mimarlar odası
kayseri şubesi

TOL

mimarlık kültürü dergisi

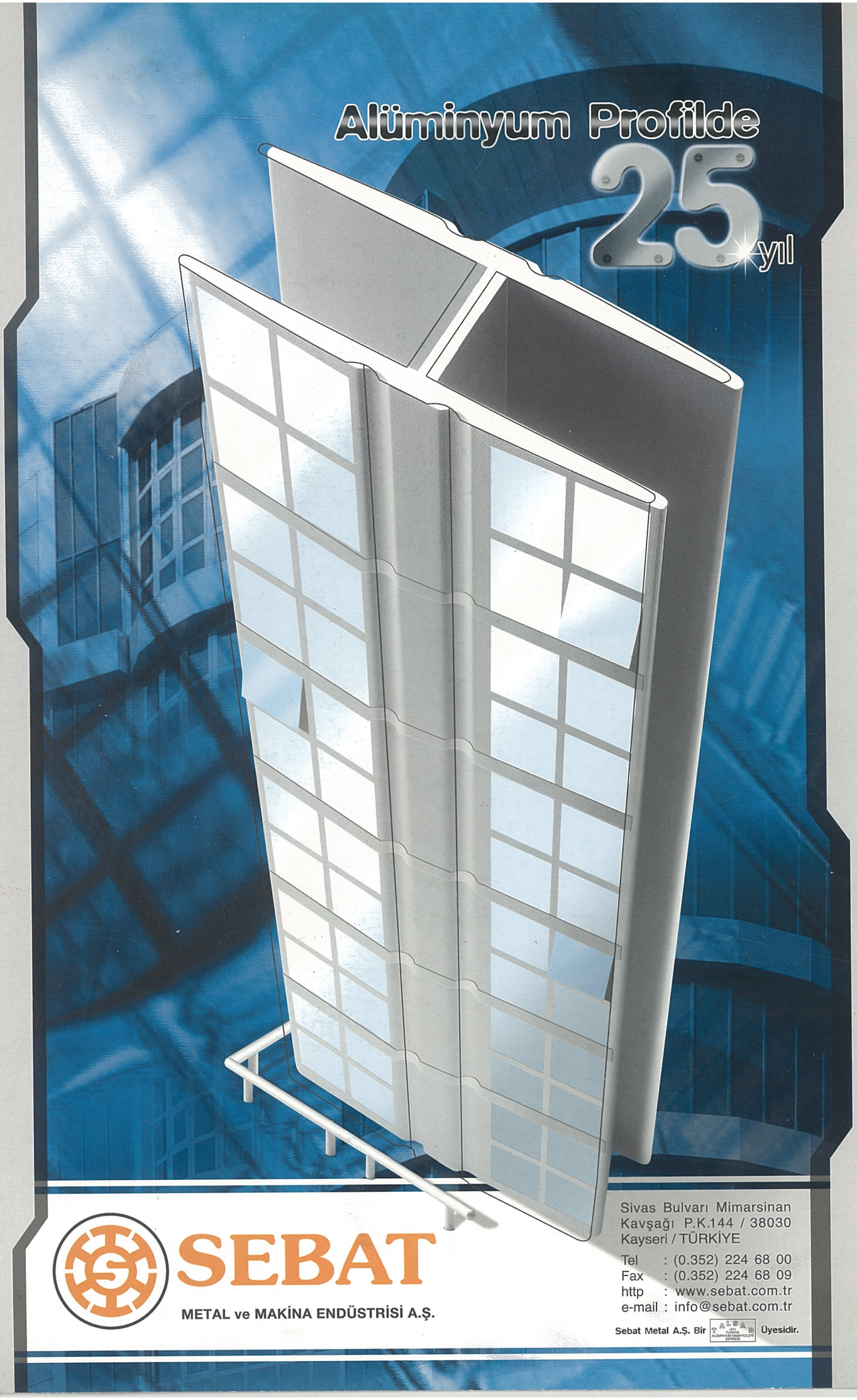
yıl:3 sayı:4 yaz 2004

Mimarlık ve Ritüel
E. AKYÜREK / G. TÜMER / A. AYATAR

Kent ve Kültürü
M. KASAP / H. HİSARLIGİL /
M. TANAÇ KİRAY / M. ÇAĞIL

Mimarlıkta Temsil
A. SAVAŞ / N. PAKER /
Y. ÜNAL ALEMDAR / A. YÜCEL

T. CANSEVER / A. ERDEM / E. KAYIN
M. Ç. MEŞHUR - M. UYSAL / M. BAKİOĞLU



SEBAT

METAL ve MAKİNA ENDÜSTRİSİ A.Ş.

Sivas Bulvarı Mimarsinan
Kavşağı P.K.144 / 38030
Kayseri / TÜRKİYE

Tel : (0.352) 224 68 00
Fax : (0.352) 224 68 09
http : www.sebat.com.tr
e-mail : info@sebat.com.tr

Sebat Metal A.Ş. Bir Üyesidir.

Merhaba,

Bu sayımızın dosya konuları, "Mimarlık - Ritüel ilişkisi"ni ve "Mimarlıkta Temsil"i tartışıyor. Mimarlık ve ritüel ilişkisi bağlamında Engin Akyürek, Kariye Müzesi'nin güney şapelinde gerçekleştirilen ritüele ilişkin ipuçlarını ikonografik programın ışığında arıyor. Gürhan Tümer mimarlığın eski ve yeni ritüellerini anlatırken, H. Ayhan Ayatar ritüel kavramını daha çok günlük hayattaki anlamı ile insan ve mimarlık ilişkisi bağlamında ele alıyor.

Büyüteç bölümünde Ayşen Savaş, temsil ve mimarinin özerkliği üzerine yazıyor. Nurbin Paker ise tasarımın temsil ortamındaki algısının temsilin yöntemlerinden nasıl etkilendiği ve eskiz diliyle anlatımın bilgisayar ortamına aktarıldığındaki farklı temsil ortamlarının bir değerlendirmesini yapıyor. Fotoğrafın mimari temsil aracı olmaktan çıkıp, mimari eleştiri aracına dönüşümü ve ayrıca Atilla Yücel'in yazısında mimarlıkta temsiliyet sorunları tartışılıyor.

Kent ve Kültürü bölümünde Mehmet Kasap, Kayseri'de tek evden apartman katına geçiş sürecini irdelerken, bir başka yazıda mimari kültürde süreklilik açısından günümüz Kayseri'si ele alınıyor. Mine Tanaç Kiray, İzmir kentinin cumhuriyet sonrası mimarlık serüvenini anlatıyor. Ülkemiz dışında da yaşanan değişim süreci de Prens Charles'ın mimarlık ve planlamaya olan yaklaşımı ile Poundbury örneği üzerinden aktarılıyor.

Söylemi ve uygulamayı bir araya getirmeyi başarabilen ender mimarlarımızdan Turgut Cansever, yapılan söyleşide mesleki deneyimlerinden izler aktarıyor. Arzu Erdem'in yürüttüğü deneysel atölye çalışmalarında geleneksel mimarlığın kısıtlamalarından bağımsız bir tasarım anlayışının süreç, araçlar, tasarımcı ve kullanıcı bağlamında araştırma deneyimleri aktarılmaktadır. Emel Kayın, geçmişin ve günümüzün mimarlık kitapları örneklerinden yola çıkarak mimarlık yazınının geçirdiği aşamalara ilişkin ip uçlarını vermektedir. Çağlar Meşhur ve Mehmet Uysal, ticaret fonksiyonlarının Osmanlı Kent Mekanı üzerindeki etkilerini araştırmaktadır. Mehmet Bakioğlu, akıllı yapılardan bahsederken, Erciyes Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü öğrencileri Dünya Şehircilik Günü üzerine izlenimlerini anlatmaktadır.

Gelecek sayımızda metaforun mimarlıktaki yeri "Mimarlık ve Metafor" bölümümüzde incelenecek, "Temsilin Mekanları" büyüteç altına alınacaktır. Katkılarınızla buluşmak ümidi ile...

Tol'dan...tol'dan...tol'dan...tol'dan...tol'dan...tol'dan...tol'dan.

içindekiler

yıl:2 sayı:4
y a z
2 0 0 4

Serbest Kürsü 4

Mimarlık ve 10
RİTÜEL

Kent ve Kültürü 26

O'nun Gözüyle 53

Tasarım 58

Büyüteç 62
Mimarlıkta Temsil

Köprü 83

1/Yapı 92

Okuldan 95

4 *"Kayseri-Talas Sivil Mimarisinden Bazı Ayrıntılar"*
Mustafa PARLAK

TOL
mimarlık kültürü dergisi

Yayınlayan: TMMOB Mimarlar Odası Kayseri Şubesi
Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Adına Sahibi: Mehmet KASAP
Yazı İşleri Müdürü: Hakan ÖZKAN
Yayın Kurulu: Burak ASİLİSKENDER, Beyhan BOLAK HİSARLIGİL, Murat ÇAĞIL, Hakan HİSARLIGİL, Mehmet KASAP, Hakan MAHİROĞLU, Hakan ÖZKAN, Yeşim ÜNAL ALEMDAR
Dergi Konsept ve Tasarımı: Burak ASİLİSKENDER, Beyhan BOLAK HİSARLIGİL, Murat ÇAĞIL, Hakan HİSARLIGİL, Yeşim ÜNAL ALEMDAR
Teknik Hizmetler ve Reklam: M Grup

TOL
mimarlık kültürü dergisi

6 "Koruma Bilinci ve Büyük Reisin Mektubu"
Ali SALMAN

8 "Made in Kayseri"
Hakan HİSARLIGİL

9 "Mimarlık ve Ritüel"
Hakan MAHİROĞLU

12 "Bizans Mimarlığında İşlev-Resim Programı İlişkisi: Kariye Güney Şapeli Örneği"
Engin AKYÜREK

19 "Mimarlığın Eski ve Yeni Ritüelleri"
Gürhan TÜMER

22 "Mimarlıkta Ritüel"
Ayhan AYATAR

28 "Kayseri'de Tek Evden Apartman Katına Geçiş"
Mehmet KASAP

35 "Salisbury'den Poundbury'e Koruma ve Prens Charles"
Hakan HİSARLIGİL

44 "Cumhuriyet Sonrası İzmir Kentinin Mimarlık Serüveni"
Mine TANAÇ KİRAY

48 "Mimari Kültürde Süreklilik Açısından Günümüzde Kayseri"
Murat ÇAĞIL

53 "Turgut Cansever'le Söyleşi"
Röportaj: Beyhan BOLAK HİSARLIGİL

58 "Sanal Mimarlık: Deneysel Bir Stüdyo Çalışması"
Arzu Erdem, Burak PAK, Ozan ÖNDER ÖZENER

64 "Mimarlık ve O'nun İmgesi: Temsil ve Mimarinin Özerkliği Üzerine Notlar III"
Ayşen SAVAŞ

69 "Tasarımın Temsil Ortamındaki Algısı Üzerine..."
Nurbin PAKER

73 "Mimari eleştiri aracı olarak fotoğraf"
Yeşim ÜNAL ALEMDAR

77 "Mimarlık ve Temsil"
Atilla YÜCEL

83 "Geçmişin ve Günümüzün Mimarlık Kitaplarından Örnekler Üzerine İrdelemeler"
Emel KAYIN

83 "Çarşının Kurduğu Kentler: Ticaret Fonksiyonlarının Osmanlı Kent Mekanı Üzerindeki Etkileri"
M. Çağlar MEŞHUR, Mehmet UYSAL

92 "Akıllı Yapılar Yapısal Kontrol"
Mehmet BAKİOĞLU

95 "Dünya Şehircilik Günü: Şehircilikte Reform"
Ayça YUSUFOĞLU, Firdevs ATİLA, Elif GENÇTÜRK

Dergimizde yayınlanan yazıların, içeriklerinin sorumluluğu yazarlarına, her tür yayın hakkı TOL dergisine aittir.

