecek ve onu böylece kendimizi ifade eder hale getirecek toplumsal değişim nasıl bir değişimdir?

Toplumsal yapı değişikliklerinin herhangi bir olguyu, - burada mimarı- nasıl etkileyeceğini düşünmek, bugünkü koşullar içinde elimizdeki teknolojik verilerin nasıl bir çözüm olanağı getirdiği sorusuna dayanmaktadır. Çünkü toplumun sanayileşmesi onu kullanarak olacaktır. Boyutsal zorunlulukları da gözönüne alacak olursak, bugün dünyanın büyük bir bölümü için en önemli mimari sorunun yapı alanı ile sanayi arasındaki ilişkilerin doğru olarak kurulması olduğu ileri sürülebilir. Şüphesiz bu söylendiği kadar kolay gerçekleşemeyecek bir şeydir. Çünkü önce bir eğitim ve öğretim, sonra bir ekonomik kapasite sorunudur. Bugün ne mimarlık okullarında, ne mimarların kafasında ne de halkın bilincinde sanayi ile mimarlık arasında olumlu bir alışverişe olanak verecek bir bağlantı kurulmuştur. Kurulan ilişki sadece, vaktiyle Bauhaus mensuplarının yaptığı gibi, biçimsel ve sanayiyi bir kapı tokmağı gibi kullanmak şeklinde anlaşılan yüzeysel nitelikte bir olgudur. Oysa kurulması gereken, mimarinin tanımını, öğretimin bütün yapısını, öğretilenlerin tümünü, yapı alanı örgütleşmesinin tümünü, yasalardan başlayarak, her türlü kuruluşa kadar yeniden ele almayı gerektiren köklü bir değişikliktir. Bu da açıkça toplum örgütlenmesinin ayrılmaz bir parçasıdır, ve uzun bir süreçtir.

Uygulamada toplumun mimardan istedikleri çok değişmemiş gibi görünse de, mimarların kendilerinden istedikleri çok değişmiştir. Yukarıda sözü edilen gelişmeler mimarı sadece teknolojik değil, toplumsal yeniliklere karşı da daha duyarlı olmaya zorlamış, onu mesleğini yeniden tanımlamaya kadar götürmüştür. Günümüzün ortamı mimarın çevresindeki gelişmelere karşı olan duyarlılığını daha da keskinleştirmeye zorlamakta, onu, sosyal değişmelerin, mücadelenin içine itmektedir. Ve sanayileşen toplumlarda bu gelişmeler olurken, sanayi sonrasına geçen toplumlarda, mimarların bir bölümü öznel yollar ve yaklaşımlara, biçimsel kurgulara yeniden dönmektedirler. Bu ikilemin çözümü, ileride başka bir insan-çevre ilişkisi tanımını ortaya koyabilir.

XI. Sonsöz

Tarihi perspektif içinde Mimarlık sözlüğünü oluşturan kavramlarla ilgili gözlemler, günümüz mimarlığından önceki uygulamaların tümü için geçerli olan bazı genel olgu ve davranışların saptanabileceği, yapı eyleminin birçok yönleriyle nesnel olarak irdelenebileceğini gösteriyor. Bunlara özel bir çağa, bölgeye ve kişiye özgü niteliklerin eklenmesi, yapıları, kişilerin, toplumların ve kültürlerin ifadesi yapmaktadır. Bunun dışında, bu kavramlar herhangi bir yapı olgusunun tanımı, değerlendirilmesi ve eleştirilmesi için bazı basit ilkeleri de belirlemektedir. Bir yapı bu kitapta yapı olgusunu anlatmak için kullanılan sıraya uyarak tanımlanabilir. Değerlendirme, yapının meydana gelme sürecinde ortak ve nesnel özelliklere uyumu açısından yapılabilir. Bu değerlendirme, yeteri kadar geniş bir çerçevede yapıldığı zaman, gözlenen mimarlık olgusu eleştirisi için de yol gösterici olacaktır.

Mimarlık olgusunu anlatmaya çalışırken kullanılan bazı örneklerde anlaşılabileceği gibi, bugün çevremizde gördüğümüz mimarlık eylemleri de tarihteki gelişmelere dayanarak çıkarılan sonuçlara büsbütün aykırı değildir. Çağdaş toplumun ortaya çıkardığı yeni gereksinmeleri, yeni teknik ve malzemelerin olanaklarını da gözönüne almak üzere bu kavramların büyük bir çoğunluğu çağdaş sahneyi değerlendirmede de yardımcı olabilir.

Geçmişte mimarlar çok sınırlı tekniklerle, uzun süreli gelenekler içinde yapı yaptıkları zaman, uygulamalarının başarılı olması için fazla kuramsal bir öğretimin gerekli olmadığını belirtmiştim. Mimarlığın sözle açıklanması da ancak teknik düzeyde gerekliydi. Gerçi Vitruvius'tan bu yana mimarlık için kuramsal ilkeler saptanmıştır. Fakat bazı oran ilkeleri ve teknik öneriler dışında, uygulama alanında bunların büyük bir etkisi olduğu ileri sürülemez. Buna karşılık, günümüz mimarı için gerekli bilgileri sadece uygulama alanından elde etmek olası değildir.

Bu yüzden bilgi edinme süreci kuramsal öğretiden, basılı kağıttan geçmektedir. Mimarlık öğretimini en iyi yapacak olanın, özel haller dışında, yine mimar olması gerekliliği kabul edilince, mimarın kendini anlatmak, ya da kendine meslekdaşları tarafından söylenenleri anlamak için, yapı eylemini sözle anlatma yeteneğine sahip olması zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bu küçük kitabın mimar adaylarına kendi uğraşlarını dile getirme yollarını, az da olsa gösterebileceğini umuyorum.

Çağdaş Mimarlık Üzerine Gözlemler

Türkiye'de Çağdaş Mimarlığın Gelişiminde Kuramla Pratiğin Sınırları Üzerinde Gözlemler

Batıdan esinlenerek ya da aynısı alınarak hazırlanmış öğretim programları yöntemleri, uygulama ölçütleri, yönetmelik ve yasalar, Batılı bir mimarlık ve kent imgesinden esinlenerek geliştirilmiş modeller Cumhuriyet dönemi mimarlığının tarihini oluşturur. Belki başka türlü de olamazdı. Bu tarihi sürecin gelişimine ilişkin kavramlar mimarlık tarihi yazınımızda bugün klişeleşmiştir. Kanımca bu değerlendirme düzeyini aşmak gerekiyor. Fiziksel çevrenin değişmesine ilişkin sürecin ya da süreçlerin incelenmesinde, bir yandan daha çözümlemeci yöntemlere ve ayrıntılı gözlemlere, öte yandan kuramsal bir genel bakışa gereksinmemiz var. Bunları da sadece didaktik değil, uygulamaya ışık tutacak amaçlarla yapmak zorundayız.

Mimarların yöntemini okulda öğrenip, olanak bulduklarında uyguladıkları mimarlık, sayısal olarak Türkiye'deki yapı etkinliğinin önemsiz bir parçasını oluşturuyor. Bu sınırlı uygulamaları da incelediğimizde kuramsal taban yokluğu ilgi çekiyor. Uygulama ile kuram sınırında, kuramsal eğilimlerin yokluğu, mimar etkinliğinin uygulama düzeyinde çözümlenmesi, mimar etkinliğinin mimari kültür düzeyinde çözümlenmesi, mimari etkinliğin kullanıcı açısından çözümlenmesi ve mimarlık ideolojisi üzerinde bazı genel gözlemleri dile getirmek yararlı olabilir.

Türkiye'de mimarlık kuramı üzerinde, kişisel düşünceler şurada burada dile getirilmiş olsa bile, herhangi bir kuramsal yaklaşım genelleşmemiştir. Kendi mimarlık yaşamımızdaki kuram yokluğu dışında Batıdan esinlenerek yapılan mimari uygulamaların kuramsal temelleri, ile de pek ilgilenilmemiştir. Batılı biçimleri, bir mal gibi, görsel özellikleriyle ithal etmişiz. 1950'li yılların ortalarında mimarlık okullarında çağdaş mimarlık tarihi yeterli bir düzeyde okutulmaya yeni başlanıyordu. Bunun kuramsal içeriği ise çok sınırlı idi. Ünlü mimarlarımız o tarihlerde ya da daha önce üniversiteden mezun oldular. Daha genç kuşak ise, çağdaş mimarinin arkasındaki düşünsel yapıyı biraz öğrenmiş olsa bile, mezun olduktan sonra o bilgiyi besleyecek düşün ve yazın ortamı oluşmadığı için, yüzeysel bir takım kavramlarla yetinmiştir. Denilebilir ki mimarlık öğretimi özellikle, tasarım, çizgisiyle birlikte felsefesini de getirir. Bunlar birbirlerinden ayrılamazlar. Bu yaşamını felsefesiz, kuramsal düşüncesiz sürdüren bir kültür ortamının aldat-

macasıdır. Dünya görüşünün bir düşünce sistemi içinde ifade edilmesi, onunla uygulanan mimari tasarım arasında yine düşünsel bir bağ kuran bir kuram bizim yakın tarihimizde gelişmemiştir.

Kuşkusuz mimarlık ya da yapıcılık, işlevsel-ekonomik bir pratik ve zorunlu bir eylem olarak kuramsız da gerçekleşir ve gerçekleşmektedir. Bir kuram gereksinmesi olmadığı bile savunulabilir. "Mimarsız Mimari" kuramsız mimaridir. Ne var ki bugünkü mimarlık, mimarlar yapmasa bile onların esaslarını koyduğu bir platformda uygulanıyor. Ve eğer uygulanma düzeyinde kuramsal yaklaşım (başka bir deyişle metodoloji) daha üst düzeyde bir kuramsal düşünceden kaynaklanmıyorsa, gerçek bir metodoloji de olmayabilir.

Genel olarak tasarım sürecinin varlığını ve doğasını, amacını ve yaşamsal ilişkilerini anlatan bir düşünsel kurgu olması gerekir. Bu bileşenlerden sadece biri de vurgulanabilir.* Sorun bugünden yarınaTürkiyeiçin bir mimarlık kuramı, ya da felsefesi ortaya koymak değil, sadece kendi koşullarımızda mimarlık sorunsalına soyut düşünce düzeyinde bakmaya başlamak ve bu soyut düzeyle uygulama arasında bazı köprüleri kurmaktır.

Önce mimarlığın doğasına ilişkin sorudan başlayalım: Bu alanda soru sorulmamasının etkilerini en iyi yapı-çevre ilişkilerinde anlıyoruz. Bir yapı (bir mimari nesne), örneğin Koç Kitaplığı, ya da Sheraton Oteli ya da Taşkışla kendi salt varlıklarını ifade ve ilan etmenin ötesinde bir amaç taşımadan biçimleniyorlar. Kaldı ki Eldem'in Koç Kitaplığı -herkesin bildiği gibi- önce bir restoran olarak tasarlanmıştı. Başka bir deyişle, işlevden bağımsız, bir salt-varlık olarak tasarlanmıştır. İşte mimarlığın doğasına ilişkin varlık sorunu böyle bir durumda ortaya çıkıyor. Tarih boyunca mimarın yapıtını sadece kendi içinde biten, ereği kendisi olan bir nesne olarak düşündüğünü gösteren örnekler olmuştur. Fakat bu tutum çağımızda, bütün fiziksel çevrenin büyük bir hızla değiştiği, bütün değer yargılarının sallandığı, dünyanın dört bir köşesinden gelmiş fikirlerin tozu dumana kattığı bir ortamda, fiziksel çevre kargaşasını önleyecek bir davranışı simgeleyebilir mi? Bunu olumsuz eleştiri olarak değil sadece bir soru olarak sormak yeterlidir. Çünkü bu davranış ister ulusal, geleneksel, ister işlevsel, uluslararası, ya da Post-Modern, hangi üslupta olursa olsun birçok tasarımcı mimarın eğilimleri olarak gözlenebiliyor.

Geçmişle bugünü ayıran en büyük özellik budur. Eski çevrenin özgün homojenliği, teknik ve biçimlerin, kişiyi aşan özelliklerinde idi. Usta ya da mimarın kişiliği, yapı olgusunun yüzyıllar içinde oluşmuş biçimsel ve teknolojik karakterine ters düşmüyordu. Şu iki sorunun yanıtlarını aramamız gerek: 1. Çevre ilişkilerinden soyutlanmış bir mimari tasarım, kültürel, sosyal ve politik bileşenleri hızlı değişme sürecinde olan bir toplumun sağlıklı bir çevre oluşturmasına yardım edebilir mi?

* *Çağdaş mimari düşüncenin etkili kaynaklarından biri olan Bauhaus'ın amaçları şöyle dile getirilmişti: "Bauhaus bütün yaratıcı çabaları bütünleştirmek istiyor. Uygulamalı sanatın bütün disiplinlerini -heykel, resim, el sanatları ve diğer zenaatları- yeniden birleştirip yeni mimarinin ayrılmaz parçaları yapmak istiyor. Uzak da olsa amaç, bütünleşmiş sanat yapıtıdır. Onda anıtsal ile bezemesel arasındaki fark kalmayacaktır." Walter Gropius, Bauhaus programından.*

Düşüncenin diyalektiği içinde karşıt soru da şu olabilir:

Tümel çevre ilişkileri içinde tasarlanmasına çalışılan bir yapı bu ilişkilerin, özellikle bir geçit döneminde, hızla değiştikleri göze alındığında, sağlıklı bir tanıma oturtulabilir mi?

Burada sözü edilen çevre kavramı hangi bileşenleriyle tanımlanabilir? Bu soruya da yanıt getirmek gerek. Oysa bu da başka bir sorular kümesi: Çevre bir iradi etkinlik sonucu mu ortaya çıkar? Yoksa her yapı olgusunda bir kez varolan spesifik koşullar içinde ortaya çıkan yapılar ve yapısal olguların kendiliğinden oluşan bir bütünü müdür? Çevre oluşumu kontrol edilebilen bir mekanizma mıdır? Yoksa edilemez mi?

Bu sorular bütün kent planlaması ve mimarlık etkinliklerini kapsar, örneğin sonuncu soruya olumsuz yanıt verirsek, planlama kavramının da, büyük ölçeklerde anlamsız olduğu görüşüne varılabilir. Doğrusu istenirse Türkiye'de hiçbir kent planı -ilk Ankara dışında- uygulanmamış, hiç bir nazım planın bitmemiş olduğuna bakarak didaktik ve bürokratik etkinlikler dışında plan uygulamasının varolmadığını ve yönetmelik kalıplarında donduğunu söyleyebiliriz. Bu gözlem mimarinin doğası üzerinde soyut bir soru ile uygulama düzeyindeki doğrudan ilişkiyi açıkça göstermektedir.

Türkiye'de mimarlık uygulamaları üslûp açısından mimarlığın doğası, yerel niceliksel boyutlar, toplumun değişme süreci, kırsal göçün bütün sosyo-ekonomik yapıyı değiştiren niteliklerine kulak asmadan ve ortamın koşullarını sorgulamadan, geçmişten ya da Batıdan esinlenen simgeler ve görsel etkiler altında ve işlevi sadece kendi sınırları ve ölçüleri içinde tanımlanarak yapılmıştır. Benzer özellikler toplum yaşamının diğer alanlarında da var. Nüfusu elibeş milyona çıkmış bir yerleşik toplum el yordamı ile, yani güncel yaşamındaki karmaşık ilişkileri soyut düzeyde bir düşünce sistemine dayandırma gereği görmeden, sanayi toplumu olmak istiyor.

Mimarlığın kuramsal düzeyde birinci sorunu mimari varlığın doğasına ilişkin bu sorular ve yanıtlarıdır. İkinci sorun mimarinin ereğine ilişkindir. Bu mimarın araçsız (immediate) ereği, mimarinin uzun vadeli ereği olarak iki düzeyde düşünülebilir: İkincisi insanın ve toplumun ereği ile de bir noktada birleşir. Sonunda ahlak ve inanç düzeyinde, bir tür deontolojiye de dönüşebilir. Burada kısaca mimarinin, bizim koşullarımızdaki araçsız ereği konusuna değinmek istiyorum. Kuşkusuz bu da mimar ve kullanıcı için değişik açılardan ele alınmak zorundadır. Çünkü mimar için yapı ya da tasarım yapımı kendi başına bir erek olabilir. Oysa kullanıcı için, yapı kullanma amacı ile belirlenir. Mimar, mimarlık denilen ve ideolojisi okullarda öğretilen işi yaparken, toplumdan soyutlanmakta ve ona yabancılaşabilmektedir. Kullanıcı ve mimarın amaçları arasındaki bu ikilem, mimarlığın araçsız ereğinin kullananın ereği ile aynılaşmasıyla ortadan kalkabilir.

Sorunun çözümünün sonuçta mimarın elinde kalabilmesi için mimarın kullanıcının ereğinin ve genelde mimarinin ereğini doğru tanımlaması gerekir. Bu soruna gereken önem verilmemektedir. Çünkü işlevsel yaklaşım "zaten kullanıcı isteğinin doğru tanımıdır" diye düşünebilir. Oysa kırsal yapıdan kentsel yapıya, tarımdan sanayiye, yüzde 95 okumamışlıktan okumuşluğa doğru uzanan bir sosyal değişme içinde kullanıcı isteği somut olarak saptanabilir mi? Kullanıcının yapamadığını mimar üstlenmekte ve öğrendiği mimarlık düşüncesine uygun bir tanım yapmaktadır. Bu, başkası adına yapılmış işlev tanımı, bizim son yüzyıllık tarihimizde, başka bir kültür ortamından aktarılmış bir klişedir. Bu tanımlar yapı yönetmeliklerinden cephe tasarımının üslupsal niteliklerine kadar böyle olmuştur. Olmakta da devam ediyor. Böyle olunca kullanıcının araçsız ereği, aktarma bir çerçeve içinde kendisine "işte bu erek" diye gösterilir. Tasarımı da ona göre yapılır. Bu sürecin böyle olduğu gelişmekte olan ülkelerde yeterince anlaşılmamıştır. Bundan iki yıl önce Lahor'da İslam Ülkeleri uzmanları toplandılar ve İslam Ülkeleri için koruma ilkeleri saptamaya çalıştılar. Sonunda yapmaya karar verdikleri Venedik Tüzüğünü ufak değişikliklerle kendi dillerine çevirmek oldu.* Gecekonduda oturanları sekiz katlı sosyal konutlara sıkıştırmaya kalkışmak da bu tür bir davranıştır. Yapı sanayiindeki önceliklerinde de çelişkiler vardır.

Bu ereksel bulanıklıkların sonucu bugünkü kentlerdir. Tek tek yapılarda, şu ya da bu mimarın başarısı temeldeki çürük yaklaşımı ortadan kaldırmaz. Çünkü, rastlantı sonucu kullanıcı ve mimar erekleri buluşabilir. Başarılı bir tatil köyü, güzel bir iş hanı, bir zenginin yazlık villası başarılı çağdaş mimari örnekleri olabilir. Fakat daha karmaşık ilişkiler söz konusu olduğunda, örneğin bir üniversite kampüsü, ya da kent içinde bir sokak düzeni, o zaman araçsız "immediate" erekler bile bağdaşmamaktadır. Çünkü kullanıcının istekleri tanımlanamamakta, ve o tanımı sağlayacak sosyal ve örgütsel ilişkiler de sağlıklı kurulamamaktadır.

Görüldüğü gibi mimari uzun vadeli ereği düzeyine çıkmadan, ilk aşamada kullanıcı düzeyindeki amaçlarına da erişmekte zorluk çekmektedir

1960'dan bu yana mimarinin sosyal içeriği konusundaki tartışmalar mimar ve kullanıcı yakınlaşmasını sağlayacak bir düşünce ortamı ortaya çıkarmıştı. Fakat o zaman öncelikli araçsız ereklerle "teleolojik" erekler,ideolojik tartışmalar içinde birbirine karıştırılmıştır. Toplumun yaşamından gelen veriler değil, olması gerektiği düşünülen verilerle amaçlar saptanmaya çalışılmıştır. Mimarın ereği, üst düzeyde ideolojik bir amaç içinde, sözde sosyal içerik kazanmış, fakat gerçek kullanıcı amaçlarına yaklaşamamıştır. Bu dönem bizim mimarimize belki bir alçak gönüllülük kazandırmıştır. Fakat mimari sorunlara çözüm getirmemiştir. En önemli katkısı bir tartışma ortamı yaratmasıydı.

** Venedik Tüzügü 1964'te Venedik'te toplanan Restorasyon Teknisyenleri Uluslararası toplantısında saptanan Tarihi Yapıt Korunmasına İlişkin ilkeleri içerir.*

Bir diğer sorun yaşantısal ve iletişimsel soruları kapsıyor. Mimarinin gerçek yaşamsal boyutu, bütün tarih boyunca mimardan bağımsız oluşmasıdır. Mimar olaya bir çok şeyler kendi dışında saptandıktan sonra karışır. Kullanıcı mimari, iyi bir terzi, bir ayakkabıcı gibi arar. Bu bağlamda sorun halkın mimarsız olabileceğini bilmesi, mimarın ise bunu anlamamasıdır.

Bugün Türkiye'de mimar sayısının 18.000'i geçmesine karşın, yapı alanında mimar kontrolü ancak temsili yapılarda, ya da biçimsel bir simgeselliğe gereksinme duyan büyük işhanı, otel, tatil köyü, devlet yapısı gibi yapılarda hissedilir. Konut yapısında, mimarın imzası olsa bile, imzayı attıran el toplum yaşantısının zorlamasıdır. Terzi ve ayakkabıcı sattıkları malın geleceği ile ilgilenmezler. Mimar ilgilenir. Çünkü yapısını ünlü bir ressamın, romancının yapıtı gibi kabul eder. Oysa bu yaşamsal bir gerçek değildir. Doğru bir yorum olduğu da söz götürür; Mülkiyet, eskime, kamu yararı, ekonomi gibi değişik nedenlerle yapının yaşamı bir sanat yapıtının yaşamı gibi, dünyadan soyutlanmış değildir. Bu nitelik doğru değerlendirildiğinde mimari gelişmenin olumlu olması için mimarın şu ya da bu haklarından çok, çevre oluşmasının doğru bir süreç olarak tanımlanması önem taşımaktadır.