ISSN 1303 - 5835 www.toldergi.com - tol@toldergi.com / www.kaymimod.org - bilgi@kaymimod.org
Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Sahabiye Mah. Boylar Sok. 13/1 Kayseri tel : 0-352-232 61 49 fax : 0-352-222 86 95

MİMARLAR ODASI
KAYSERİ ŞUBESİ

KAYSERİ – TALAS SİVİL MİMARİSİNDEN BAZI AYRINTILAR

Dr. Mustafa PARLAK

Kayseri'nin şirin bir kazası ve dünyada ikinci bir emsali olmayan Talas'ta, geleneksel sivil Osmanlı mimarisiyle yapılmış, asırlık konak ve konak yavrularından birkaç tanesi hariç, diğerleri bir hiç uğruna, yıkılarak yok edilmiştir. Biz bu hükme, o günlerden günümüze intikal etmiş panoramik fotoğraflar ve basılı kaynaklar ile maziyi yaşayan büyüklerimizin anıları arasında, üzüntüyle vardık.

Bu tarihi vesikaların bir kısmı, her nedense zamanın acımasız ellerinden kurtularak, günümüze kadar gelmiştir. Bugün adı geçen tarihi eserlere sahip çıkılmazsa, çok sürmez, bunlar da, diğer abide yapıların kaderini paylaşmış olacaklardır. Toplumumuza ve gerekli yerlere bir fikir vermek için, adı geçen, mimari açıdan anıt niteliği olan, konaklardan birkaç emsal verelim.

Tablakaya (Tabılkaya) Mahallesi Çağlayan Sokak'ta Velioğullarından Mehmet Parlak'a, aynı mahallenin Muammer Bey Caddesi Merdivenli Sokak başında Akif Bekar'a ve Harman Mahallesi Salur Bayırı'ndaki Hekimbaşılardan Hacı Timuçin'e ait konak ve konak yavruları iddiamıza birer örnek teşkil edecek niteliktedirler.

Mezkur eserlerin yapı karakterlerini genel ve kabaca şöyle özetleyebiliriz: Her üç anıt eser de, on dokuzuncu asrın ikinci yarısının başlarında, kesme taştan rampalı ve makaslı bir mekana, zemin kat üzerine inşa edilmiş, iki kattan müteşekkildir. Birinci ve ikinci katlarda, ahşap şahnişlerle (eliböğründeler) çıkmalar yapılmıştır. Binaların sağlıklı çalışması için, pencere alt ve üst kısımlarına veya "Yassılık" (tavan) hizasından doksan santimetre aşağıdan başlamak üzere, binayı çepeçevre saran "kafatahta" (hatıl) kullanılmıştır. Ayrıca, yer sarsıntısına karşı da, bu hatılların bina duvarlarına ve bina köşelerine gelen kısımları dekoratif yapılı metal köşebent ve el döğmesi çivilerle sağlamlaştırılmıştır.

Zemin kat pencereler küçük ve kare şeklinde olup, tek veya çift yuvarlak demir parmaklıklarala muhafazalı ve tavana yakındır. Birinci ve ikinci kat pencereler dikdörtgen ve şakulidir. Önlerinde lama demirden yapılmış, zarif ve dekoratif unsurlu korumaları vardır. Mistik duyguları anlatan motiflere de yer verilmiştir. Pencereler, dış etkenlere karşı genellikle ahşap veya metal kapaklarla muhafaza edilmiştir. Konak portalleri bina içine doğrudur, tavanları tonoz ve çeşitleri ya da yıldız biçiminde taş örtülü olup, bazılarında da, mimari müştemilata da yer verilmiştir. Binanın cümle-alem kapısının sağ ve sol taraflarında simetrik biçimde küçük tarassut (gözetleme) pencereleri vardır. Ziyaretçileri rahatsız etmemek için de, bazıları da, geometrik veya nebati motiflerle kamufle edilmiştir. Akif Bekar'a ait konağın kademeli ve rozet işlemeli balkon çıkmaları, diğerlerine nazaran daha farklı bir mimari karakter arz etmekle beraber, granit taş konsollar kullanılmıştır.

Binaların doğu, batı ve güney yönlerinin dış cephelerinde "yassılık" ile "kafatahta" arasında dekoratif unsurlu ışıklıklar konulmuştur. Bunlar genellikle oval (elipis, şakuli-yatay), kalp, dört yapraklı yonca, yıldız, beşgen şeklinde motifli ve benzeri biçimlidirler. Çerçeve camları, oda, divanhane (salon) ve benzeri mekanların sabahın ilk ışıkları ve ikindi güneşinden yararlanması için sarı, mavi, kırmızı ve turuncu renklerdedir. Aynı zaman da toplumumuzda saatin yaygın olmadığı dönemlerde, bina sakinlerine, vakit belirleyen muvakkithaneler gibi de görev yaparlardı.

İç mekanların duvar ve tavanları beyaz çam kereste mamulü zarlarla kaplanmış ve ilgi çekici dekoratif kompozisyonlara da yer verilmiştir. Oda, divanhane (salon), tokana, aşgana, gusulhane, ayak yolu ve benzeri bölümler, ahşap sanatımızın kündekari metodu uygulanarak, iç dekorasyonun en güzel örnekleriyle süslenmiştir. Salon veya divanhanelerin iç kısımlarının doğu ve batı cephelerinin tam orta kısımlarında dikkat çekecek derecede, mimari karaktere sahip olan, simetrik apsis şerbetlik ve salon çeşmelerine yer verilmiştir. Bu ayrıntılar ev içi sosyal hayatın düzenine, mistik bir hava getirmektedir.

Bahsi geçen konakların yok olmaması için belediyenin öncülüğünde ve Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla rölövelerinin çıkarılarak en kısa zaman kültürümüze kazandırılması temennimizdir. Restorasyonu yapılacak bu eserlerin, daha sonra da çeşitli sahalarda, çevreye hizmet vermeleri sağlanmalıdır.



Akif Gömeç Konağı

Kazanın sosyal ve kültürel yapısı göz önüne alınarak bunlardan birisinin kütüphane ile birleştirilerek "Talas Kültür Evi", diğeri Talas ve çevresinin hars değerlerini koruyan, sergileyen ve barındıran "Etnoğrafya Müzesi", bir diğerinin de (A. Bekar'ın konağı) hacım ve sanat bakımından yaklaşılırsa; "Sağlık Ocağı" olarak kullanılması, hem halkımız açısından hem de milli değerlerimiz bakımından, faydalı olacağı inancındayım.

Bu konuları görüşmek üzere gittiğimiz dönemin belediye başkanı Orhan Say, konuya sıcak baktığını ve benimsediğini samimi bir dille ifade ettiler ve şöyle bir açıklama da getirdiler: "Talas Harman Mahallesinde eski belediye başkanlarımızdan Mehmet Okutan Beyin konağı, Kültür Bakanlığı tarafından, Kayseri'de koruma altına alınan eserler arasında yer aldığını ve çalışma programına dahil edildiğini, restorasyon hizmetleri bitirilir bitirilmez , sözü edilen konularda faaliyet gösterileceğini", belirttiler.

Yeri gelmişken bir konuyu daha açıklamakta fayda vardır: Okutanların konağının hemen sol tarafında bir benzeri konak daha vardı. Bu da Talas'a kazandırılabilirdi, ama çok yakın bir tarihte ve bayram tatiline rastlayan bir günde yerle bir edildi. Mehmet Okutan'ın konağının ayağa kaldırılması için, iş ciddi bir boyutta takip edilmeli, diğer konağın yaşadığı hazin akibeti bu tarihi yapı yaşamamalıdır.

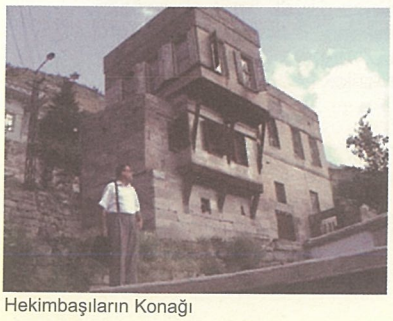
Yine aynı mahallenin cami bitişiğindeki Sultan Abdülmecid döneminde ihya edilen tarihi "Talas Rüştiyesi"nin yakın bir zamanda aynı mahalle eşrafından Sayın Kemal Timuçin'in sponsorluğuyla, eserin onarım ve restorasyon çalışmaları yapılıp, "Talas Merkez Kütüphanesi" olarak faaliyete geçmiştir. Bu müstesna tavrından dolayı da, iş adamımızı kutlar ve Talas'a hizmetlerinin devamını dilerim.

Ayrıca, tarihi bir yerleşim birimi olan Talas'ın ve bu meskun kutsal mekanın, ilk kuruluş ve gelişmesinde isimlerini henüz tespit edemediğimiz birçok alperenlerin hizmetleri olmuştur. Bunların bazıları halk hafızasında kutsal kimlikleriyle şekillenmişlerdir. Talas'ta bu isimsiz önderlerin beş tanesinin mezarını tespit edebildik. Adı geçen mezarlardan ilk ikisinin kabri acilen ilgi beklemektedir. Bunlardan biri, Harman Mahallesi Erhan Caddesi güzergahında ve bu gün yok olmuş Tevfik Ziya Vanlı'nın konağının bahçesindedir. Bunlardan birisi çevrenin ifadesiyle "Evliya Baba", diğeri ise Çaybağları'ndaki "Yemenici Kuyusu" civarında "Yemenici Baba" mezarlarıdır. Günümüzde "Evliya Baba"nın mezar yeri sözde çiçeklik yapılmışsa da, bu tespit doğru değildir. Merhumun makamı bugün maalesef ve üzüntüyle belirtelim ki, çocuk oyun sahası içerisinde kalmıştır. Talihsiz bir tavır olarak, şimdi kabrin tepesinde çocuklar tepinmektedir. İnşa-Allah bu mesajımız ilgilere ulaşır da, anılan yanlışlıktan ve sorumluluktan hepimiz kurtulmuş oluruz. Mezkur kabrin restorasyon çalışmasının yapılmasını daha önce hemşerilerimizden birisi üstlenmişse de, maalesef vefalı çıkmamıştır. Bunu ifade etmek biraz kabaca olursa da, işin takibini yapan biri olarak, verilen sözün yerine getirilmesi için çok uğraşıldı, ama sponsorluğunu üzerine alanlar ahde vefa göstermediler, hizmetlerimiz boşa çıktı. Bu da yukarıda sözü edilen isabetsiz kararlara sebep oldu.

Tablakaya Mahallesi'ndeki Mehmet Parlak'a ait konağın tarihi ayrı bir anısı da vardır: İstiklal Harbi'nde Kayseri Kalesi'nde sabah kahvesi içmeyi düşleyen Yunan Erkan-ı Harp Başkomutanı Trikopis'in isteği, esir alındıktan sonra, Gazi'nin emri ile yerine getirilir. Bir sabah Kayseri Kalesi'nde Trikopis'e kahve ikram edilirken Mustafa Kemal'in:

-Arzunuzu ne derece yerine getirebildik sayın ekselans, ifadesine Trikopis:
-Böyle bir kahveyi, hiç düşünmemiştim, der.

Gazi Mustafa Kemal de, komutanın bu samimi tavrı karşısında, kılıcını yanında taşımasına izin verir. Misafir edilmek üzere Talas'ta adına düzenlenen konakta uzun bir müddet ikamet eder. Mezkur konağın Kültür Bakanlığı tarafından koruma altına alınarak, restorasyonunu ve dönemine göre iç mekanının düzeniyle birlikte, yurt içi ve yurt dışı basın karşısında, görkemli bir törenle ziyaretçilere açılması, bu günlerde acilen ihtiyacımızdır. Bu necip milletin, ne derece hoş görü sahibi olduğunu, bütün dünyaya duyurulmalıdır. Bu tavır, dış politikamız açısından da çok elzemdir ve artılar getireceği inancındayım. Orta Asya'yı Anadolu'nun merkezine taşıyan bu güzel ve tarihi mekanın imar ve çok yönlü gelişmesindeki hizmetleriyle birlikte, adı geçen konulara gösterdiği ilgiden dolayı başkanı tebrik eder, başarılarının devamını dilerim.



Hekimbaşıların Konağı





Mehmet Parlak Konağı

KORUMA BİLİNCİ VE BÜYÜK REİS'İN MEKTUBU

Ali SALMAN, Mimar

Bir coğrafya düşününüz ki; milyonlarca yıl önce ortada bulunan bir yanardağ, doğum yapar gibi lav püskürtmeye başlasın. Aradan yine milyonlarca yıl geçtikten sonra püskürttüğü lavlardan oluşan arazi parçası, doğal olayların da yardımıyla dünyanın hayranlığını kazanan peri bacalarına dönüşsün, kendisi de fazla kilolarından kurtulmuş olarak daha bir güzelleşsin ve bir daha lav püskürtmeyeceğinin kanıtı olarak üzerinden kar hiç eksik olmasın. Üstelik bu coğrafya parçası iki kıtayı birleştiren Anadolu'nun; doğusunu-batısına, güneyini-kuzeyine bağlayan bir bölgesinde bulunsun...

Üzerinde bulunduğumuz coğrafya, insanlık tarihi açısından binlerce yıldır insan topluluklarının sürekli yaşadıkları, bunun da ötesinde aynı tarihle bütünleşen bir uygarlıklar zinciri yarattıkları çok özel bir coğrafya. Yine bu coğrafyanın iklim ve doğa koşulları da işte bu yerleşme zenginliğinin ve köklü uygarlıkların hem varoluş nedeni, hem esin kaynağı, hem de yaşama ve gelişme ortamı. Bu nedenle, dünya tarihinin insan yerleşimlerine ait en zengin mirasının bu coğrafyada olması bir rastlantı olmadığı gibi, bu mirasa aynı tarih boyunca can suyunu veren doğal yaşam ortamlarının da sadece ekolojik kaygılarla değil, aynı zamanda "kültürel bir değer" olarak koruma altına alma çabaları da yine bir rastlantı değildir. Çünkü Kayseri kendisini tarih içinde de besleyen ve sarmalayan doğal çevresinden ayrı düşünülemez.

Kayseri'deki binlerce yıllık yaratıcılık birikiminin eşsiz ürünlerini oluşturan Hitit, Roma, Bizans, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerine ait kültür varlıkları ve yapıların özenle korunması, yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması gereken "mimarlık ve şehircilik" değerlerini barındırıyor, yani kent ve insan yaşamının "uygarlık temellerini"oluşturuyorlar.

Benzer şekilde özellikle Erciyes Dağı da aynı tarih boyunca eteklerine sığınarak gelişmiş bu zarif ve çekici kentin hemen her çağdaki yapı ustalarına ve sanatçılarına adeta "peyzaj ve estetik dersi veren" etkileyici ve büyüleyici konumuyla, "bozulmaması gereken" doğal ve ekolojik değerlerini gelecek kuşaklara da "ilham ve yaşam kaynağı " olarak aktarmak istiyor.

Kentin ve "sevdalı olduğu" 3916 metre yüksekliğindeki efsanevi dağının bu "ortak özlemlerinin" gerçekleşebilmesi için, uygarlık kültürünün tanığı konumundaki mimari yapıtlarını anımsayabilen bir "tarih bilinci" ile; aynı kültüre hem bereket hem de kişilik katan Erciyes'e karşı "vefalı" duygularla yüklenmiş bir "doğa sevgisini", artık bu ülkenin tüm yerel ve merkezi politikalarına kazandırmak gerekiyor.

"Koruma konusunda ülkemiz utanç verici bir düzeydedir." diye başlıyor, bir zamanların Kültür Bakanlığı müsteşarı Prof. Dr . Emre Kongar Mimarlık dergisinde 1998 tarihinde yayınlanan "Korumacılık konusunda sorunlar ve bunların çözümü için öneriler" başlıklı makalesine. "Bu öyle bir kısır döngü ki tek çıkış yolu bilinçte. Hangi bilinçte? Koruma bilincinde. Koruma bilincinin bir üst bilinci nedir? Ortak değerler bilincidir. Yani, toplumun sahip olduğu tarih ve doğa, hepimizin malıdır."

Ortak değerler ve ortak değerlerden aldığımız pay, bizim bireysel refahımızı, bireysel mutluluğumuzu, bireysel zenginliğimizi çeşitlendiren ve yücelten bir öğedir. Bir toplumun ortak değerini, kendi kişisel mülkiyetimize geçirdiğimiz zaman bireysel olarak zenginleşiyormuşuz gibi görünmekle birlikte, aslında herkesle birlikte fakirleşiriz.

Bir defa, bu bilincin ortaya çıkması lazım. Bu bilincin ortaya çıkması için, koruma bilincinin bir üstünde kamu yararı bilincinin ve o kamu ile özdeşleşme, bireyin o kamudan yararlanma bilincinin gelişmesi lazım. Bu bilincin de bir üst bilinci çok ağır bir şekilde görülüyor ki, "demokrasi bilinci" dir.

"Şimdi soruyorum; Demokrasi, ülkenin tarihini ve doğasını yağmalamanın ve ortak değerlerimizi bireysel mülkiyete geçirmenin aracı mıdır? Dünyada hiçbir siyasal sistem, bir halkın çıkarlarını gözeten hiçbir sistem, kamunun yararını, ortak yaşamları ve ortak çıkarları, bireyin yararına yağmalatmaya izin veremez. Özellikle demokrasi veremez. Dolayısıyla en üst düzeyde bir demokrasi bilincinin, demokrasinin ortak değerlere dayalı bir sistem olduğu bilincinin geliştirilmesi lazım." diye sürdürdüğü yazısının devamında "... demokrasi bilincinin ve demokrasiye dayalı ortak değerlerin ve ortak çıkarların korunması ve geliştirilmesi bilincinin aracı, siyasetteki mekanizması nasıl demokrasi ise ve bunun kurumları ülke düzeyinde parlamento, yerel düzeyde belediyelerse, korumadaki aracı da planlamadır. Demokrasi ve koruma konusunda bilinç geliştirilmesi ve meslek odalarının denetiminin gerçekleştirilmesi tek çözümdür.

Peki biz bu "toplum yararı veya çıkarı çerçevesinde sahip olunan bir değerin, bireysel olarak doğru algılama " bilincini nasıl elde edeceğiz. Yasalarla mı, eğitimle mi, diplomayla mı yoksa sevgiyle mi? Yanıt asırlar ötesinden geliyor. Günümüzden 149 yıl önce kızılderili reisi Seattle'in 1854 yılında, kendilerinden toprak satın almak isteyen Amerika Birleşik Devletleri Başkanına yazdığı mektubun bir bölümü aynen şöyle:

"Büyük Beyazevdeki Reis,

Gökyüzünü, toprağın sıcaklığını nasıl satın alabilirsiniz ya da satabilirsiniz? Bunu anlamak bizler için çok güç. Bu toprakların her parçası halkım için kutsaldır. Çam ağaçlarının parıldayan iğneleri, vızıldayan böcekler, ak kumsallı kıyılar, karanlık ormanlar ve sabahları çayırları örten buğu, halkımın anılarının ve geçirdiği yüzlerce yıllık deneyimlerinin bir parçasıdır. Ormanların, ağaçların damarlarında dolaşan su atalarımızın anılarını taşır. Biz buna inanırız. Bizim insan tarihimiz doğayla içiçedir. Beyazlar için durum böyle değildir. Bir beyaz ölüp yıldızlar evrenine göçtüğü zaman, doğup büyüdüğü topraklardan ne bir damla götürür, ne de o toprakları anımsar. Bizim ölülerimizse doğduğu toprakları asla unutmaz. Çünkü her Kızılderili, gerçek anasının doğduğu toprak olduğunu bilir. (...)

Washington'daki Büyük Beyaz Reis bizden toprak almak istediğini yazıyor. Bu, bizim için çok büyük bir özveri gerektiren bir öneridir. Büyük Beyaz Reis, bize rahat yaşayacağımız bir yerin ayrıcalığını, bize babalık edeceğini, biz Kızılderililerinse O'nun çocukları olacağımızı söylüyor. Bu önerinizi düşüneceğiz, ama; yine de isteğinizi kabul etmemizin o denli kolay olmayacağını itiraf etmek zorundayım. Çünkü, doğduğumuz toprağın her zerresi bizler için kutsaldır. Derelerin ve ırmakların suyu, bizim için yalnızca akıp giden, beyaz insanın anladığı anlamda bir su değildir. O akıp giden sular, atalarımızın damarlarında akan kandır aynı zamanda. Bu toprakları size satarsak; bu suların ve toprakların kutsallıklarını, sizin de çocuklarınıza öğretmeniz gerekecek. Biz, dereleri ve ırmakları kardeşlerimiz gibi severiz. Siz de aynı sevgiyi gösterebilecek misiniz kardeşlerimize? Biliyorum; beyazlar bizim gibi düşünmezler. Beyazlar için bir parça toprağın, herhangi bir şeyden ayrımı yoktur. Beyaz adam topraktan almak istediğini almaya bakar ve sonra yoluna devam eder. Çünkü toprak, beyaz adamın dostu değil düşmanıdır. Beyaz adam, topraktan istediğini alınca, başka şeylere, başka serüvenlere yönelir. Beyaz adam, anası olan toprağa ve kardeşi olan gökyüzüne, alınıp satılacak, isteklerini karşılayacak, yağmalanacak bir şey gözüyle bakar. Onun bu doyumsuz ihtirasıdır ki, toprakları çölleştirecek ve güzel ne varsa, her şeyi bitirecektir. (...) günün birinde!..

Biz Kızılderililer, beyaz adamın kurduğu ve içinde yaşadığı kentleri de anlayamayız. Sizin kentlerinizde erinç ve barış yoktur. Beyaz adamın kurduğu kentlerde bir çiçeğin taçyapraklarının açarken çıkardığı sesler, bir kelebeğin uçarken çıkardığı kanat sesleri duyulmaz. Belki yabanıl olduğum için anlayamıyorum; benim ve halkım için önemli olan şeyler oldukça başka. İnsan bir su birikintisinin çevresinde toplanmış kurbağalardan, ağaçlardaki kuşların ve doğasının seslerini duymadıkça, yaşamın ne anlamı, ne değeri olur? Biz Kızılderili'yiz ve anlamıyoruz. Biz Kızılderililer; bir su birikintisinin yüzünü yalayan rüzgarın sesini ve kokusunu severiz. Çam ormanlarının kokusunu taşıyan ve yağmurlarla yıkanıp gelen meltemleri severiz. Hava önemlidir bizler için. Ağaçlar, hayvanlar ve insanlar aynı havayı soluruz. Beyaz adam için, bunların da önemi yoktur. Ancak, size bu toprakları satacak olursak, havanın temizliğine önem vermeyi de öğrenmeniz gerekecek. Çocuklarınıza havanın kutsal bir şey olduğunu, onun temizliğine önem verilmesi alışkanlığını kazanmaları gerektiğini öğretmelisiniz. Hem nasıl kutsal olmasın hava; Atalarımızın doğdukları gün ilk soluklarını, ölürken de son soluklarını bu kutsal havayla solumuşlardır. Toprak satmamız için yaptığınız öneriyi inceleyeceğim. Eğer önerinizi kabul edecek olursak, bizim de ayrıca bir koşulumuz olacak. Beyaz adam, bu topraklar üstünde yaşayan bütün canlılara saygı göstersin. Size göre ben bir yabanılım ve başka türlü düşünemiyorum. Yaylalarda ölüleri kokan binlerce buffalo gördüm. Beyaz adam, trenle geçerken sırf zevk için vurup öldürüyordu. Zehirli dumanlar püskürten demir atın, bir buffalodan daha değerli olduğuna benim aklım ermiyor. Çünkü biz Kızılderililer, yalnızca yaşayabilmek için öldürürüz hayvanları. Bütün hayvanları öldürmek tutkusuna yakalanırsanız nasıl doyunur, beslenir, nasıl yaşarsınız? Böyle ölçüsüzce bütün hayvanların, bütün canlıların yok edildiği bir dünyada, insan ruhu, yalnızlık duygusundan ölür gibi geliyor biz Kızılderililere. Unutulmasın, bugün hayvanların başına gelen, yarın insanların başına gelecektir. Çünkü, biz Kızılderililere göre, insan dahil, bütün canlılar arasında yaşamsal bir bağ kurulmuştur. O bağın bir halkası koparılırsa, öteki halkaların koparılamayacağını kimse garanti edemez. Şu gerçeği iyi biliyorum; Toprak insana değil, insan toprağa aittir. Ve de bu dünyadaki her şey; bir ailenin bireylerini birbirine bağlayan kan gibi, ortaktır ve birbirine bağlıdır. Bu nedenle de dünyanın başına gelen her felaket, insanoğlunun da başına gelmiş demektir. Bildiğimiz bir gerçek daha var. Sizin tanrınız, bizimkinden başka bir tanrı değil. Bize göre aynı tanrının yaratıklarıyız. Beyaz adam belki bir gün bu gerçeği anlayacak ve kardeş olduğumuzun ayrımına varacaktır. Siz gene de tanrınızın başka olduğunu düşünmekte özgürsünüz. Ama tanrı, hepimizi yaratan tanrı için, Kızılderili ile beyazın arasında ayrım yoktur. Ve Kızılderililer gibi, bütün tanrılar da toprağa ve doğaya değer verir, kutsar. Toprağa, doğaya saygısızlık, tanrının kendisine saygısızlıktır. Beyaz adamı bu topraklara getiren ve ona, Kızılderili'yi boyunduruk altına alma gücü veren tanrının kaderini anlamıyorum. Tıpkı, buffaloların öldürülüşünü, ormanların kesilip yakılışını, toprağın kirletilişini anlamadığım gibi...