Çağdaş bir kentte "Çağdaş kent batı kentidir" yapı etkinliğinin belediyece kontrolü demek halk tarafından kontrolü demektir. Bu kontrol yapılmadığında suçu sadece yerel idarede bulmak doğru değildir. Sorun toplumun ortak kültür ve bilincinin her alana yansımasıdır.

Burada öğretimin didaktik çerçevesindeki bilgi ve kararlarla günlük yaşamdaki karar mekanizmaları arasında bir iletişim güçlüğü, ya da yokluğu açıktır.

Eğer bu gözlemler doğru ise, yaşamsal düzeyde mimarın etkinliği ile toplumun mimari eylem konusundaki bilgisi arasında bir yaklaşma olmalıdır. Aksi halde mimarın üretiminin kalitesini ancak rastlantılar ve kişisel ilişkiler yönlendirecektir. 1960'dan bu yana büyük kentlerimizde tanık olduğumuz olay bu rastlantılar mimarisidir.

Üzerinde durulması gereken diğer bir sorun, mimari ve ideoloji ilişkisidir. Mimarlığı ideolojinin hizmetinde düşünmek, ve bütün fiziksel çevre imgesini ve mimari etkinlik tanımlarını ideolojik bir perspektif içinde görmekle sonuçlanır. Müslüman dünyasında yegane geçerli cami örneğinin peygamberin evi olduğunu ileri sürmek, ya da sultanların sömürüsünü simgelediği için Dolmabahçe Sarayı'nı yıkmak gibi düşünceler bu tavrın hangi uçlara uzanabileceğini gösterir.

Başka bir bağlam da mimarın kendi sanat ve uzmanlığına ilişkin ideolojik tutumudur. Örneğin gerçekler başka türlü olsa bile, mimar yapı etkinliklerinin sadece kendisi tarafından kontrolünü isteyebilir. Ya da bütün tarihi gelişmelerin, hatta Post-modern uygulamaların varlığına kar-

şın, işlevselciliğin evrensel ve sonsuz değerine inananlar olabilir. Oysa mimarinin toplumsal özelliği sadece bu bağlanmda yapılan değerlendirmeleri aşar. Kuramın mantığı ideolojiyi aşmak zorundadır.

Bugünkü görüntü bize mimari uygulamanın düşünsel tabanının oluşmadığını gösteriyor. Bu düşünceleri bağlarken mimarlığın sanatsal yapısı üzerinde yanlış anlaşılmayı önlemek için bir noktayı açıklamakta yarar var: Sanat insan düşüncesinin yapısında vardır. Bir mimari tasarımın tek ereği güzellik olabilseydi, olağanüstü bir dünyamız olurdu. Ve hiç bir insanın (bu arada mimarın) elinden salt güzeli aramak hakkı alınamaz. Ne var ki sanatı günlük uğraşı yapan bir toplum henüz ortaya çıkmamıştır. Bunu kişinin elde edebileceği özgürlük içinde bırakıp fiziksel çevre olgusunun gerçek boyutlarını görmek daha yapıcı olabilir.

Ulusal Mimarlık Üslubu Üzerine

Uygarlığın temel görüntülerinden biri ve yaşamın bütün etkinliklerinin çerçevesi ve yoğun bir üretim etkinliği olan mimarlığın gerçekleşmesinde kişi ve grupların isteklerini aşan boyutlar var: Toplumun tanımladığı ve değişik biçimlerde dile getirdiği işlevsel, simgeler ve estetik istekler, elde edilebilen teknoloji, ekonomik olanaklar ve toplum örgütlenmesi bunların başında geliyor. Bu boyutlar üzerinde fazla durulmadan soyut bir üslup ve ulusal kültür tartışmaları yapılması sonuç verecek bir tavır değildir.

Sanatta üslup sorunu her zaman olacaktır.Çünkü üslup sanat biçiminin grameri, sentaksı ve sözlüğünün kullanılışına egemen olan bazı davranışlar demektir. Kişisel, yöresel, ulusal, evrensel boyutları olabilir. Özgün olur, seçmeci olur, hatta kopya bile olabilir. Günümüzde "Ulusal üslup" sorunu bilim, teknik ve kültürünü ithal eden bütün ülkelerde vardır. Fakat kültür ihraç eden Batı ülkelerinde üslup tartışmalarının yoğunluğuna karşın "ulusal" üslup kavgası yoktur. Çünkü mimari de dahil birçok alanlarda Batı kültürü ulusal sınırları aşan bir bütünleşme içindedir. Bu bütünleşme Batı dünyasında ortak bir üretim örgütlenmesi ve düzeyinin, yaygın ve ortak bir tarih temelinin varlığına dayanmaktadır. Mozart Avusturyalı değil, Batılıdır. Le Corbusier İsviçreli ya da Fransız değil, Batılıdır. Einstein Alman ya da Amerikalı değil Batılıdır. Teknoloji ortaklığı, çok farklı bir kültür geleneğine sahip olmasına karşın Japonya'yı da bu ortaklığa katmaktadır.

Fakat genelde İslam ülkeleri, Afrika, Hindistan, Çin ve Uzak Asya ülkeleri bu ortaklığa tam katılamamışlardır. Ulusal üslup sorunu, bir kültürel kimlik kavgası olarak daha çok bu ülkelerin aydınları arasında tartışma konusu olmaktadır. Batılı (çağdaş anlamına) değilse bile Batılı gibi olma çabası içinde ulusal kimlik sorunu çağdaş Türk toplumunun da kilit sorunudur. Biz istesek de Batıdaki gibi mimarlık yapamıyoruz. Burada bazı özel örnekler göstererek bu savın geçersizliğini kanıtlamak gereksizdir. Çünkü ülke ortalaması söz konusudur. Bizim yirminci yüzyıl mimarlığımız, giderek iyileşmesine karşın, çarpık bir mimarlıktır. Belki başka türlü de olamazdı. İlginç olan ulusal üsluptan bu kadar çok söz edilmesine karşın, mimarlıkta üslup sorunu tartışması Türkiye'de, mimarlar arasında, hemen hemen hiç yapılmamaktadır. Çünkü sorun mimarlık düzeyinde değil, genel kültür ortamı düzeyinde yapılıyor. Oysa üslup tartışmasının mimari yaratmanın yerel verileri

üzerinde yoğunlaşması gerekirdi. O zaman kendi ekonomik, sosyal, teknolojik koşullarımıza ve dünya ile iletişimin niteliğine göre bir üslubun ne olabileceği belki ortaya çıkardı. O da kendiliğinden ulusal diyebileceğimiz üslup olurdu. Bunların olmadığı yerde Batıdan eğreti ithal edilmiş imgelerin egemenliğinde ortaya çıkan bir yoz estetik var. Bu çirkinliği geçmişin uzun yüzyıllarda ürettiği, kendi içinde tutarlı bir biçim düzenleriyle karşılaştırınca, aydınlar eskinin avukatlığını yapmaya başlıyorlar. Tartışmaların kaynağı bu. Yine de bu tartışmaların sadece mimari alana özgü olmadığını vurgulamak gerek.

Ekonomisini, politikasını, teknolojisini, bilimini, sanat etkinliklerinin çoğunu, sporunu dünya ile birleştirmek zorunda olan toplumların, eğer bazı üretim alanlarında özgün olmaları söz konusu ise bu özgünlüğün içeriği nedir? Bu özgünlük, mimari alanda ulusal üslup dediğimiz şey midir? Özgünlük başka kültürlerden farklılaşan özelliklerde olabilir. Bugün mimari programlar, yapı teknolojisi, mimari yaratma sürecinin bütün aşamaları, öğretim, giderek teknolojinin egemen olduğu bir ortamda, ulusal değildir. Ona ulusal bir damga vurmak, toplumun böyle bir isteği olmasına bağlıdır. Uluslararası boyutlarda olgulara ulusal bir nitelik kazandırmak, özgün bir tarih yorumu gerektirir. Fakat birçoklarının ileri sürdüğü gibi bu yorum Onaltıncı yüzyıl yapısını Yirminci yüzyılda yaşatmak değildir. Aradan dörtyüz yıl geçtikten sonra kendisine hâlâ o dönemi örnek alan bir toplumun geleceğe pek umutla baktığı söylenemez. Geçmişin yorumu demek, bugünü yaratan tarihi koşulların doğru değerlendirilmesi demektir. Yoksa geçmişe nostaljiyle bakmak değildir. Bugün için yaratma gücü verecek bir yorum anlamına gelmelidir. Batıyı taklit etmekle eskiyi taklit etmek arasında fazla bir fark yoktur. Eğer bir taklit gerekiyorsa Batıyı taklit daha doğal ve bir bakıma da, kaçınılmazdır. Çünkü yaşanan dünya ile anlaşma ve birleşme doğal bir gelişmedir.

Kısa söylemek gerekirse ulusal üslup niteliği taşıyan mimari özellikler yaratılabilir. Fakat bu geriye dönerek, biçimsel olarak esinlenerek değil, süreklilikleri yorumlayarak olabilir. Zorlama ile ulusal üslup ve sanat yaratılamaz. Bir üstün gücün üslup tanımlaması sanatın tanımına aykırıdır. Gerçi bu sanatçının sonsuz özgürlüğü anlamına da gelmez. Sanatçı içinde yaşadığı toplumla birlikte üslup tanımlar. Kişisel üslup bunun dışında belki kalabilir. Fakat bu zaten ulusal üslup tanımının konusu değildir. Kaldı ki toplumun temel eğilimlerinin, iletişimin, kültürel ve teknik yapının, ekonominin etkisini taşımayan kişisel üslup da olağanüstü bir olgudur.

Bugünkü kargaşa toplumun kültür ve bilincindeki kargaşadır. Ve bu da evrensel kültür kargaşasının bize özgü bir halidir. Değerler kargaşası bütün toplumların teknolojik gelişme karşısında yeniden örgütlenme ve kendilerini tanımlama çabasını yansıtmaktadır. Bunun Türkiye'deki boyutları daha büyüktür. Çünkü bir yanda en modern teknoloji-

yi ithal ederken öte yandan ilk çağların davranışlarına özenilmektedir. Bazı şeylerin yanyana gelemeyeceğini anlayıncaya ve bilimsel bir dünya görüşü egemen olana kadar bu kargaşa sürmek zorundadır. O süre içinde doğru ve çağdaş bir tarih yorumu yapmak ve ona dayalı bir ulusal üslup yaratılacağını ummak fazla iyiniyetli olur. Bugün kimse Hitler ve Stalin çağı mimarisini ya da Amerika'da ki antik üsluplu devlet yapılarını çağdaş bir estetik ifadesi olarak görmüyor. Ve eğer o büyük boyutlarda olmasalar, Fatih apartmanlarından daha önemli de olmazlardı.