Bir gün bakacaksınız, gökteki kartallar, dağları örten ormanlar yok olmuş; yaban atları evcilleştirilmiş, her yan ve yöre insanoğlunun kokusuyla dolmuş. İşte o gün insanoğlu için, yaşamın sonu ve varlığını sürdürebilme savaşımının başlangıcı gelip çatmış olacak".(2)

Herkesin okumasını çok istediğim Büyük Reis'in mektubu böyle bitiyor. Ne dersiniz mektubun yazılışının üzerinden henüz üç kuşak bile geçmeden; sorumluluk sahibi birtakım bilim adamının girişimleri sonucu Birleşmiş Milletler aracılığıyla 5 Haziran 1972'de İsveç'in başkenti Stockholm'de toplanan "Çevre Konferansı"(3), 20 yıl sonra 5 Haziran 1992 de Brezilya'nın başkenti Rio de Jenairo'da "Yeryüzü Zirvesi" adıyla yapılan ve 4 Eylül 2002 Güney Afrika'nın Johannesburg kentinde yapılan "Dünya Sürdürülebilir Kalkınma Zirvesi" toplantıları Büyük Reis'in haklılığının kanıtı değil midir?...

Zaman acımasız. Geçmiş sınırlı, gelecek sonsuz. Gelecek geçmişten besleniyor. O halde; Kayseri'nin tarih boyunca Erciyes'ten esinlenerek yaratılan kültür zenginliğine sahip çıkmak ve geçmişin sınırlı birikimlerini sonsuz geleceğe eksiksiz taşımak zorundayız. Çünkü; belleğini yitiren bir kent ve geçmişin uygarlık kaynaklarını unutan bir toplum, geleceği güvenceye alacak tarih bilinci ve doğa sevgisinden de yoksun kalır. Ve biz; Mimar Sinan'ların, Elia Kazan'ların yerini asla dolduramayız...

(1) 1.Ulusal Erciyes Sempozyumu' nda sunduğum bildiri metni (23-25 Ekim 2003, Erciyes)
(2) Büyükreis'in mektubu, Ali DÜNDAR'ın Kültür Bakanlığınca yayınlanmış olan "Dil ve Düşünce" adlı kitabından aynen alınmıştır.
(3) Bu tarihten sonra 5 Haziran günü, tüm dünyada "Çevre Günü" olarak kutlanmaktadır.

MADE IN KAYSERİ !

Hakan HİSARLIGİL, Y. Mimar, Kent Plancısı

Yakın zamanda Büyükşehir Belediyesi bir yayalaştırma çalışması yaptı. Kim bilir kaç kişinin dikkatini çekti bilinmez ama, çalışmaya ilişkin bilgi vermek isteyen belediye, bu amaçla çalışma alanının belli noktalarına panolar yerleştirmişti. Aslında bu duyuruların kamuoyuna ne ifade ettiği de ayrı bir ilgi konusu. Çünkü ne bunları hazırlayanların göstermiş olduğu özen, ne de halkın bunlara olan ilgisi tam olarak anlaşılabilmiş değildir. Panoda yer alan başlıklar ise şöyle: "Büyükşehir Belediyesi", "Fen", "Daire Başkanlığı", "Cumhuriyet Mahallesi", "Kentsel Tasarım" ve "Düzenleme"... İlk bakışta ortalama düzeyde bir okuyucuya oldukça olağan görülen panonun içeriği, okuyucunun ilgi alanı ve bilgi düzeyine bağlı olarak incelendiğinde baştan aşağıya yanlışlarla dolu olduğu fark edilir.



İlk olarak dikkati çeken ilişki "**Kayseri Büyükşehir Belediyesi, Cumhuriyet Mahallesi**". Ancak Kayseri'de biri Kocasinan Belediyesi, bir diğeri de Melikgazi Belediyesi sınırları içerisinde yer alan iki ayrı Cumhuriyet Mahallesi bulunmaktadır. Büyükşehir Belediyesi her iki "Cumhuriyet Mahallesi"nin de belediyesi olduğuna göre, buradaki "Cumhuriyet Mahallesi" her ne kadar malum yeri belirtse de, ifade açısından tam olarak açık ve doğru değildir.

Panoda yer alan bir diğer ifade ise "**Fen Daire Başkanlığı**"dır. Aslında belediyenin teşkilat şemasında tam ifadesi "**Fen İşleri Daire Başkanlığı**" olarak geçen bu birimin buradaki ifade şekli, anlambilim, dilbilgisi ve diğer pek çok açıdan incelemeye konu olabilecek nitelikte olup , böyle bir kısaltmaya neden gerek duyulduğu anlaşılamamaktadır.

Panoda büyük puntolarla yer alan çalışmanın içeriği ise şöyle: "**KENTSEL TASARIM DÜZENLEMESİ**". İlk bakışta uzman olmayanlar açısından kent, tasarım ve düzenleme kelimelerinin ardarda sıralanmış olması hiçte rahatsız edici olmayabilir. Ancak bir uzman için bir tasarımın nasıl olup da düzenlenebildiğini anlamak olası değildir. Üstelik böylesine vahim bir yanlış içeren bir ifadeden, sürekli olarak halkın kültür düzeyi ile çevreye olan duyarsuzlığından yakınan uzmanların da sorumlu olduğunu bilmek daha da kaygı verici.



Oysa, dilimizde kullanımı yaygın olan ve anlamı pek de sorgulanmayan "kentsel tasarım", ne anlama geldiği konusunda henüz uzmanların bile fikir birliğine varamadıkları bir alan. Zaten sorun da bu değil! Peki bir "tasarım" nasıl oluyor da düzenlenebiliyor? İşte bunu açıklamak çok ilginç olsa gerek. Bu ilişkinin nasıl kurulabildiğini bir açıklayan çıkabilirse, uzmanlar açısından oldukça aydınlatıcı olacağına inanıyorum.

Dilimize giren ve yerleşen yabancı, özellikle de İngilizce kelimelerin çokluğuna bakarak "dil elden gidiyor" çığırtkanlığı yapanların, aynı duyarlılığı, daha da vahim bir durumda olan kendi dilindeki kullanımlara da göstermeleri gerekmektedir. Adalet ve inancın "Arapça", sağlığın "Latince" ve eğitimin "İngilizce" yürütülmesinden dolayı toplumsal iletişimin giderek zayıfladığı ve böylece dili kendisine yuva yapan kültürün kaçınılmaz olarak yozlaştığı bir ülkede, dilin ve kültürün geleceğinden kaygı duymak son derece de doğal... Kendi dilini kullanmasını bilmeyen, kısaca "dil" bilmeyen bir toplum nasıl olur da dilinin istilasından yakınabilir ki! Özellikle bu gibi konularda topluma yön vermesi gerektiği düşünülen kurum ve kuruluşlarının taşımakta oldukları sorumluluk ile göstermeleri gereken titizlik göz önüne alındığında, başta belediye olmak üzere bu panoların hazırlanmasında yer alan tüm yetkili ve sorumlular, panonun sağ alt köşesinde de belirttikleri gibi, ***ÇEVREYE VERDİKLERİ RAHATSIZLIKTAN DOLAYI ÖZÜR DİLEMEKTE*** son derece de haklıdırlar.

MİMARLIK VE RİTÜEL

Hakan MAHİROĞLU, Mimar

"Rit" sözcüğü Latince deki "Ritus" sözcüğünden alınmadır.Salt sözcük anlamı bakımından daha çok dinsel bir nitelik taşımak amacıyla kullanılır. Bu bağlamda, "dinsel ayinin belirgin biçimi" demektir. "Rit" kavramını dar kapsamlı bir alanda kullanacak olursak bundan öteye geçemeyiz. Fakat bu sözcüğün kullanımının salt dinsel kurumların tekelinde olmadığı da bir gerçektir. Daha geniş kapsamlı olarak "Rit", "bağlanılmış ya da benimsenmiş olan yol ve yöntem" olarak tanımlanabilir.Daha çok tutulan ve kullanılmakta olan farklı ya da özel anlamları da vardır.

Bunlardan birine göre "rit", "belli bir amaca uygun olarak çalışma sistemi", ritüel de "ritin gelenekselleştirilmiş uygulama sistemi" anlamında kullanılır. Buna bağlı olarak ritüelin gerçekleşmesi ve bunu gerçekleştirecek insan veya insan topluluğu için mekan gereksiniminin olması, mimarlığın ritüelle kesişim noktası olarak algılanabilir. Bu noktadan hareketle mekanın oluşması için uygulanan mimarlığın o ritüele ait izler taşıması, hatta ritüele özel bir mimarlığın olmasının kaçınılmaz sonuç olarak görülmesi gerekmektedir.

Mimarlığın ritüelle olan ilişkisi birbiriyle yarışır halde değil, ortak hareket etmeleriyle açıklanabilir. Bu ortak hareket etme, ister istemez karşılıklı etkilenmeyi sağlamıştır.Öyle ki mimarlık tarihi bağlamından baktığımızda, mimarlıktaki çırak-kalfa-usta anlayışının da bir mimarlık ritüeli olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Bu düzen de mimarlık öğretilerinin daima bir sistem içerisinde bir anda değil, zamana yayılı olarak verildiği görülmüştür. Bunun sonucunda ise ustalık alanlar olduğu gibi, çıraklık ve kalfalıktan öteye geçemeyenler de olmuştur.

Bu durum salt mimariye ait bir tutum değildi. Diğer bir çok meslek ve zanaatta da işin incelikleri sır olarak korunmuştur.Bunun gerekçesi ise herşeyden önce mesleğin değerini korumaktır. Mimarlık ritüelinin bu şekilde uygulanmasının sebeplerinden biri de meslekle ilgili herhangi bir yazılı belgenin yazılmasının yasak olmasıydı. Bu durum okur yazar oranın da az olması sebebiyle etkin bir şekilde itibar görmüş ve uygulanmıştır. Bu nedenle mesleki bilgi ve becerilerin salt seçilmiş kişilere anlatılıyor olması, yapıcılık sanatını daha da ilginç kılmıştır.

Mimarlık ve ritüelin ortak hareket etmeleri sonucu tarihsel süreç içerisinde izdüşüm sağlamış yapılar ortaya çıkmıştır. Bu yapıların günümüze kadar gelebilmeleri ise bir rite ve buna bağlı ritüele bağlı olmalarındandır. Çünkü günümüzde binlerce yıllık geçmişi olan sıradan yapılardan bahsetmek mümkün değildir. Bu da bize Mimarlık ve Ritüelin tarihsel süreç içerisinde aslında ne kadar önemli bir misyon yüklendiğini göstermektedir.

Bununla birlikte ritüel kavramı zaman içerisinde oldukça değişim göstermiştir. Bu değişim de mimariye yansımıştır. Günümüze baktığımızda ritüeli başta belirttiğimiz dar anlamından çıkartarak daha geniş anlamıyla düşündüğümüzde karşımıza oldukça kompleks bir durum çıkmaktadır. Çünkü ritüeli geniş kapsamlı tanımı gereği "gelenekselleşmiş uygulama sistemi" olarak algılayıp düşünürsek, günümüzde bu tanıma uygun bir çok fonksiyonun olduğunu görmekteyiz. Bu fonksiyonların bir kısmı geçmişte yer alsa da, günümüzde içerik bakımından oldukça farklılık göstermektedir. Ayrıca günümüzde geçmişte olmayan bir çok fonksiyonun da varlığından bahsetmek mümkündür. Bu sonucun doğmasına sebep ise teknolojideki gelişmedir.

Teknolojideki bu gelişme ise insanın bireysel yaşamdan çıkıp sosyal bir yaşam sürmesinde rol oynamış, bu da sosyal mekanların ve bu mekanlara ait yeni ritüel kavramlarının oluşmasında etken olmuştur. Günümüzde yapılan çalışmalar bu yeni kavramların etkisiyle şekillenmekte ve yeni boyutlar kazanmaktadır.

mimarlık ve *ritüel*



Birlikte olduğunu anlamak ya da bütüne katılmaktır ritüel... Giderek sıradanlaşan yaşamlarımızda, yere ait duygularımızı açığa çıkaran bir anlam taşıyan ritüel, aslında varolduğumuzu hissettiğimiz zamanlardır. Geçmiş, şimdi ve gelecek parçalanmışlığının kaybolduğu bir yaşam duyusu... Hermeneutik bir yaklaşımla, dilin ve bilimin kuşatabildiğinden çok daha geniş bir alana yayılım... Anlama, eyleme, hissetme ve sevmenin; planlama, kontrol etme ve bilinçten çok, yaşamın doğrudan kendisinin içerdiği ritüelin bir uzantısı...



Varlığın saklı ritüelliğidir
yaşamın şiirselliği...

BİZANS MİMARLIĞINDA İŞLEV - RESİM PROGRAMI İLİŞKİSİ: KARİYE GÜNEY ŞAPELİ ÖRNEĞİ

Engin AKYÜREK

Doç. Dr., Sanat Tarihçisi

İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü

Bu makale[1], bugün Kariye Müzesi olan Bizans dönemindeki Khora Manastırı kilisesinin güney tarafına bitişik mezar şapelinin Bizanslılar tarafından nasıl bir işlevle kullanıldığını tartışmayı amaçlamaktadır: Bu yapının hangi amaçlar için kullanılmış olduğu, bu amaçlara yönelik olarak Bizanslıların uygulamalarının neler olduğu ve yapıda bu çerçevede gerçekleştirilen ayinlerin nasıl olduğu sorularının yanıtları, şapelde gerçekleştirilen ritüele ilişkin ipuçlarını bize veren ikonografik programın ışığında aranmaktadır.

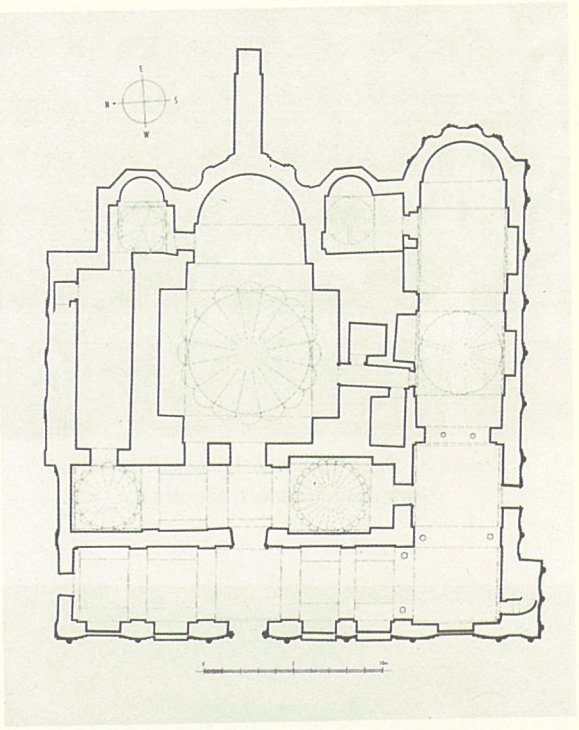
Khora manastırının kilisesi olan Kariye Müzesi, bugün görüldüğü biçimiyle, manastırın 5. yapım evresine aittir ve 1316-1321 yılları arasında Theodoros Metokhites tarafından inşa ettirilmiş ve iç bezemesi yaptırılmıştır[2]. Yapı, 1511 yılında camiye dönüştürülerek Kariye Camisi adıyla anılmaya başlanmıştır. Khora manastırı kompleksinden günümüze ulaşabilmiş olan tek yapı, kuzeyine bitişik iki katlı bir ek ile güneyine bitişik bir mezar şapeli bulunan bu kilisedir. Bizans'ın son dönemi olan Palaiologoslar döneminin göz kamaştırıcı yapılarından birisi olan Khora manastırının kilisesi, 1945 yılında müzeye dönüştürülmüştür ve bugün de İstanbul'un en çok ilgi gören müzelerinden birisi olma özelliğini sürdürmektedir. Yapı, duvar resimleri ile birlikte 1947-1958 yılları arasında sürdürülen çalışmalarla restore edilerek temizlenmiştir.

Kilisenin güneyine bitişik olan şapel, 14. yüzyıldaki beşinci yapım evresinde, ktetor (bani) Theodoros Metokhites tarafından kendisi ve yakınları için mezar şapeli olarak kullanılmak üzere yapıya eklenmiştir. Şapel, tek nefli, yaklaşık 16 x 5 m ölçülerinde uzun dikdörtgen planlı bir mekandır. Doğu – batı doğrultusunda uzanan yapı, kilisenin dış narteksinin güney uzantısı olarak devam etmekte, ancak dış narteksten aynı hizadaki iki sütun ve iki duvar pilasteri ile ayrılmaktadır. (Resim 1)

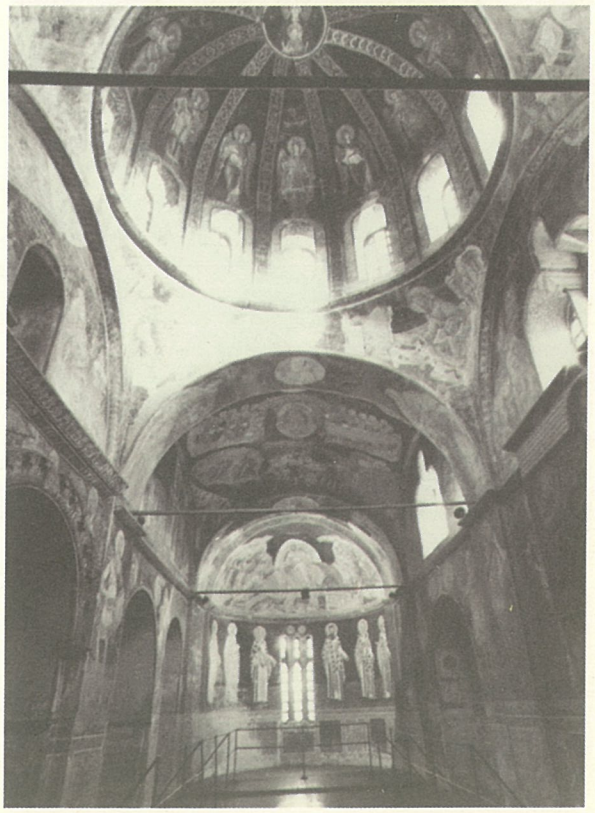
Şapel, birbirine yakın ölçülerdeki ve az çok kare planlı iki mekan birimi ve nefle aynı genişlikteki bir apsisle son bulan bir bema kısmından oluşmaktadır. Batı tarafındaki mekan birimi, pandantifler üzerindeki büyük bir kubbe ile örtülüdür. Kubbenin yüksek kasnağındaki 12 pencere açıklığı bu mekana bol ışık akışını sağlamaktadır. Doğu tarafındaki mekan birimi bir yelken tonoz ile örtülmüştür. Şapelin ana girişi, yapının güney tarafında da devam eden dış narteksten, iki sütunun oluşturduğu üç kemerli bir açıklıktan sağlanmaktadır. Şapel ayrıca, dar bir koridor ile kuzey tarafındaki kiliseye de bağlanmıştır. Naos'un

diakonikon odası ile olan bağlantısı 14. yüzyıldaki yapım sırasında örülerek kapatılmış, bu oda şapele açılan bir kapı ile şapelin kullanımına verilmiştir. Şapelin kuzey ve güney duvarlarında, duvar kalınlığı içine açılmış karşılıklı olarak ikişer tane mezar arkosolyumu vardır. Bu dört mezar nişinden batı mekan biriminin kuzey duvarına açılmış olanı en büyük arkosolyumdur ve bunun Theodoros Metokhites'in mezarı olduğu genel olarak kabul gören bir varsayım olmuştur[3]. Bu arkosolyumlar içlerinde lahitleri barındırırlardı. Başka bir mezar da 1950'lerde gerçekleştirilen kazılar sırasında bema zemininin altında bulunmuştu[4]. Parekklesion tamamen fresko ile bezenmiştir.

Bir gömü yeri olarak tasarlanmış ve dekore edilmiş olan şapel, yalnızca içindeki mezarlara bir barınak değil, aynı zamanda ölüm ve gömme ile ilgili ritüelin gerçekleştirilmesi için de bir mekan sağlamaktaydı. Genel bir ilke olarak, Bizans sanatında mimarinin vazgeçilmez bir unsuru olan resim programı, yapının işlevi göz önünde bulundurularak incelenmeli ve ona göre yorumlanmalıdır. Kariye şapelinin ikonografik programına[5] (Resim 2) hızlı bir bakış, yapının işlevi ile program arasında bir uyum olduğunu göstermektedir: Şapel esas olarak ölümden sonraki diriliş, öbür dünyadaki sonsuz yaşam, kutsal kişilerin tanrı ile insanlar arasındaki aracı rolü ve bağışlanma gibi ölüm kültü bağlamında özgün, sık kullanılan konular resimlenerek dekore edilmiştir[6]. Şapelin doğu ucunda, anıtsal ölçülerdeki anastasis, yani İsa'nın Hades'e inmesi sahnesi, apsis yarım kubbesinin tamamını kaplamakta, bu sahnenin iki yanında da bema kemerinde iki ayrı diriltme mucizesini anlatan sahneler yer almaktadır: Kemerin güney tarafında İsa'nın Jarius'un kızını diriltmesi ve kuzey tarafında da Nain'li dul kadının oğlunu diriltmesi. Bu 'diriliş üçgeni', 'zamanın sonunda' tüm ölülerin İsa tarafından diriltileceği vaadini temsil etmekte ve diriliş konusunu, şapelin resim programının tamamına egemen olan ana teması olarak vurgulamaktadır. Bema kemerinin ortasındaki Başmelek Mikhael'in madalyon içersindeki betimi aracılığıyla apsis yarım kubbesinde yer alan anastasis sahnesiyle ilişkilendirilen muhteşem "Son Yargı" kompozisyonu, doğu mekan birimini örten kubbesel tonuzun tamamını ve mekanın üst taraflardaki duvarlarını kaplamaktadır. Kompozisyonun ortasında, yargıç tahtında oturan İsa'nın iki yanında duran Meryem ve Vaftizci Yahya, mahşer gününde tüm insanlığın bağışlanması için İsa'ya yakarmakta, böylece deesis sahnesini oluşturmaktadır[7]. Batı mekan birimini örten kubbenin ortasında ise, Bizanslılar tarafından tanrı ile insan arasındaki en etkili arabulucu olarak görülen ve bu nedenle de ölüm kültü ile ilgili olarak çok önemli bir figür sayılan Meryem'in madalyon içersinde portresi yer alır. Bu mekan biriminin üst duvarlarında, alegorik olarak Meryem'in, insanlığın kurtuluşundaki ilk adım olarak



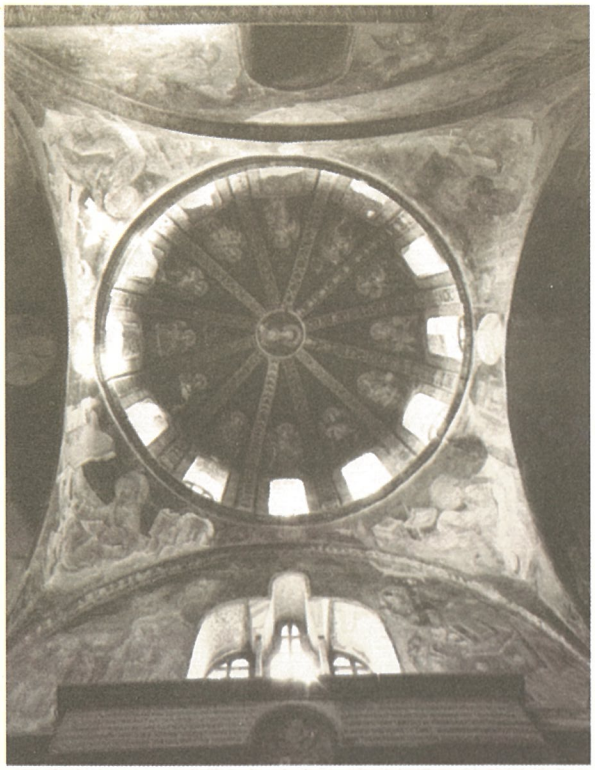
Resim 1- Kariye'nin planı (Underwood'dan)



Resim 2 - Güney şapelinin içeriden genel görünümü



Resim 3 - Aziz Ephrem'in ölümü freskosu, Barlaam Manastırı, Meteora.