Vurgulanması gereken bize özgü çağdaşın yaratılmasında geçmişin doğru nesnel yorumu büyük önem taşımaktadır. Bu hem değerlendirme ve karşılaştırma yapmak için, hem de, belki henüz yaşamakta olan bazı eğilimleri saptamak için gereklidir. Eski kent dokuları ve mimari ürünlerin korunması da bu açıdan önem taşır. Çünkü toplumun tarihi bilinci tarihi varlığın maddi ve manevi verilerinin yaşamasına ve yoğunluğuna bağlıdır. Eski çevrenin bilinçsiz yıkımı bu verileri yokettiği gibi, taklit yerine bize özgü bir çağdaş yaratmaya da engel oluyor. Çünkü çağdaşı sadece kopya olarak görmeye alışıyoruz.

Birçok değer ve standartların ulaslararası olması da artık yadsınamaz. Eski evlerimizi koruma çağrısı 'yeni evler yapmayalım, ya da onları eskisi gibi yapalım' demek değildir. Dünya ile birleşmenin de sevinilmeyecek bir yanı yoktur. Fakat bugünden yarına gerçekleşmeyecek bu birleşmeler, bağlanmalar içinde, tek düze bir gelecekten kurtulmanın yolu da belki ulusların geçmişlerindeki farklılıklarda yatmaktadır.

Tarih çağdaşı yaratmamıza olanak verirse yararlıdır. Yoksa bir ayakbağı ve gericilik kaynağıdır. Atatürk'ün öğretisi bu açıdan şimdiye kadar söylenen ve yapılanlardan en doğrusu olmakta devam ediyor.

Bütün bu arayışlar içinde Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupalı mimarların, zaman zaman ütopik de olsa. güçlü seslenişleri bugün de önem taşıyor.*

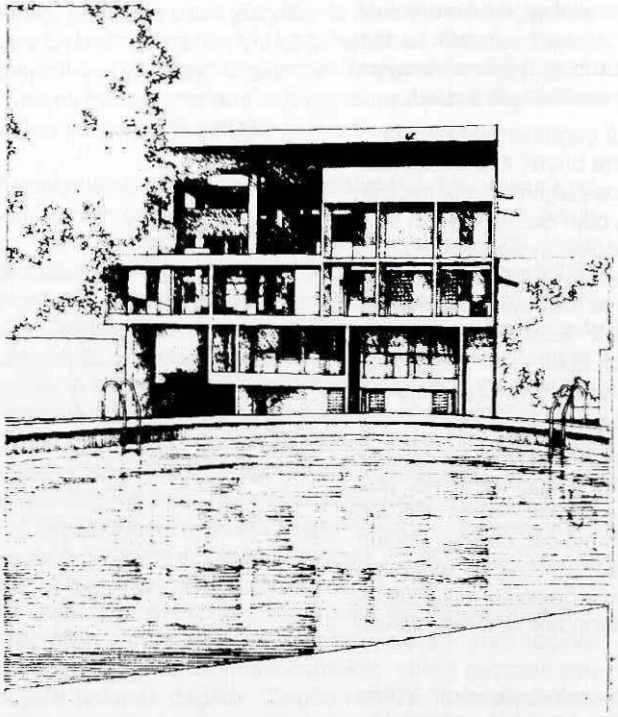
Avrupalı sanatçılar yeni bir dünya için sınırsız bir coşku ile öneriler ürettiler.

De Stijl'in evrensel istekleri 1922'de şöyle dile getirilmişti: "Yaratıcılık sorunlarına ilişkin uluslararası düşünce alışverişi;

- Bütün sanatlar için evrensel yaratma araçlarının gelişmesi,
- Sanat ve yaşamı arasındaki bölünmenin sonu (sanatın yaşam olması)
- İnsanla sanatçı arasındaki bölünmenin sonu".

* *Ulrich Conrads.* ***Programs and Manifestoes on 20 th Century Architecture,*** *MIT Press. Cambridge. MA, 1975, s.64*

Modern ve Post-Modern Kuram ve Eleştiri Üzerine Gözlemler



Shodan Villa'sı, Le Corbusier. Ahmetabad, Hindistan, 20. yüzyıl.
Picasso'nun resim sanatında yaptığı gibi Le Corbusier de mimarlıkta bütün mimarlık geleneklerin gözlenmesi, analizi ve sonra yeniden yorumuna dayanan bir sentetik bir üslup (biçem) yaratmıştı. Ondan esinlenmeyen bir çağdaş davranış, ancak kesin bir geriye dönüşü önverenlerde olabilir.

Modernizm ve fonksiyonalizm adı altında Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlaşan mimari ilkeler bütün dünyada günümüz mimari tasarımının temel taşlarını oluşturmaya devam ediyorlar. Ne var ki Batının yüksek üretim ve tüketim toplumlarında artı-ürün'ün ve kişisel gelirin artması sonucu, biçimsel istekler ve fantezilerin yönlendirdiği daha başına buyruk (bilerek özgür sözcüğünü kullanmıyorum) salt işlevselciliği eleştiren ve tarihe daha ılımlı bakan yeni mimari görüşler Birinci Dünya Savaşı sonundan bu yana standartlaşan, belki de klişeleşen tasarım ilkelerini bir yana bırakarak mimariye yeni bir seçmecilik ortamı ve ona paralel bir kuramsal yaklaşım getirdiler. Bugün parası olan lüks bir araba ya da pahalı bir kol saati gibi mimarın fantezisini de satın alabiliyor. Bir tabloya servetler ve-

rilebilen, bir ürün ilanına milyonlar harcanan bir dünyada değişik, alışılmamış bir mimari tasarım neden gerçekleşmesin? Kanımca Post-Modernizm Batı tüketim toplumlarında, propaganda ve beyin yıkamanın bilimsel düzeye ulaştığı bir kültür ortamının karakteristik bir ürünüdür. Çağdaş iletişim ortamının en ilginç özelliği, evrensel iletişimin benzerliklerini yaygınlaştırdığı kadar, yenilik ve eksantrikliklere prim veren yapısıdır.

Post-Modernizm İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kendinden öncesini yadsımış olan enternasyonal stilin (işlevselciliğin) giderek sıkıcı hale gelen monotonisine karşı çıkışların daha köktenci bir düzeye ulaşmasıdır.

Bunun biraz mizahi bir tavrı da benimsemiş olduğu söylenebilir. Tarihi üslupların serbest ve kaygısızca, hatta kariktarürize edilerek kullanılması, -örneğin Charles Moore'un New Orleans'de Piazza D'Italia adlı yapıtı- gerçi ilgi çekici uygulamalara olanak vermiş, fakat geleneğin mimaride aradığı disiplini de ortadan kaldırmıştır. .

Öte yandan gerek kuramsal yaklaşımda, gerek uygulamada, sınırlı da olsa, işlevselci geleneğin baskısından kurtularak özgün biçimler aranabileceği hatta bu biçimlerin gerçekleşebileceği bir kültür ortamında yaşadığımız ortaya çıkmıştır. Kâğıt üzerinde mimari ütopya, olağan dışı tasarım her çağda vardı: Piranesi, Dışavurumcular, Fütüristler, Alplerdeki mimari tasarımlarıyla Bruno Taut, bazı projeleriyle Le Corbusier, Megastrüktürcüler ve daha nice sanatçı ve mimar büyük tasarım hayalleri kurmuşlardır. Bunların kimisi, daha indirgenmiş boyutlarda uygulama olanağı da bulmuştur. Fakat toplumun alıştığı biçimlere hiç uymayan bir büyük kamu hizmetleri yapısı tasarımını -örneğin Michael Graves'in Oregon'da Kamu Hizmetleri yapısını- gerçekleştirmek açısından Post-Modern mimarların daha büyük şansı olduğu söylenebilir. Bunun nedeni de, yukarıda sözünü ettiğim tüketim toplumu eğilimleri ve olanaklarıdır.

Türkiye gibi tüketim toplumu olmaya özenen, fakat kısa sürede ekonomik yapısıyla bu olanağa sahip olmayan az gelişmiş bir ekonomide en ileri teknoloji ne kadar üretilebilirse Post-Modern yapı uygulaması da o oranda üretilebilir.

Kaldı ki bu satırların yazıldığı sırada (1989 güzü) Post-Modern'nin çoşkusu azalmış, kuramsal sivrilikleri törpülenmiş, işlevselcilik ve modern rasyonalizm'in genel çizgisi içinde bu düşünceler de kendilerine yer bulmuşlardır. Bir bakıma kavramsal akımların çağdaş resimdeki egemenliklerinin giderek azalması gibi, bugün Post-Modern eğilimlerde bir dönem anlayışı olarak damgalanmış sayılabilir.

Ne var ki Post-Modernizm'in mimari düşünceye o zamana kadar görmediği bir düşünce serbestliği getirdiği, her tür klişeyi ve akademizmi tahtından indirdiği, anonim mimarlığa özel bir statü kazandırdığı ve mimarları bilinmeyeni aramaya yönelttiği de bir gerçektir. Bugün mimari uy-

gulamada olmasa bile kuram ve eleştiride Post-Modernizmin geliştirdiği kavramsal tartışma ortamı etkisini sürdürmektedir.

1970'lerden sonra mimari tartışmalar modernizm -başka bir deyişle işlevselciliğin artçıları- ve Post-Modernistler arasında olmuştur. Modernistler akademik biçimselciliğe, bezemeye karşı tutumlarını sürdürüyorlar; strüktüral ifadeyi hala etkili bir tasarım aracı olarak kullanıyorlar. Mies ve Le Corbusier'nin çizgisini geliştirenler içinde Philip Johnson, Paul Rudolph, Pei gibi, açıkça Post-Modernizm gelişmelerden de etkilenerek, mimaride biçimsel vurguyu ön planda tutanlar, ya da daha genç kuşakların Richard Meier ve Eisenman gibi bir tür geç Le Corbusier çizgisinde renk püristleri (bunlara Beyazlar deniyor) var. Beyazlar fonksiyonalizmin ilk çağı ile geç Corbusier yorumu üzerinde bir tasarım üslubu öneriyorlar.

Post-Modernistler ise, tek karşı çıktıkları şey olan enternasyonal stil ve işlevselcilik dışında her geçmiş ve gelecek tavırla ilişki kurabiliyorlar. Bir Leon Krier çağdaş kentin kabul edilemez aksaklıklarını vurgularken, Rönesansa hatta bir tür faşist mimariye özenebiliyor.

Özellikle Post-Modern akıma paralel kuramsal tavrın ve eleştirinin bazı eğilimlerini irdelerken bu akımın en önemli temsilcilerinden Robert Venturi'nin Las Vegas ve Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki adlı kitaplarında vurguladığı ve çağdaş anonim mimarlığın kuramsal yaklaşımda ağırlıklı bir tavır olarak değerlendirilmesi sorunu anımsanmalıdır. Bu plastik sanatlarda Pop Art tutumuna paraleldir. Ne var ki anonim mimari, sanıldığı gibi ne özgür ne de spontane bir mimaridir. Temelde birkaç klişeye indirgenmiş özensiz bir mimaridir. Günlük gereksinmelere daha kolay uyum sağladığı ve müşterisinin sanatsal kaygıları sınırlı olduğu için spontane olduğu konusu uyanabilir. Las Vegas büyük bir reklamdır. Post-Modern ise kuramsal kaygısı çok olan bir tavırdır. Fakat reklam niteliği onu Las Vegas'a yaklaştırılır. Böylece slogan politikanın ve ekonominin olduğu kadar mimarlık söyleşisinin de aracı olmuştur.