Resim 4- Şapelin batı mekan birimini örten kubbe ve pandantifler

varsayılan enkarnasyon mucizesinin gerçekleşmesindeki rolünün figürasyonları olarak, Eski Ahit öykülerinden oluşan bir çevrim bulunmaktadır. Bu çevrimde yer alan Musa ve yanan çalı, Yakub'un merdiveni, ahit sandığının taşınması gibi Tevrat konuları, 'spiritüel' olanı (ki burada İsa) içinde barındıran ya da bize getiren 'madde'yi (ki burada Meryem) temsil edecek biçimde seçilmişlerdir. Ölüme karşı kazanılan zaferi temsil eden, aynı zamanda da tanrı ile insan arasında aracı olarak görülen martyr azizler ise, şapelin alt duvarları boyunca dizilmişlerdir. Hıristiyanlar için mezarın "yeniden dirilmeyi bekleyen bedenler için geçici bir dinlenme yeri, bir uyuma odası"(8) olarak algılandığı gerçeğini gözönünde tutarsak, şapelin resim programının bu işlevi ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir.

Yukarıda görüldüğü gibi ölüm, diriliş ve kutsal kişilerin aracılığı gibi temaların egemen olduğu resim programında, litürjiye yönelik bazı referansların da bulunması, kilisenin resmi cenaze törenlerinin ve ölünün anılması törenlerinin bu şapelde yapılmakta olduğunu göstermektedir. Bu litürjik referanslardan yola çıkarak, ölenler için Ortodoks Kilisesi'nin düzenlediği prothesis töreni ile ölünün anıldığı bazı anma törenlerinin şapelin batı mekan biriminde, kubbenin altında gerçekleştirilmekte olduğunu söyleyebiliriz.

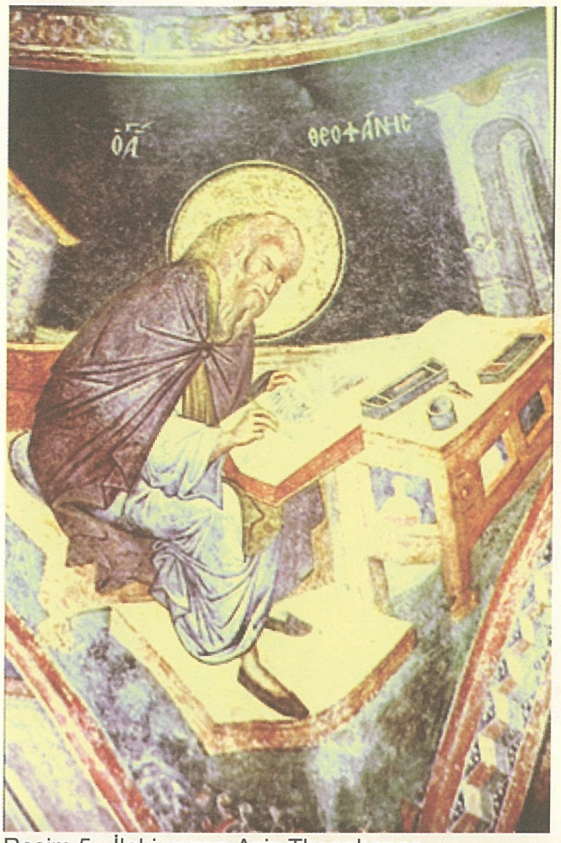
Ölüme ilişkin Bizans uygulamaları üç ana grupta toplanabilir: Ölünün cenaze töreni için hazırlanması, ölünün gömülmesinden önceki prothesis töreni, ölü için sonradan yapılan çeşitli anma törenleri. Ölünün tören için hazırlanması, gözlerin kapatılması (kalyptein), ağızın kapatılması (sygkleiein), bedenin yıkanması ve yağlanması (chrisma), bedenin kumaşla sarılması (lazaroma), ölünün prothesis töreni için statüsüne ve rütbesine göre giydirilmesi, kolların kavuşturulması. Ölen kişi bir sivilse, tüm bu hazırlıklar ölünün evinde, ruhbansa kilisede ya da manastırında tamamlanırdı(9).

Bu hazırlıklardan sonra cenaze bir yürüyüş alayı ile prothesis töreninin yapılacağı kiliseye getirilirdi(10). Prothesis, gömülmeden önceki son törendi. Genel olarak sıradan insanların ve ruhbanın prothesis törenleri kilisede gerçekleştirilirken, imparatorluk ailesinden kişilerin ve yüksek rütbeli bürokratlarınki saraylarında yapılırdı(11). Prothesis töreni dahil, kilisenin resmi cenaze töreni normalde kilisenin narteksinde gerçekleştirilirdi; ancak piskoposların prothesis törenleri naos'ta yapılırdı(12). Bizanslılar prothesis sözcüğünü cenaze törenleri ile ilgili olarak kullandıklarında, ölünün gömülmeden önce akrabaları ve diğer yakınları tarafından son kez görülmesi ve son öpücüğün (aspasmos) verilmesi için katafalka konulması anlamında kullanmışlardır. Meryem'in ölümünü (koimesis) anlatan birçok betimde ve Meteora'daki

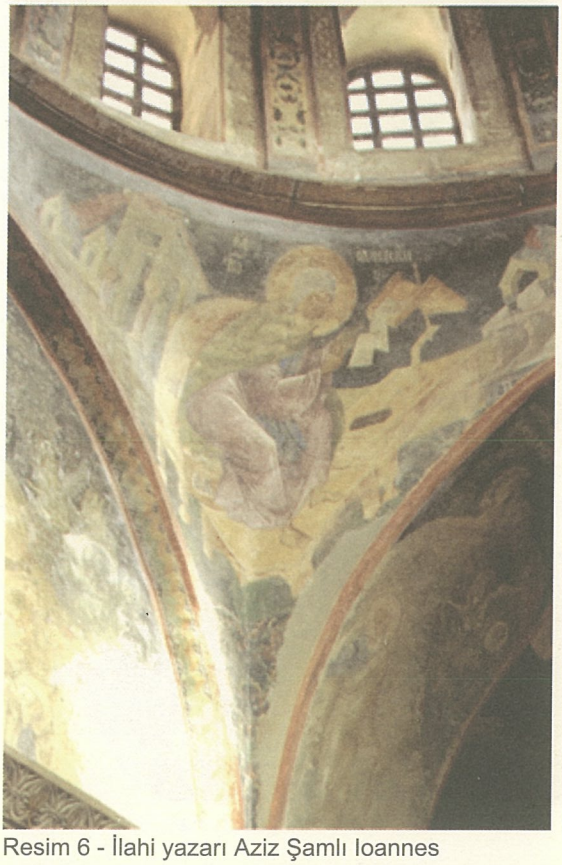
Barlaam Manastırı'nda Aziz Ephrem'in ölümünün anlatıldığı 17. yüzyıl freskosunda da görüleceği gibi (Resim 3), prothesis töreni sırasında beden, törene katılanların rahatlıkla görebilecekleri ve son öpücüğü verebilecekleri yükseklikte yerleştirilmiş bir tabutun içinde düz bir vaziyette yatırılmaktadır. Ölünün başı, bir yastık ile hafifçe kaldırılmakta ve gelecekteki diriliş vaadinin beklentisi ile doğuya doğru bakmaktadır: Aziz Ioannes Khrysostomos'un söylediği gibi "tabut doğuya bakacak biçimde yerleştirilmelidir ki, gelecek olan dirilişe işaret etsin."(13) Tabutun dört yanına haç oluşturacak biçimde birer mum yerleştirilirdi. Bu mumlar kutsal ışığı ve gelecekteki yaşamı temsil ederler. Ölünün alnının üzerine yerleştirilen bir bez şeritte ise Meryem ve Vaftizci Yahya, insanların bağışlanması için İsa'ya yakarırken (deesis) betimlenmişlerdir. Bu, kuşkusuz ki ölmüş olan kişinin bağışlanma umudunu dile getirmektedir(14). Cenazenin başında okunan dualardan sonra, törende hazır bulunanlar, bu tören için yazılmış olan ilahileri söyleyerek, gömülmeden önce ölüye son öpücüğü vermek üzere sırayla cenazeye yaklaşırlar(15). Bu ritüel sırasında okunan ilahiler genellikle bu dünyadaki yaşamın geçiciliği, bedenin gelecekteki dirilişi ve öbür dünyadaki yaşamın güzellikleri temaları üzerine kurulmuştur(16).

Kariye güney şapelinin resim programına dönecek olursak, bu programda yapının içersinde gerçekleştirilen ritüele ilişkin birçok referans bulunduğunu görmekteyiz. Mekandaki ritüele ilişkin en belirgin ve dolaysız referans, batı mekan birimini örten kubbenin pandantiflerinde betimlenmiş olan dört ilahi yazarıdır: Aziz (Hagios) Ioannes Damaskenos, Aziz Theophanes, Aziz Şair Ioseph ve Aziz Şair Kosmas (Resim 4). Bu dört ilahi yazarı, Fourna'lı Rahip Dionysos'un kiliseleri resimleyen resim ustaları için yazdığı 'Ressamın Elkitabı'nda "kilisenin narteksindeki –yani cenaze törenlerinin yapıldığı yer- iki kubbeden birinin pandantiflerine resmedilmeli" diye belirttiği altı ilahi yazarından en önemli dördüdür. Dionysos, bu kubbenin zirvesine de Meryem ve Çocuk İsa'nın betimlenmesini önermektedir(17). Dionysos'un kilise narteksleri için önermiş olduğu bir kubbe programının Kariye'de konumuz olan şapelde uygulanmış olduğunu görüyoruz.

Ortasındaki madalyonda Meryem ve Çocuk İsa'nın betimlenmiş olduğu kubbenin kuzey-batı pandantifinde ilahi yazarı Aziz Theophanes'in betimi bulunmaktadır (Resim 5). Theophanes'in sol dizinin üzerinde, açık olan sayfasında birkaç satırı okunabilen bir kitap bulunmaktadır. Bugün zorlukla okunabilen bu yazıtta, ilahi yazarının "Sıradan insanların cenaze törenleri için kanon"unu izleyen Theotokion bölümünün ilk iki mısrası yazılıdır ve şöyle denmektedir: "Tanrı'nın ilahi emirlerini çiğnedikten sonra, tekrar toprağa döndük."(18) Orijinal



Resim 5 - İlahi yazarı Aziz Theophanes


Resim 6 - İlahi yazarı Aziz Şamlı Ioannes



Resim 7 - İlahi yazarı Aziz Şair Ioseph



Resim 8 - İlahi yazarı Aziz Şair Kosmas

metinde bu mısralar, Meryem'in aracılık rolüne göndermede bulunarak şöyle devam etmektedir: "Ama seninle ey Bakire, ölümün çürümüşlüğünü silkeleyerek topraktan gökyüzüne yükseldik."(19)

Kuzey-doğu pandantifinde betimlenmiş olan ilahi yazarı Şamlı Aziz Ioannes'tir (Resim 6). Ioannes, önündeki yazı masasının üzerine yaydığı bir parşömenin üzerine, bugün neredeyse tamamen okunmaz hale gelmiş olan birkaç satırı yazarken betimlenmiştir: "Yaşamın hangi tadı kaldı ki, acıdan pay almamış olsun?"(20) Bu sözler, onun cenaze törenlerinde okunmak için yazdığı ilahisinden alınmıştır ve orijinal metinde şöyle devam etmektedir: "Bu dünyada hangi şöhret değişmez ki? Her şey geçici gölgelerden, aldatıcı bir rüyadan başka bir şey değil; yalnızca bir an, ve ölüm hepsinin yerine geçer... Gelin kardeşler, haydi, ölüye son öpücüğümüzü verelim ve Tanrı'ya şükranlarımızı sunalım."(21) Hiç kuşkusuz Şamlı Aziz Ioannes'in bu ilahisi, ölüye "son öpücüğün" verildiği prothesis ritüeli sırasında okunmak üzere yazılmıştı. İki ilahi yazarı, Aziz Theophanes ve Aziz Ioannes'in şapeldeki betimleri ve bu betimlerde yer alan yazıtların, günümüze de ulaşmış olan tam metinleri dikkate alındığında, Kariye güney şapelinin kubbe ile örtülü olan batı mekan biriminde, cenazeler için prothesis ritüelinin gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır.

İlahi metinlerinden yarılmış olan bu 'alıntılar' dışındaki başka veriler de bu düşünceyi güçlendirici niteliktedir: Birincisi, cenaze prothesis töreni için şapelde kubbenin altında, başı gelecekteki dirilişin beklentisi içersinde doğuya bakacak biçimde yatırıldığında, ölü doğrudan apsis yarım kubbesinde betimlenmiş olan muhteşem anastasis sahnesine bakmaktadır ki, mezar konteksti içersinde bu sahne, İsa'nın geçmişte gerçekleştirdiği bir olay değil, gelecekteki diriliş vaadinin bir sembolü olarak düşünülmelidir. Apsis programında diriliş temasının nasıl vurgulanmış olduğundan sözetmiştik. İkinci olarak, tam cenazenin üzerinde, kubbenin ortasında Meryem'in Çocuk İsa ile betimi, bağışlamaya ve ölen için Tanrı'dan (İsa) bağışlanma dilemeye hazır bir ana olarak kubbenin ortasından aşağıdaki ölüye bakmaktadır. Meryem'in bağışlanmadaki aracı rolünün, kubbenin kuzey-batı pandantifinde yer alan Aziz Theophanes'in sözlerinde de vurgulanmış olduğunu tekrar belirtelim.

Khora manastırının typikon'unun (vakfiye) günümüze ulaşmamış olması ve bugün için bilinen typika'da belirtilen ölünün anılmasına ilişkin törenlerin büyük farklılıklar göstermesi(22) nedeniyle, Kariye şapelinde, bu şapelde gömülü olanlar için ne gibi anma törenleri yapıldığını belirlemek güç. Ancak şunu biliyoruz ki, belli günlerde mezar başında ölünün anılması ile ilgili bir ritüel gerçekleştirilmekteydi. Örneğin, ölümün üçüncü,

dokuzuncu ve kırkıncı günlerinde mezar başında panikhidi denilen bir anma töreni yapılır ve ağıtlar/dualar okunurdu[23]. Yine, ölümün yıldönümlerinde bazı önemli yortu günlerinde ölü için bir anma töreni yapılmaktaydı. Kariye'nin mezar şapelinde, örneğin, batı mekan biriminin üst duvarlarında Eski Ahit çevrimi olarak 'ikonları' yer alan Meryem'e ilişkin yortu günlerinde, şapelde yatan ölüler için anma törenlerinin yapıldığını varsaymak yanlış olmaz. Ayrıca, Cuma akşamları manastırlarda, manastır litürjisinin son saati olan 'onbirinci saat'te ölülerin anılması için bir ayin yapılmakta olduğunu biliyoruz[24]. Onbirinci saat litürjisinde Meryem onuruna Akathistos ilahisi okunurdu. Beşinci ya da altıncı yüzyılda yazıldığı düşünülen Akathistos ilahisi, sonraki yüzyıllarda Bizanslılar arasında büyük bir popülerite kazanmış ve Bizanslılar için zafer ile özdeşleştirilerek zafer kutlamalarında da söylenir olmuştu[25]. Bu ilahi aynı zamanda 'adak' olarak özel anma günlerinde de okunurdu[26]. Onbeşinci yüzyıl başlarında yaşamış olan Selanikli Symeon'un verdiği bilgiye göre, Akathistos ilahisi manastırlarda her Cuma akşamı keşişler tarafından okunmaktaydı[27]. Öyle anlaşılıyor ki, 12. yüzyıldan sonra özellikle Konstantinopolis'teki manastırlarda gece ayini, Cuma akşamları mezar başında yapılan ölünün anılması ritüeliyle birleştiriliyordu[28] ve ölülerin anıldığı bu törenlerde de Akathistos ilahisi okunuyordu. Bu veriler, Kariye şapelinin kubbesinin güney-batı pandantifinde betimlenmiş olan Şair Aziz Ioseph freskosundaki (Resim 7) yazıtı açıklamaktadır. Freskoda, Aziz Ioseph'in tuttuğu kağıt rulosunun üzerinde bir metinden alınmış birkaç satır okunabilmiştir. Bugün için okunabilmesi güç olan bu yazıt, ilahi yazarının Akathistos ilahisi için yazmış olduğu kanon'undan alınmış bir pasajdır ve şöyle yazmaktadır: "Dünyanın bağışlayıcısı, ey lekesiz Bakire..."[29] Böylece, Aziz Ioseph'in freskosundaki bu yazıta dayanarak Kariye güney şapelinde, bu mekanda gömülü olan ölülerin –ve belki diğerlerinin de- anılması törenleri sırasında, Akathistos ilahisinin söyleniyor olduğunu öne sürebiliriz. Aslında bu ilahinin okunması, manastırın kurucusunun, manastırın günümüze ulaşmamış olan typicon'unda belirtmiş olduğu özel bir adak isteği olabilir.

Şapel kubbesinin güney-doğu pandantifinde yer alan dördüncü ilahi yazarı Aziz Kosmas freskosunun (Resim 8) yazıtı, onun "Şair Kosmas" olan ismi dışında okunamamıştır, ama Kosmas'ın da kilise yortularında okunan birçok ilahi yazmış olduğu bilinmektedir.

Bizans anıtsal resminin, özellikle Orta ve Son Bizans devirlerinde yer aldıkları yapıda gerçekleştirilen ritüel ile doğrudan ilişkili olduğu düşünüldüğünde, ölünün gömülmeden önce Kilise tarafından gerçekleştirilen son ayini olan prothesis ritüelinin ve ölüler için gerçekleştirilen periyodik anma törenlerinin Kariye güney şapelinde, pandantiflerinde sözkonusu ritüellerde okunan ilahilerin yazarlarına ait betimlerin ve bu ritüel sırasında okunan ilahilerinden pasajların yer aldığı freskoların bulunduğu kubbenin altında yapılmakta olduğu sonucuna varmaktayız. Kariye güney şapeli mimarisiyle ve resim programıyla, Bizanslıların ölüme ilişkin ritüelinin fiziksel, litürjik ve spiritüel gereksinmelerini karşılayacak biçimde tasarlanmıştır: Bir mezar yapısı işlevi görmek üzere inşa edilmiş olan şapel, Bizans döneminde cenaze törenlerinin yapıldığı narteksin güneye doğru bir uzantısı biçimindedir ve yukarıda sözünü ettiğimiz ritüeli barındıracak genişlikte bir mekanı sağlamaktadır. İkinci olarak, şapelin ikonografik programı bütünüyle, ölüme ilişkin ritüel ile uyumludur. Dahası, şapelin batı mekan biriminin resim programında, yukarıda gösterildiği gibi, ölen kişi için kilisenin yaptığı prothesis töreni ve sonraki ölünün anılması törenlerine yönelik dolaysız litürjik referanslar bulunmaktadır. Kullanım açısından bakıldığında da, cenaze törenleri ve oldukça sık gerçekleştirilen anma törenlerinin, naos'un ve narteksin rutin kullanımını aksatmaksızın şapelde gerçekleştirilebilmesi mümkündür. Kariye güney şapelinin yalnızca burada gömülü olan kişilerin cenaze törenleri için kullanılmış olduğunu düşünmemiz için bir neden bulunmamaktadır. Cenaze hizmetleri almak üzere kiliseye getirilen her insanın prothesis töreninin bu şapelde, kubbenin altında yapılıyor olması daha güçlü bir olasılıktır. Öte yandan, manastırın kurucusu Theodoros Metokhites ve şapelde gömülü olan diğer kişiler için yapılan anma törenlerinin manastırın keşişleri tarafından kesintisiz olarak gerçekleştirildiğini var sayabiliriz, çünkü ölümünden sonra ktetor için manastır keşişlerince kesintisiz olarak okunan duaların, varlıklı kişilerin manastır kurmalarının ardındaki ana itki olduğunu biliyoruz[30].

(1) Bu makale, Nevra Necipoğlu'nun editörlüğünü yaptığı **Byzantine Constantinople, Monuments, Topography and Everyday Life** adlı kitapta (Leiden – Boston – Köln 2001, 89-104) "Funeral Ritual in the Parecclesion of the Chora Church" başlığı ile yayınlanmıştır. E.A.

(2) Yapının mimari tarihi için bakınız: Paul A. Underwood, **The Kariye Djami (I-III)**, New York 1966, C. I, 8-23; Robert G. Ousterhout, **The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul**, Washington, D.C., 1987, 11-36.

(3) Underwood, **Kariye Djami**, C. II, 271; Ousterhout, **Architecture of Kariye Camii**, 59; Robert G. Ousterhout, "Temporal Structuring in the Chora Parecclesion", **Gesta**, 34/1 (1995), 63-76.

(4) O. Hjort, "The sculpture of the Kariye Camii", **Dumbarton Oaks Papers**, 33 (1979), 264; Ousterhout, **Architecture of Kariye Camii**, 60.

(5) Bkz; S. Der Nersessian, "Program and iconography of the frescoes of the parecclesion", **The Kariye Djami, (IV)**, (ed., Paul A. Underwood), Princeton 1975, 305-349.

(6) Bir gömü yeri olarak şapelin işlevi ve buna bağlı olarak resim programının yorumlanması konusunda ayrıntılı bilgi için bkz;

Engin Akyürek, **Bizans'ta Sanat ve Ritüel, Kariye Güney Şapelinin İkonografisi ve İşlevi**, İstanbul 1996.

(7) Deesis konusunda bilgi için bkz; Anthony Cutler, "Under the sign of the Deesis: On the question of representativeness in Medieval art and literature", **Dumbarton Oaks Papers**, 41 (1987), 145-154.

(8) Paul J. Fedwick, "Death and dying in Byzantine liturgical tradition", **Eastern Churches Review**, 8 (1976), 159.

(9) Ölü bedenin cenaze törenine hazırlanması konusunda daha ayrıntılı bilgi için, James Kyriakakis, "Byzantine burial customs: Care of the deceased from death to prothesis", **Greek Orthodox Theological Review**, 19 (1974), 37-72. Ayrıca, Alfred C. Rush, **Death and Burial in Christian Antiquity**, Washington, D. C., 1941.

(10)Kyriakakis, a.g.e., 54.

(11) Ibid., 44.

(12) Ibid., 55.

(13) Ibid., 55.

(14) **Service Book of the Holy Orthodox-Catholic Apostolic Church**, (ed. and trans. By Isabel F. Hapgood), New York 1922, 610.

(15) M. Alexiou, **The Ritual Lament in Greek Tradition**, Cambridge 1974, 31.

(16) Fedwick, a.g.e., 157.

(17)**The Painter's Manual of Dionysius of Fourna,** (Ed., P. Hetherington), London 1981, 85.

(18) Yazıt için bkz; Underwood, **Kariye Djami**, C. I, 217.

(19) Hapgood, a.g.e., 383.

(20) Bu yazıt için bkz, Underwood, **Kariye Djami**, C. I, 217.

(21) Buradaki alıntı Hapgood, a.g.e. 389'dan yapılmıştır.

(22) Günümüze ulaşabilen *typika* arasında bu konudaki iki uç örneği, İmparator Ioannes Komnenos'un Konstantinopolis'te kurduğu Pantokrator manastırının (Zeyrek Camisi) *typikon*'u ile, Kıbrıs'ta keşiş Neophytos'un kurduğu Enkleistra manastırının *typikon*'u oluşturmaktadır. Bu ikisinin karşılaştırılması için bkz; Ann W. Epstein, "Formulae for salvation: A comparison of two Byzantine monasteries and their founders", **Church History**, 50 (1981), 385-400.

(23) Hapgood, a.g.e., 612.

(24) Nancy P. Şevçenko, "Icons in the liturgy", **Dumbarton Oaks Papers**, 45 (1991), 52.

(25) Egon Wellesz, "The 'Akathistos': A study in Byzantine hymnography", **Dumbarton Oaks Papers**, 9-10 (1955-56), 141-174.