Anonim mimarinin yüksek sanat üretimi ile aynı düzeyde ele alınması önemli bir kuramsal aşamaya işaret ediyor. Gerçi anıtsal mimarinin ilkel anonim mimariden kaynaklandığı düşüncesinin çok eski bir kuramsal görüş olduğunu biliyoruz. Fakat çağdaş tutum bir gelişme sorunu değil, bir özgün seçim sorunudur.

Mimari düşüncenin bu gelişme çizgisi üzerinde çağdaş eleştiriyi kısaca irdeleyelim:

Bir yargı sistemi olarak eleştiri ampirik ya da kuramsal olabilir. Genelde ampiriktir. Çünkü uygulamaya dönük, başka bir deyişle operasyonel'dir. Bu ampirik değerlendirmenin ölçütlerini tarihten gelen değer yargıları oluşturur. Bu yargıların niteliği üzerinde iki görüş vardır: a. Bunlar değişmez yargılardır. b. Bunlar göreceli yargılardır. Mimari üsluba ilişkin olanların göreceli olabileceğini bu kitapta gör-

dük. Kültürel değişme tarihin her döneminde bir kültürün kendi kendisiyle hesaplaşması ve kendisini çağa uyarlamasıdır. Toplumların tarihi bellekleri ve ataletleri, başka bir deyişle gelenekleri bu değişme hızını kontrol eder.

Kuşkusuz maddi çevrenin değişmesini düşünce yönlendirir. Örneğin Neoplatonizme dayalı Rönenans düşüncesi matematiğin ve geometrinin evrensel, değişmez ilkeler oluşturduğuna inandıkları kadar mimarın yaratıcı gücüne ve evrensel düzeni yapılarında yansıtabileceğine de inanıyorlardı. Onsekizinci yüzyılda tarihin ölümsüz yargılar kaynağı değil, ama yeni uygulamalar için deneysel temel olduğuna inanılmış, biçimlerin ilk ve doğal nedenlerini araştırmak mimarlık kuramı üzerinde düşünenler için önemli bir konu olmuştu. Yine de Rönesans gibi matematiğe dayalı estetik standartlar olabileceği düşüncesi ve onun beslediği uygulamalardan Batı sanatı hiç bir zaman vazgeçmemiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın pozitivist düşüncesi Ortaçağın ve Avrupa dışı kültürlerin yarattığı mimari üslûpların Rönesansa göre kuralsız, ya da başka kurallara bağlı olduğunu özellikle vurgulamıştı. Bunun sonucu olarak da benzer yapıların değişik işlev ve anlam taşıyabileceği saptanmış oluyordu. Bu gözlem bir yandan saf işlevselciliği, öte yandan seçmeciliği teşvik etmiştir. Modernizmin kaynaklarını da bu düşüncede aramak gerekir. Yapının anlamı yaşadığı çağın ürünüdür. Böyle olunca mimarinin de yepyeni ilkelere göre her aşamada yeniden yaratılmaması için bir neden yoktur. Bu düşünce kendi içinde, hem modernizmin geçmişe köktenci bir tavırla sırt çevirmesini, hem de kendinden sonra da ona sırt çevirecek yeni tavırların gelişebileceğini kabul eder.

Modernizmin bir başka özelliğini de belirtmek gerekir: Yirminci yüzyılın önde gelen mimarları ondokuzuncu yüzyıl seçmeciliğini tümüyle yadsımışlardı. Oysa seçmecilik mimari biçime tarihi yansıtan olarak bakıyordu. Tarih ise bütün bilgileri biriktiren bir ölümsüz kaynaktı. Mimari biçim bir işlevi olduğu kadar bir duyarlılığı yansıtan uygun bir kalıptı. Modernistler yeni biçimleri tarihten kopmanın ifadesi olarak gördüler. Bu biçimler yeni duyarlıklar ve sanata o zamana kadar bilinmeyen boyutlar getirecek ve yeni anlamlar kazanacaklardı. Bunu söylerken mimarinin onu yaratan teknikten bağımsız olmadığını, hatta biçimin başta gelen ödevinin teknolojinin yansıtılması olduğunu da vurguluyorlardı. Bir bakıma Modernizm'in formülünün ondokuzuncu yüzyılda yapılmış bir işlev tanımına yeni biçimler eklemek olduğu söylenebilir. Bunun en kesin temsilcisi Le Corbusier'dir.

Fonksiyonalizmin ünlü adlarının bir yandan yeni biçim yaratma çabaları, öte yandan endüstriyi tek egemen olarak görmeleri, daha orta boy mimarların yaptıklarının giderek daha az yaratıcı sanat, daha çok üretim süreci ağırlıklı uygulamalarıyla sonuçlanmış ve tek düze, genel geçer bir mimari üslupla sonuçlanmıştır. Kentleşme, sanayileşme,

"Makina çağımızın aracıdır. Etkilerini sosyal düzende gördüğümüz olguların nedenidir. Yeni malzemeler, yöntemler süreçler statik ve dinamik alanlardaki bilgiler, planlama teknikleri ve sosyal koşullar kabul edilmelidir. Yapı, sanayileşmenin koşullarına uyarak hücre ve öğelerin çoğalmasıyla, dolaylı olarak meydana gelmelidir. Modüler sistemler, deneysel yöntemler otomasyon kuralları 'precision' yaratıcı düşünceyi etkileyler..."

İnsani ve estetik düşünceler çağdaş düşünce ve yeteneğin ödünsüz uygulanmasıyla yeni bir itici güç kazanacaklardır."

Konrad Wachsmann *Ulrich Conrads, Programs and Manifestoes on 20 th Century* ***Architecture, MIT Press Cambridge, MA 1975, s. 156.***

nüfus artışı sayıyı ve piyasayı yapı üretimine egemen kılmıştır. Mimarlık düşüncesi masa başında tutuklu kalmış, mimari süreçte sanayi tek karar verici olmaya yönelmiştir. Böylece kuram masa başında yöntem araştırmasına dönüşmüştür. Giderek sistem analizi, bilgisayar teknolojisi, davranış bilimleri ve dilbilimin kavramları mimariye aktarılmıştır. Çağdaş eleştiri de bunun üzerine kurulmuştur.

Oysa kuramsal olarak da mimarlık bilimsel bir disiplin değildir. Konusu yapı olan mimarlın toplum katındaki statüsü tarihi evrim içinde oluşmuştur. Soyut işlevlerden değil, somut biçim ve düzenlerin statüsünden oluşur. Mimari üslüpların gelişmesi tarihi gelişmeye paralel bir gelişme süreci izler.

Bir yapıya verilen anlamın bir kültür ortamında oluştuğu genel bir yargı kabul edilebilir. Her kültür ortamı geçmişten sayısız izler taşır. Böylece tarih yapıya anlamsal içerik kazandırır. Bunlar işaret ve simge olurlar. Ne var ki bugünkü iletişim ortamında kültürel yargıların, uydu çağından önceki homojenliği kalmamıştır. Plüralizm bugün bir kader gibi gözüküyor.

Toplumun ve kişinin çevrelerinde aradıkları özellikler sadece biçimsel değil aynı zamanda davranışsaldır. Biçimler sadece görsel bir anıyı çağrıştırdıkları için değil, bir davranışı da tanımladıkları için toplumun tutucu eğilimleri eskiyi yinelemekte kararlı olur. Bizdeki cami tasarımı gibi geleneksel imgelere artık değişmez olarak bakıldığı durumlar da olur.

Gerçi her biçim,yaptıranların farkına varamayacakları ince ötelemelerle biçimsel değişime uğrar. Günümüzde eski biçim anılarına yanyana gelerek yeni imgeler yaratacak öğeler olarak bakılmaktadır. Başka bir deyişle taklit ve yorum geçmişi bir değer olarak görmenin değişik görünüşleridir. Post-Modernistler içinde, özellikle Aldo Rossi ve Leon Krier gibi Avrupalı yeni rasyonalistler için eski yapı tipleri kültürün belleğini canlı tutan araçlarıdır. Böyle olunca tipoloji sosyal ve hatta ekonomik bir içerik de kazanır. Bir tek yapı boyutunu aşınca geleneksel çevre imgesinin de kent düzeyinde bir anlam kazandığı kabul edilebilir. Rossi en ana biçimleri alıp soyuyor ve onlarla yeni ama hep geçmişi anımsatan yeni düzenler kuruyor. Krier ise tarihte donmuş, fakat endüstri kentinin kargaşasından, 'sublime' bir iç huzura kavuşmuş, anlaşılan kendisi için ideal evrensel mekan tipleri öneriyor.

Bunların karşısında, Robert Venturi karşıt bir eğilimi temsil eder. Yapının bir boşluk olarak nötr bir olgu olduğunu ve geçmişinanılarınınona bezemesel nitelikte yapışabileceğini (Decorated Shed), anlam ve strüktürün bağımsız şeyler olduğunu savunur. Başka bir deyişle katı biçimselciliği ve katıksız bir işlevselliği kabul etmez. Üretimin istekleri biçimlendirdiğini, mimarın da ona bir işaret, bir damda koyduğunu düşünür. İşte mimarın yorumu bu işarettedir ve geçmişle ilişki doğrudan değil ancak dolaylı olur.

Venturi aşağıdaki pasaj'da Post-Modern mimarın kafa tutuşunu abartarak dile getiriyor:

".. Mimarlık Vitruvius'un yararlılık, sağlamlık ve güzellik'ten oluşan üç ilkesinden bu yana karmaşık ve çelişkilidir..."

"... Mimarlar kalıplaşmış modern mimari dilinin katı töreselliği karşısında susmamalılar. Ben saf olandan çok kırma olanı, yalın olandan çok uzlaşıcı olanı, doğru olandan çok çarpıtılmışı, belirgin olanını değil, değişik anlamlarda yorumlanabilenini, sapık ve kişiliksiz, sıkıntı veren ve ilginç olanı; iyi tasarlanmış yerine sıradan olanı, dışlayandan çok davet edeni, basitten çok pişirilmiş olanı. eskiyi anımsayan ama aynı zamanda yenilik getireni ni, açık ve kesin olandan çok tutarsız ve iki anlama da çekilebilen mimari öğeleri yeğlerim. Ben açık bir bütünlük yerine, karışık bir canlılıktan yanayım. Süreksizliği ve düalizmi ilan ediyorum."

R. Venturi

Complexity and Contradiction in Architecture. ***The Museum of Modern Art, New York. 1966, 2. Baskı 1979, s. 16.***

Genelde Post-Modernizmin temsilcileri biçimle ekonomi ve teknik arasında doğrudan bir ilişkinin söz konusu olmadığını düşünmüşlerdir.

Yukarıda Post-Modernizmin artı-ürününün cömert bir kullanılışı simgelediğini söylediğim zaman bunu vurguluyordum. Kaldı ki bugün birbirlerinden bu denli farklı üslûp ve yaklaşımların yanyana yaşaması, vaktiyle fonksiyonalistlerin ve pozitivistlerin vurguladıkları üslûpla çağ arasında kesin bir bağlılık olduğu varsayımının artık geçerli olmadığını da gösteriyor. İletişim her şeyden güçlü bir ölçüt olarak üslûbunun bir bilgilenme sürecine bağlı olduğunu, işlev ve strüktürle doğrudan ilişkisinin ve tek yönlülüğünün geçmiş dönemlerde kaldığını düşündürüyor.

Geriye baktığımızda modernizmin de bir üslûp olduğunu ve bugüne değin uzandığını görüyoruz. Üslûp dünyaya ve mimariye bir bakışı yansıtıyor. Bu düşünce, az ya da çok egemenliğini sürdürdüğü zaman tavırlar da ona göre biçimleniyor. Bu biçimsel olduğu kadar, bir ilişkiler düzeni ve mimarın ve ondan iş bekleyen toplumun davranışlarını da içeren bir genel bakıştır. Oysa toplum genelde biçime karşı, sanatçı gibi duyarlı değil. Onun duyarlılığını düşünceden çok alışkanlıklar yönlendiriyor.

Mimar bir üslüp denemesi yaptığında onu topluma empoze ediyor. Bu da mimari ideoloji ile eşanlamlı. Modern, Post-Modern ve ad koyabileceğimiz bütün tavırlar temelde mimarın eylemi ile dünya arasındaki ilişkilere karşı bir tutum sergileyen kişisel ya da grup halinde davranışlar. Aslında Robert Venturi anonimin övgüsünü yaparken bu peşin yargılı davranışları da yadsıyordu.

Bütün tez ve antitezler arasında, mimaride dilbilimci eğilimlerin bir ara kazandıkları öneme değinmek de yararlı olur:

Mimarinin kendine özgü bir dil olduğu düşüncesinden mimarinin strüktürü ile dilin strüktürü arasındaki benzerlikler sorununa geçilebilir.

Acaba bu iki strüktürün ve iki kurgunun benzer yapıları var mıdır? Burada çağdaş linguistik biliminin kurucusu sayılan Ferdinand de Saussure'ün kuramı üzerine kurulmuş ve özellikle Post-Modern kuramcı ve eleştirmenlerin bolca kullandıkları çeşitli kavramlardan fazla söz etmeyeceğim. Yapının içeriğini, anlamını ve biçimini semantik bir modele göre açıklamak, moda olan bir terimle 'okumak' bazı eleştirmenler için bir aralık temel bir uğraş olur.

Yeni bir biçimin ortaya çıkışı ile birlikte onu anlatabilmek için bir benzetme düzeni, bir metafor (mecaz) aranır. Bu benzetme genel bir kabul görürse yaygınlaşır ve ortak bilgi olur. Bu bilgi içerik biçim ilişkisini açıklar. Yani semantik bir nitelik taşır. Bu mekanizmanın her zaman böyle olduğunu düşünmek doğru değildir. Sıradan mimari hemen anlaşılır ve okunur. Bir üslubun sürekliliği içinde bir yapının okunması ortak kültür özelliği sayılır. Oysa yepyeni bir biçimin okunması olanaksızdır. Genellikle yapının anlattığı

şey mimarinin sözcükleri olan mimari öğelerin alışılmış düzenler içinde karşımıza çıkmaları, yani bilinen bir sentaks içinde yerlerini almalarıdır.

Yeni bir sentaks yeni bir anlam demektir. Bu anlam yeni bir işlevi yansıtabilir. Genel olarak yapının simgeselliği de bu işlevin uzun süreli varlığına bağlıdır. Bu süreç içinde simgeleşebilen biçim statüsünü işlevin sosyal içeriğinden alır. Venturi bir örtülü yer (decorated shed) ve bir simge oluşun mimarinin varlığının temel bileşenleri olduğunu savunuyordu. Mimar belli bir amaca hizmet edecek yapıyı yaparken işte bu yeni simgenin potansiyelini taşıyan bir eşyayı yaratmaktadır.

Kanımca eski ya da yeni bütün yirminci yüzyıl manifestoları ve düşünceleri, yerine oturmamış bir toplum düzeninde, yeni yorumlara ve değerlendirmelere açık konumlarını koruyorlar. Özellikle Avrupa geleneğine dışarıdan katılan ülkelerde sorun bu düşüncelerin hangi bağlamda tartışılacağıdır. Bu da mimarinin ötesinde bir kültür ve politika sorunudur.

Bibliyografya

Kitabın 1980 Baskısı için hazırlanan Bibliyografya bu kez daha yeni yayınlarla genişletilmiştir. Seçim mimarlık kuramı konusunda, genelde kavramsal nitelikli kitapları kapsamaktadır. Süreli yayınlara yer verilmemiştir.

Adamy. Rudolf — **Die Architektur Als Kunst,** Hannover, 1883.

Adler. Leo — **Wom Wesen der Baukunst. Die Baukunst als Ereignis und Erscheinung,** Versuch einer Grundlegung der Architektur-wissenschaft, Leipzig, 1926.

Alexander. Christopher — **Notes on the Synthesis of Form.** Cambridge. Mass. 1964

Alexander. Christopher — **Environment for Man,** Bloomington, 1967

Alexander. Christopher. — **A Pattern Language,** New York. 1977.

Alexander. Christopher. Ishikawa. S. Silverstein M — **The Timeless Way of Building,** New York, 1979

Allsopp. Bruce — **Art and the Nature of Architecture,** London, 1952.

Ashihara. Y. — **Exterior Design in Architecture,** New York, 1970.

Arnheim. Rudolf — **The Dynamics of Architectural Form** Uni. of Cal. Press. Berkeley Los Angeles. London, 1977.

Atalık. Gündüz — **Mimari Tenkit'de Metod Araştırması Yolunda Bir Deneme.** İstanbul, 1961, (İ.T.Ü. Mim. Fak. Yayını).

Auzelle. R. — **L'Architecte,** Paris. 1965.

Bachelard. Gaston — **La poétique de l'espace,** Paris. 1958.

Bacon. E.M. — **Design of Cities,** New York. 1967.

Banham. Reyner — **Theory and Design in the First Machine Age,** London. 1960.

Belcher. John — **Essentials in Architecture,** London. 1907.

Beken. Gazanfer — **Tekniğin Mimariye Tesiri.** İstanbul. 1959. (İ.T.Ü. Mim. Fak. Yayını).

Benevolo. Leonardo — **Introduzione all'architettura,** Bari, 1960.

Bernd. A. — **Architektur als ideologie,** Frankfurt/M., 1968.

A. Bloomer. C Moore. C.W.. — **Body, Memory and Architecture** Nev Haven. London 1977

Brandi. Cesare. — **Struttura e Architectura,** 2 Baskı, Torino 1971.

Brinckmann. A.E — **Baukunst,** Tübingen, 1956.

Borissavlievitch. M. — **Les Theories de l'architecture,** Paris 1951.

Chang Ih Tiao, A. **The Existence of Intangible Content in Architectonic Form based upon the Practicality of Laotzu's Philosophy,** Princeton, 1956.

Collins, Peter **Changing Ideals in Modern Architecture,** London, 1965.

Collins, Peter **Architectural Judgement,** Montreal, 1971.

Conrads, Ulrich **Program and Manifestoes on 20 th-Century Architecture.** London, 1970 (Almancası 1964)

Colquhoun, A. **Essays in Architectural Criticism,** Cambridge MA, London, 1981

Cornell, E. **Humanistic Inquiries into Architecture,** Göteborg, 1959.

Croce, Benedetto **Problemi di Estetica,** Bari, 1923.

Dilgan, H. **Keops Piramidine Dair Bazı Matematik Hassalar,** İstanbul, 1957. (İ.T.Ü. Mim. Fak. Yayını).

Ettinger, J. Van **Yaşanabilir Bir Dünyaya Doğru,** İstanbul, 1966, (Çev. S. Batur, A. Yücel, İ.T.Ü. Mim. Fak. Yayını).

Fasola, Nicco **Ragionamenti sull'architettura,** Macri, 1949.

Fischer, E. **Sanatın Gerekliliği,** İstanbul 1968. (Çev. C. Çapan).

Frampton, Kenneth, ed., **Modern Architecture and the Critical Present,** Architectural Design Profile London, 1982.

Francastel Pierre **Art et Technique,** Paris, 1949.

Frankl, Paul **Entwicklungsphasen der Baukunst,** Leipzig. 1914.

Ghyka, Matila **Le Nombre d'Or, Rites, et Rythmes Pythagoriciens,** Paris, 1931.

Giedion, Siegfried **Space, Time and Architecture,** Cambridge, Massashusetts, 1944, (İlk baskı).

Giedion, Siegfried **Architektur und Gemeinschaft,** Hamburg, 1956.

Giedion, Siegfried **The Eternal Present II: The Beginnings of Architecture,** Oxford and Princeton, 1964.

Giovannoni, Gustavo **Architettura di Pensiero et Pensieri di Architettura,** Roma, 1945.

Girouard, M. **Cities and People,** New Haven, London 1985.

Goodovitch, I.M. **Architecturology,** London, 1968.

Göller, A. **Zur Aesthetik der Architektur,** Stuttgart, 1889.

Gromort, G. **Essai sur la Théorie de l'Architecture,** Paris, 1946.

Gropius, Walter **Architektur,** Frankfurt/M. 1956.

Gruen Victor **The Heart of Our Cities,** New York, 1965

Gürel, Sedat **Uzay Organizasyonunda Yeni Gelişmeler,** İstanbul, 1968. (İ.T.Ü. Mim. Fak. Yayını).

Hall, Edward T. **The Hidden Dimension,** New York, 1969 (Anchor).

Hamlin, T.F. **Forms and Functions of Twentieth Century Architecture,** New York, 1952, (4. cilt).

Hauser, Arnold **A Social History of Art,** London, 1951.

Hauser, Arnold **The Philosophy of Art History,** Cleveland, 1969 (dördüncü baskı.)

Jacobs, Jean **The Death and Life of Great Amerikan Cities,** New York, 1961.

Jencks, C. **Meaning in Architecture,** London, 1969.

Jencks, C. **The Language of Post-Modern Architecture,** New York, 1977.

Baird, G. Kaufmann, E. **Architecture in the Age of Reason,** Cambridge Mass. 1955.

Kepes, Gyorgy **Language of Vision,** Chicago, 1944.

Kostof. Spiro, **The Architect,** New York. Oxford 1977.

Le Corbusier **Vers une Architecture,** Paris, 1927

Le Corbusier **Modulor,** Boulogne, 1950.

Lefebvre, H. **La Production de l'Espace,** Paris, 1974.

Lee, Terence **Psychology and the Environment,** London, 1976.

Lethaby, W.R. **Architecture, an Introduction to the History and Theory of the Art of Building,** London-New York, 1955.

Luning, P.N. **The Language of Architecture,** The Hague, Paris, 1968.

Lurçat, Andre **Formes, Composition et Lois d'Harmonie,** Paris, 1956.

Lynch, Kevin, **The Image of the City,** Cambridge Mass, 1960.

Lynch, Kevin **What Times is This Place,** Mass, London, 1972.

Monestiroli, Antonio **L'architettura della Realta,** Milano, 1979.

Mumford, Lewis **The Culture of Cities,** New York, 1938.

Mumford, Lewis **Art and Technic,** London, 1952.

Mumford, Lewis **The City in History,** New York, 1961.

Nervi, Pier Luigi **Scienza e Arte del Costruire,** Roma, 1954.

Neutra, Richard **Survival Through Design,** New York, 1954.

Norberg-Schulz, Christian **Intentions in Architecture,** Cambridge. Mass. 1965.

Norberg-Schulz, Christian **Existence, Space and Architecture,** New York, Washington, 1971.

Norberg-Schulz, Christian **Meaning in Western Architecture,** London, 1975.

Pane Roberto **Architetture, e Arti Figurative,** Venezia, 1948

Özer, B. **Yorumlar,** İstanbul, 1986

Panofsky, Erwin **Hümanist Bir Bilim Dalı Olarak Sanat Tarihi,** İstanbul, 1968, (Çev. A. ve S. Batur; İ.T.Ü. Mim. Fak. Yayını).

Portoghesi, P. **Le İnibizioni dell'Architectura Moderna,** Roma, Bari 1979.

Rapoport, Amos **House Form and Culture,** New Jersey, 1969.

Raskin, E. **Architecturally Speaking,** New York, 1954.

Rasmussen,Steen Eiler **Experiencing Architecture,** Cambridge Mass, 1964.

Read, Herbert **Sanatın Anlamı,** Ankara, 1969, (Çevirenler: N. Asgari, G. İnal).

Robertson, H. **Mimari Kompozisyon Prensipleri,** İstanbul, 1949. (Çev: Sermet Gürel; İ.T.Ü. Mim. Fak. Yayını).

Rodwin, L. **The Future Metropolis,** New York. 1961.

Rogers, Ernesto. N. **Esperienza dell'Architettura,** Torino, 1958.

Rowe, C., Koetter, F. **Collage City, MIT Press,** London, Cambridge, MA, 1978.

Rudofsky, Bernard **The Prodigious Builders, Noter Toward a Natural History of Architecture,** New York, London 1977.

Le Corbusier, **Vers une Architecture,** Paris, 1927.

Rapoport, A. **Human Aspects of Urban Form,** New York, 1977.

Ruskin, John **The Seven Lamps of Architecture,** London, 1956. (Everyman).

Saarinen, Eliel **Form Araması,** İstanbul, 1967, (Çev: M. Gökdoğan; İ.T.Ü. Mim. Fak. Yayını).

Schmarsow, A. **Das Wesen der Architektonischen Schöpfung,** Leipzig, 1894.

Schumacher, F. **Grundlagen für das Studium der Baukunst,** München, 1949.

Scott, Geoffrey **The Architecture of Humanism,** London, 1914.

Scully, Vincent, **The Earth, the Temple and the Gods,** New Haven, 1962.

Sedlmayr, H. **Architektur Als Abbildende Kunst,** Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophische historische Klass, 225/3, Wien, 1948.

Sedlmayr, H. **Kunst und Wahrheit,** Hamburg, 1958.

Semper, Gottfried **Der Stil in den Teschnischen und Tektonishen Künsten,** Vol. I-II, München, 1860-63.

Smith, E.B. **The Dome, A Study in the History of Ideas,** Princeton, 1950.

Sörgel, H. **Architektur-Aesthetik,** München, 1921.

Sullivan, Louis Henry **The Autobiography of an Idea,** New York, 1926.

Summerson J. **Heavenly Mansions,** New York, 1969.

Summerson, J. **The Classical Language of Architecture,** London, 1964.

Tafuri, M. **Teoria e Storia dell'Architettura,** Bari, 1968.

Tafuri, M. **La Sfera e il Labirinto,** Torino, 1980.

Taut, Bruno **Mimari Bilgisi,** İstanbul, 1938.

Theodor Otto, W. **Der Raumsatz,** Stuttgart, 1959.

Torroja, E.. **Les Structures Architecturales,** Paris, 1969.

Venturi, Robert **Complexity and Contradiction in Architecture,** New York, 1966.

Venturi, Robert **Las Vegas'ın Öğrettikleri,** Çev: Serpil Merzi Özaloğlu.

Vitruvius **De Architectura,** (London, 1940 Baskısı). Ten Book of architecture. Dover, New York, 1960.

Viollet-le-Duc, Eugéne E. **Entretiens sur l'Architecture,** Paris, 1863.

Viollet-le-Duc, **Dictionnaire Raisonnie de l'Architecture,**

Vogt-Göknil, U. **Architektonische Grundbegriffe und Umraumerlebnis,** Zürich, 1951.

Whiffen, Marcus, ed. **The History, Theory and Criticism of Architecture.** (Papers from the 1964, AIA-ACSA Teacher Seminar), Cambridge, Mass, 1965.

Wittkower, Rudolf **Architectural Principles in the Age of Humanism,** London, 1949.

Wölfflin, Heinrich **Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur,** München, 1886.

Dizin

A

Abbasiler, 73
Açıklık, 33
Açıklık geçme, 43, 44
Ağaç, 33
Ağaç Mimarlığı, 33, 34, 35
Ağaç (Ahşap) Çatı, 43
Aile Ekonomisi, 72
Akademiler, 76
Akdeniz, 33, 64
Alberti, Leone Battista, 63, 75
Alçı, 39, 54
Aldo Rossi, 95
Altın Oran, 51, 62
(Bak: Oran)
Aluminyum, 24
Amaç-biçim ilişkisi, 21
Amaç-malzeme ilişkisi, 21
Amon-Ra Tapınağı, 29
Anadolu, 18, 33, 43, 48, 52, 69, 72
Ankara, 73
Antik Çağ, 30, 60
Art Nouveau, 21, 54
Atina, 25
Arp, 59
Avrasya, 45
Ayak, 42
Ayakkabıcılık, 73
Ayasofya, 39, 42, 48

B

Bağımlı Sanatlar, 59
Bağlantı sistemi, 29
Bağlı plân, 63
Bakır, 39
Bakırcılık, 73
Barok, 53, 75
Bauhaus, 83
Belediye (Avrupa'da), 69
Beşik tonoz, 45
Betonarme, 24, 39, 41, 64
Bilim-Amaç İlişkisi, 11
Biyolojik yapı (insanın), 70
Boşluk değerleri, 15
Boşluk'un sınırlandırılması, 14, 15
Boya, 39
Bronz, 39
Bruno Taut, 92
Burjuvazi, 73
Bürokrasi, 73
Bütünlük (üslûpta), 61

C

Cam, 39
Cami, Osmanlı, 51
Charles Moore, 93
Croce, 56, 57
Cumba, 33

Ç

Çağdaş Teknik, 40
Çapraz tonoz, 45
Çatalhöyük, 72
Çatı, ahşap oturtma, 41
Çekme ve eğilme, 34
Çelik, 24, 41, 64
Çelik, (Paslanmaz), 24
Çelik, (Bessemer Yöntemi), 24
Çevre (insan yapısı), 9, 10
..... Doğal çevrenin yok olması, 70
Çin Mimarisi, 35
Çini, 54
Çok parçalılık, 30

D

Davut Ağa, 75
De still, 90
Decorated shed, 95, 97
Demir, 39
Derebeyi, 73
Dinamik gruplaşma, 66
Doğal çevre, insan yapısı çevre ile ilişki, 70
Dolmen, 29
Dolgu duvar, 41, 42
Dokumacılık, 73

Dor üslübu, 33
Duvar (Taş duvar), 41, 42
.....Roma, 31
.....Gotik, 31
.....Ermeni, 31
Dünya Savaşı II., 55
Düz atkılı sistem, 43
Düz atkı (taş), 43
Düz atkı (ağaç), 43
Düz kirişleme, 41

E

Ege, 33
Emekçi sınıf, 73
Environment, 9
Einstein, 16, 89
Eisenman, 94

F

Fabrika, 73
Feodalizm, 73
Ferdinand de Saussure, 97
Fibonacci Serisi
(Proportion), 62
Firdevsi, 73
Fonksiyonalizm, 26
Fonksiyon, 21
Fransa, 75

G

Gaudi, 54
Gazneli Mahmut, 73
Gelenek, 24
Giorgio Martini, 63
Giedion, 17
Giotto, 58
Gotik Mimarlık, 40, 41, 45, 75
Grid, 64
Güzellik, 17, 18
Güzellik (Mimaride), 60

H

Harç, 39, 41
Harzem, 36
Hatıl, 34, 41, 42
Hattat, 75
Hellenistik Çağ, 75
Hint, 52
Hint Mimarlığı, 30
Hipostil salon, 65

I-İ

İstanbul, 48
Işık-gölge, 63
İç mekân, 31
İktinos, 25
İletişim (communication), 25
İran, 47, 52
İslâm, 75
İşlev, 21, 22, 23
İşlev, (amaca uygunluk), 21
....., Biçim seçimi, 21
....., Kullanma sırası, 22
İşlevsel yapı, 22
İşlevsellik (bkz: Fonksiyonalizm)
İtalya, 75

J

Japon Mimarisi, 35
Jules Verne, 28
Jüstinyen, 48

K

Kaba Beton, 39
Kalfa, 74
Kakma, 54
Karnak tapınağı, 65
Karyatid, 45
Kemer, 37, 42, 44
Kenet, 29, 41
Kent, 68
Kent plânlaması, 69
Kerpiç, 37
Kervansaray (Selçuk), 73
Kilise
....., Gotik, 42, 51
....., Roman, 63
....., Süsleme, 73
Kireç, 38
Konrad Wachsmann, 95
Konstrüksiyon (bak: Yapım).
Konut, 20, 68
Konya, 72
Korunma içgüdüsü, 14
Kubbe, 31, 37, 45
....., Sahte, 45
....., Bizans, 48
....., İran, 48
....., Osmanlı, 48, 49
....., Roma, 44, 48
....., Rönesans, 48
Kurşun, 39
Kuzey Afrika, 52
Küçük Ayasofya, 48
Küçük Sanatlar, 59
Küresel bingi, 47, 48
Kütlesel oluş, 30

L

Lao Tzu, 18
La Rotonda, 67
Le Corbusier, 39, 59, 62, 89, 92, 93, 94

Leon Krier, 94, 96
Lıkya, 33
Louis Ondördüncü, 73

M

Magara, 68
Malzeme (doğal), 39
Malzeme ve Strüktür, 12
Malzeme ve Yapı, 11
Manastır tonozu, 45
Megalitik Mimarlık, 29
Mehmet Ağa, 75
Mekân ve aydınlatma, 15, 42
Mekân ve hareket, 15
Mekân tasarımı, 43
Merkezi plân, 48
Mermer (kaplama), 54
Mezar yapısı, 33, 68
Mezar (tolos), 46
Metropoliten alan, 69
Mezopotamya, 17, 37, 42, 44, 72
Mısır, 43, 44, 72
Mısır Mimarlığı, 30, 39, 41
Michael Graves, 93
Mies, 94
Mimar, (bugünkü statü), 74
..... Katedrallerde, 75
....., Memur, 75
Mimarlık (Kavram), 17, 18
....., Çağdaş, 42
....., Gotik, 41
....., İslâm, 43
....., Kuramsal öğretim, 57
Modulor, 62, 64
Modül, 64
..... Tuğla, 36
....., Mekân önerileri için, 64
....., Japon Evi, 64
....., Yunan Tapınağı, 64
Motel, 73
Motorlu araç, 70
Mozart, 89
Mozayik, 53
Mukarnas, 54
Müzik, 19
....., Mimarlıkla karşılaştırma, 58
Müzikçi, 58, 73

N

Nakkaş, 75
Neoklasik, 60
Neoplatonizm, 95

O-Ö

Opus Concreticium, 38
Oran, 61, 62, 63
....., Gotik, 63
....., Rönesans, 63
....., Türk-İslâm, 63
....., Ad quadratum, 63
....., Altın Oran, 62
....., Aritmetik bölen, 63
....., Armonik bölen, 63
....., Geometrik bölen, 63
....., Malzeme etkisi, 63
....., Triangulation, 63
Ortaçağ (Batı), 32, 40, 73, 75
Osmanlı Çağı, 68, 73
Osmanlı Mimarisi, 40
Otel, 73
Ölçü
....., Çevreye göre, 62
....., İnsana göre, 62
....., Kendi içinde, 62
Örtü, 40
Örtü öğeleri, 43
Örtü yükü, 41
Özel yapı eylemi, 14

P

Pacioli, 62, 63
Palladio, 67
Pandandif (bak: Küresel-bingi).
Panteon, 17, 47
Partenon, 29
Payanda, 42
Pei, 94
Philip Johnson, 93
Picasso, 59, 92
Piramit, 62
Pişmiş toprak, 38, 54
Pitagorcular, 62
Plastik malzeme, 24
Plotinus, 74
Prefabrikasyon, 64
Paul Rudolph, 94

R

Rembrandt, 58
Renkli cam, 54
Renkli taş, 54
....., Mimarlıkta karşılaştırma, 58
Resim,
Ressam, 58, 59, 73
Richard Meier, 94
Ritm,
....., Gotik, 66
....., Pencere sırası, 64
....., Revak, 64
....., Selimiye cephesi, 66
....., Süleymaniye avlusu, 65
....., Taşıyıcı öğeler, 66
Robert Venturi, 94, 96, 97, 98
Rokoko, 53

Roma Mimarisi, 39
Rönesans, 73, 74, 75
Ruskin, 51

S-Ş

Saçak, 33, 63
Sakkara, 42
Sanat ve Mimarlık, 15, 16
Meskenler, 22
Sanatın Tanrısal Niteliği, 73
Sanayi Devrimi, 39, 72
Sant- Elia, 25
Saray (sanatta etki), 72
Sasani Mimarlığı, 44
Schelling, 29
Scott, Geofrey, 19
Sedad H. Eldem, 83
Selçuk Sultanları, 73
Selimiye, Edirne, 50
Sentetik Malzeme, 39
Seramikçilik, 73
Servistan Sarayı, 44
Sınır öğeleri, 15, 32, 41
Sınırlı boşluk, 15, 18
Silex, 12
Simetri, 66
....., Aksiyal, 66
....., Camide, 67
....., Grek Tapınağı, 67
....., Çok maksatlı yapıda, 67
Sinan, 25, 75
Skandinavya Mimarisi (ahşap), 35
Sosyal Konut, 73
Standart, 22
Strüktür, 12, 40
....., Gotik, 60
Stupa, 39
Sultanahmet C., 42, 50
Suriye, 43
Süleymaniye C., 42
Sürekli taşıyıcılar, 41
Süsleme, 51, 52, 54
....., Yapı öğelerinde, 54
....., Heykelsi, 54
Sütun, 42
Sütun düzenleri, 24, 51
Şair, 58
Şato, 73
Şehirci, 71
Şiir, 21
....., Mimarlıkla karşılaştırma, 58, 59

T

Tapınak, 20, 33, 68
....., Gotik, 53
....., Hindu, 54
....., Mısır, 51
....., Yunan, 51
Taş, 29, 31, 37
Taş Çağı, 9, 72
Taşırtma Yapım Tekniği, 34, 43, 46, 47
Taşıyıcılar, 29, 40, 42
....., Tek, 42
....., Sürekli, 41
....., Duvar, 41, 42
Taş oyma, 54
Tatami, 64
Teknoloji, 23, 28, 74
Tonoz, 31, 37
....., İlkel, 44
Tonoz-Bingi, 44
Toprak Malzeme, 36
Tromp, (bak: Tonoz-Bingi),
Tuğla, 36, 37
Turizm, 73
Türk Üçgeni, 48
Türkiye, 74

Ü

Ülke plânlaması, 70
Üretim (kütlesel), 74

V

Venedik Tüzüğü 86
Viktorya (Kraliçe), 73
Vitray, 47
Vitruvius, 63

W

Walter Gropius 84
Wölfflin, 62
Wright, 64

Y

Yakındoğu, 72
Yapı (genel), 15
....., ve amaç, 11
Yapı Eylemi, 11
Yapı ve Malzeme, 11
Yapım, 12
Yapım Amaçları,
Yelken Tonoz, 48
Yönsel Gerilim, (iç mekân), 66
Yunan Mimarisi, 29, 39, 41, 43
Yontu, 59
Yontucu, 59
Yurt, 45
Yük, 42

Z

Zigurat, 68
Zoser Piramidi, 28, 42

Fotoğraf Kaynakları

Würzburg Sarayı (Foto. S.Müller, Pevsner Avrupa Mimarlığının Anahatları)

Gwalior, Teli-Ka Mandir Tapınağı (Foto.Borromeo. Bussagli, Oriental Architectura).

Lincoln Katedrali (Foto Kersting, Pevsner, Avrupa Mimarisinin Anahatları)

Kuvvat-el-İslam Camisi (Volwahsen, L'ınde Islamique)

Safranbolu Evi (İTÜ Mimarlık Fak.)

Fo-Kung -Su Pagodası (Liang Ssu-ch'eng, **A pictorial History of Chinese Architecture)**

Borgund Kilisesi (Swissair Dergisi)

Pueblo, Centre Georges Pompidou, **(Des architectures de Terre, Sergisi)**

Kabus'un Kümbedi (Godard, **L'Art de Iran)**

Sanci Stupası (Foto.Borromeo, Bussagli, **Oriental Architectura)**

Invalides (Foto.J.Roubier, Pobè, Trois siècles de Grandeur Française

Strasburg Katedrali Batı Cephesi (Foto.Herald Busch, Pevsner, **Avrupa Mimarisinin Anahatları)**

Mavi Kümbed (Gobard, **aynı yapı)**

Sagrada Familia (Foto.Volgensingen, Pevsner, **Avrupa Mimarisinin Anahatları)**

Ise Tapınağı (Drexler, **The Architecture of Japan)**

Versay (Foto.J.Roubier, Pobè **Trois siècles le Grandeur Française)**

Kurtüba Camisi (Foto.M.A.S. Barcelone, **Pevsner, Avrupa Mimarisinin Anahatları)**

Selimiye Camisi (S.Çetintaş)

Kent Dokusu (**Des architecture de Terre Sergisi,** Centre Pompidou, Paris)

Safranbolu (B.Çetinor)



DOĞAN KUBAN

8 Nisan 1926'da Paris'te doğdu. 1949 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'ni yüksek mimar mühendis olarak bitirdi. 1952'de İTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi ve Rölöve Kürsüsü'ne asistan olarak atandı ve akademik yaşamının bundan sonraki yıllarını aynı fakültede geçirdi. 1958'de Doçent, 1965'te Profesör oldu.

Sırasıyla İTÜ Mimarlık Tarihi ve Rölöve Kürsüsü, daha sonra Restorasyon Ana Bilim Dalı Başkanı olan Kuban, 1971-77 yılları arasında İTÜ Senatosu üyesi oldu. 1974-77 yıllarında da İTÜ Mimarlık Fakültesi Dekanlığı yaptı. 1974 yılında İTÜ Mimarlık Fakültesi'ne bağlı Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Enstitüsü'nü (MTRE) kurdu ve başkanlığını yaptı. Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi ICOMOS'un Türkiye kolunun kurulması için çalıştı ve birçok uluslararası toplantıda yurdumuzu temsil etti (1968-78). 1979-80 yıllarında Uluslararası İslam Tarihi Sanat ve Kültürü Araştırmalar Merkezi (IRCICA) Başkanı seçildi ve merkezin İstanbul'da kurulması çalışmalarını yürüttü. TAÇ Vakfı (1976), Tarihi Evleri Koruma Vakfı (1977) ve Türkiye Sosyal Ekonomik Tarih Vakfı'nın (1991) kurucularından olan Kuban, 1973-75 yılları arasında TTOK Yönetim Kurulu üyeliği yaptı. 1968'den başlayarak 1981'e kadar Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu üyeliği ve 1981-83 yılları arasında da kurumda başkan yardımcılığı yapan Kuban, 1993-95 yılları arasında İstanbul III Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Başkanlığı'nı yürüttü.

1990 yılında "TMMOB Mimarlar Odası Mesleğe Katkı Ödülü"nü alan Kuban'a, aynı yıl Kültür Bakanlığı tarafından da "Kültürel Mirasın Korunmasına Hizmet Ödülü" verildi. Doğan Kuban, yine 1990 yılında "İstanbul Alman Arkeolojisi Enstitüsü Muhabir Üyeliği"ne, 1994 yılında da "Amerikan Mimarlar Enstitüsü Şeref Üyeliği" ne seçildi.

İslam, Türk Sanatı ve tarihi çevre koruma uzmanı olan Kuban'ın bu alanlarda çeşitli dillerde yayımlanan çok sayıda makalesinin yanı sıra, *Muslim Religious Architecture I, II* (Leiden, 1979-1985), *Türkiye Sanatı* (Gerçek Yayınları, İstanbul, 1970-1988), *Mimarlık Kavramları* (YEM Yayın, İstanbul, 1973-2002), *Sanat Tarihimizin Sorunları* (Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1975), *Türk İslam Sanatı Üzerine Denemeler* (Arkeoloji ve Sanat Yayını, İstanbul, 1982), *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri* (Cem Yayınları, 1993), *İzmir ve Ege'den Mimari İzlenimler. Kaybolan Bir Geçmişten Görüntüler* (Milano, 1994), *The Turkish Hayat House* (Eren Yayıncılık, İstanbul, 1995), *Türk Hayatlı Evi* (Eren Yayıncılık, İstanbul, 1995), *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler* (İstanbul, 1982,1995), *Istanbul: An Urban History. Byzantion, Constantinopolis, Istanbul* (Ekonomik ve Sosyal Tarih Vakfı, İstanbul, 1996), *Sinan's Art and Selimiye* (Ekonomik ve Sosyal Tarih Vakfı, İstanbul, 1997), *Kent ve Mimarlık Üzerine İstanbul Yazıları* (YEM Yayın, İstanbul, 1998), *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu* (YEM Yayın, İstanbul, 2000), *Kaybolan Kent Hayalleri Ahşap Saraylar / Vanished Urban Visions Wooden Palaces of the Ottomans* (YEM Yayın, İstanbul, 2001) adlı kitapları vardır.

ISBN 975-7438-09-X
9 789757 438090