(26) **Akathistos Hymnos, Ode in Honour of the Holy Immaculate Most Blessed Glorious Lady Mother of God and Ever Virgin Mary**, (transl. Fra Vincent McNabb), Sussex, 1974. Bu yayında çevirmenin notuna bakınız.

(27) Bkz; Şevçenko, a.g.e., 52.

(28) Ibid., 56.

(29) Yazıt için bkz; Underwood, **Kariye Djami (I)**, 217.

(30) Bu konu ile ilgili olarak bakınız; Robin Cormack, **Writing in Gold: Byzantine Society and its Icons**, London 1985, 204, 213.

MİMARLIĞIN ESKİ VE YENİ RİTÜELLERİ

Gürhan TÜMER

Prof. Dr., Mimar

Dokuz Eylül Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

Kökeninde Lâtince "ritus" sözcüğü bulunan "rit" sözcüğü, dilimize Fransızca'dan geçmiştir ve Tahsin Saraç'ın hazırladığı, Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı, "Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük"e göre, "âyin", "tören", "kural", "usul", "yol" anlamına gelir. Yine Lâtince'den, "ritualis" den kaynaklanan ve Türkçe'de daha yaygın bir biçimde kullanılan "ritüel" 'in anlamı ise, aynı kaynakta, "âyine değgin", "âyin usulüne değgin", "belirli", "alışılmış" olarak verilir.

Yukarıda "âyin" sözcüğünün sık sık kullanılmasından da anlaşılacağı üzere, bu kavramlar daha çok, dinsel bir bağlamı çağrıştırırlar. Bu bağlamda, örneğin, ilkel toplumların yüzlerine, mitolojilerinde yer alan totemleri simgeleyen maskeler takarak, gizemli bir takım hareketler yaparak gerçekleştirdikleri danslardan; Katolik Kilisesi'nin, Vatikan'ın koyduğu kurallardan ya da Müslümanlar'ın, nasıl abdest alacaklarını, nasıl namaz kılacaklarını belirten "namaz hocalarından" söz edilebilir.

Ancak, konuya daha geniş bir açıdan baktığımızda, ritlerin, ritüellerin yalnızca dinsel alanın sınırları içinde kalmadığını, seküler yaşamın pek çok alanında da karşımıza çıktığını görürüz. Örneğin, İstiklâl Marşı'nı söylerken, dinlerken ayağa kalkmak, ceketin düğmelerini iliklemek, hazırolda durmak bir ritüeldir; Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin, Anayasa'yı değiştirmek için izlemesi gereken hukuksal süreç bir ritüeldir; askerî eğitimde geçerli olan kurallar, emirler, yasaklar bir ritüel oluştururlar. Ayrıca, bir mason locasındaki, yabancı bir devlet başkanının karşılanmasındaki ya da uyuşturucu kullanılan bir külhanbeyi kahvesindeki ritüellerden de söz edilebilir.

Aslında ritler, ritüeller, biçim ağırlıklıdırlar. Ama bunlar, özde, içerikle çok sıkı bir ilişki içindedirler. Öyle ki, eğer ritüele uygun davranılmazsa, içerik zarar görür, anlamını, etkinliğini yitirir. Örneğin, namazda, ritüelde belirlenen sayıda secdeye varmazsanız, namazınız geçersiz sayılır; eğer bir yasanın çıkarılması sırasında izlenen yol, "usule aykırıysa", yani hukuksal ritüelin gerekli gördüğü biçimsel koşullar yerine getirilmemişse, özü bakımından, içeriği açısından kabul edilebilir olsa bile yargı organları tarafından iptal edilebilir.

Konunun yabancısı olanlara, dışarıdan bakanlara, ritüeller anlamsız, saçma, gülünç gelebilir. Oysa bunlar, çeşitli inançlardan, çeşitli felsefelerden kaynaklanan, çeşitli kavramlara göndermeler yapan simgelerle doludurlar; dolayısıyla, bu bağlamda anlamlıdırlar. Ayrıca, ritüeller,

yalnızca kuramsal açıdan anlamlı ve önemli olmakla kalmazlar, işlevsel bir görevi de yerine getirirler. Bu açıdan yaklaştığımızda ritüelleri, insanların amaçlarına ulaşmak için kullandıkları araçlar, teknikler olarak niteleyebiliriz.

Az önce de belirttiğim gibi, ritüellere, dinden hukuka, eğitimden politikaya, yaşamın her alanında rastlanır. Sözkonusu alan ne kadar önemliyse, ritüellere uymak da o kadar önem kazanır. Öyle ki, birçok konuda ritüele aldırmayan birçok insan, doğum, evlilik, ölüm gibi olaylar sözkonusu olduğunda, geleneksel usullere, törenlere, ister istemez uymak zorunda kalabilir.

* * *

Bilindiği gibi, mimarlık, dünyanın en eski mesleklerinden biridir; insanın en temel gereksinmelerinden olan barınma gereksinmesini karşılar; dolayısıyla da, insan için çok büyük bir önem taşır. Mimarlık, aynı nedenlerden dolayı, kurulacak kentin, yapılacak binanın yerinin seçilmesinden temelinin atılmasına, ilk köşe taşının konulmasından, çatının tamamlanmasına, içine girilmesinden yıkılmasına kadar, sürecin hemen her aşamasında, çeşitli ritüeller içerir. Bunların sayısı o kadar çoktur ki, burada ancak birkaç örneğe kısaca değinmekle yetineceğim.

Mircea Eliade'nin, "Le sacré et le profane" ("Kutsal ve Dindışı") adlı yapıtında vurguladığı gibi,

"İlkel insana göre evren, bilinmeyen varlıklarla, kötü ruhlarla, zararlı yaratıklarla dolu, kaotik bir mekândır. Tanrılar, çok eski zamanlarda, bu mekânın bir bölümünü kutsayarak temizlemişler, orayı, insanların yerleşebilecekleri bir duruma getirmişlerdir. Şimdi de, yeni bir bölgenin yerleşmeye açılması, yeni bir köy kurulması sözkonusu olduğunda, o mekânın, bu kez insanlar tarafından, tanrıların izledikleri yolu, usulü, yani belli bir ritüeli izleyerek, örneğin, "axis mundi" yi (dünyanın direği, ekseni) simgeleyen bir sopayı toprağa saplayarak, kutsanması, kötü ruhlardan arındırılması, güvenli hâle, "bizim mekânımız" haline getirilmesi gerekmektedir [1]."

Benzer biçimde, tek bir binanın, bir kulübenin yerini belirlerken de, uyulması gereken ritüeller vardır ve olumsuz bir durumla karşılaşmamak için, bunlara kesinlikle uymak gerekir. James Walton bir yazısında, Lesotho'da, Maseru yakınında, bir yerlinin, evine iki kez yıldırım düşünce, çareyi köyün büyücüsüne danışmakta bulduğunu; büyücünün danışma ücreti olan keçiyi aldıktan sonra, adama, bu cezaya, evinin yer seçimini kendi aklına göre ve gerekli ritüelleri yerine getirmeden yaptığı için çarptırıldığını söylediğini yazar [2].

Mario Bussagli'nin belirttiği üzere, Hintliler de, bir tapınağı yapmaya başlamadan, o tapınağın arazisi üzerindeki "bhutas"ları, bir başka deyişle, şeytanları, kötü ruhları kovmak için çeşitli ritüellere başvururlar[3].

İnşaatla ilgili ritüellerin en yaygınlarından biri de, binanın temeli atılırken kurban kesmek, kan akıtmaktır.

Kimi ilkel toplumlarda, akıtılan kan insan kanı olmaktadır. Örneğin, Canaanlar iki haftalık bebekleri kurban ederler ve onları bir kabın içine başaşağı koyarak temele gömerler[4]. Sudan'da anlatılan bir söylenceye göre ise, Logone-Birni kentinin kuruluşunda, iki etnik grubun şefleri, Saldoma ve Roudama, çocuklarından iki tanesini kurban etmişlerdir.

Daha sonraları, uygarlık geliştikçe, insan kanı yerine hayvan kanı akıtılmaya başlandığını görmekteyiz. Bu ritüel o kadar eski, o kadar yaygındır ki, bugün , Türkiye gibi laik bir ülkede bile, gerek özel, gerekse resmî inşaatlarda, kesilen koyunun kanı, ilk harçla karıştırılarak, temel çukuruna akıtılmaktadır.

Öte yandan, bu tür uygulamaların biçim değiştirip, daha simgesel bir hâle geldiklerine de tanık olunabilmektedir. Örneğin, Hititler'in, bir yapının temelini atarken, küçük bir bakır parçasını toprağa koyduktan sonra, onun üzerine vurduklarını, böylece, parçanın eğilip bükülmediğini gösterdiklerini ve aynı özelliğe, inşa edilecek olan binanın da sahip olacağına inandıklarını; aynı toplumun inşaatla ilgili ritüelleri arasında, yapının çeşitli bölümlerinin maketlerinin temele konulmasının da bulunduğunu biliyoruz.

İnsanlar, yukarıdaki satırlarda birkaç örneğini verdiğim çeşitli ritüellere uyarak tamamladıkları binaları kullanmaya başlarken ve daha sonraları, o binaların herhangi bir tehlikeyle karşılaşmasını önlemek için de, birtakım ritüellere başvururlar.

Örneğin, Almanya'nın kimi köylerinde, yeni bir eve yerleşecek olanlar, bu işlemi gerçekleştirmek için, gökyüzünde yeni ayın göründüğü günü beklerler. İskoçya'nın kuzeyinde yaşayan kimi insanlar, yeni bir eve, önce bir kedinin sokulması gerektiğine, çünkü eğer o evde kötü ruhlar varsa, bunların, bütün kötülükleri o hayvana yükleyeceklerine, böylece, kendilerinin zarar görmeyeceklerine inanırlar. Kimi toplumların evlenme ve yeni bir eve yerleşme ritüellerine göre ise, yeni gelin, yeni evinden içeri girince, ocağa üç tel saç atarak, yuvasının bereketli olmasını sağlar[5].

Sonra, Bohemya'da var olan bir inanca göre, kara bir tavuğun yumurtladığı ilk ve son yumurta, hayvanın bir yılanla çiftleşmesinden oluşur; bu nedenle de, eğer evin damına atılırsa, evi korur(6).İran'da, evleri korumak için,bir kurbağanın kanına batırılan el, kapıya sürülür(7). Çinliler'e gelince, onlar, ölülerin geri gelip, eve ve ev halkına zarar vermemeleri için, evlerin kağıttan maketlerini yakarlar(8).

* * *

Görüldüğü üzere, her alanda olduğu gibi, mimarlık alanında da, çeşitli toplumların uyguladıkları çeşitli ritüeller, korumayla, korunmayla, bir başka deyişle, binaların, mekânların görebilecekleri zararları, karşılaşabilecekleri olumsuz durumları önlemeyle ilgilidir. Bilimsel bilgiye sahip olmayan, mitolojik, dinsel inançların etkisi altında bulunan toplumlar için, bütün olumsuzluklar, öfkeli tanrıların, pek fazla tanınmayan, gizemli, doğaötesi başka yaratıkların eliyle ve çoğu kez irrasyonel nedenlerle gerçekleştiğinden, ritüeller, yani amaca ulaşmak için izlenmesi gereken kurallar, yapılması gereken törenler, uyulması gereken usuller de, mitolojik, dinsel ve irrasyonel özellikler taşımaktadırlar.

Genellikle, "ritüel" sözcüğü, her alanda olduğu gibi, mimarlık alanında da, yalnızca bu anlamda, bu sınırlar içinde kalarak kullanılmaktadır. Oysa, yazımın başında belirtttiğim üzere, her alanda olduğu gibi, mimarlık alanında da, kentlerin sağlıklı, binaların sağlam, güzel, kullanışlı olabilmeleri için izlenmesi gereken dindışı usuller, yöntemler, uyulması gereken bilimsel, sanatsal kurallar, yani sekûler ritüeller de vardır. Şöyle ki:

Konuya geniş anlamda yaklaştığımızda, Modernizm'in temel kurallarını, Le Corbusier'nin kalemi aracılığıyla belirleyen Atina Bildirgesi'ndeki maddelerin, seküler ritüellere bir örnek oluşturduğunu söyleyebiliriz; çünkü bu belgeyi imzalayanlara göre, iyi mimarlık, doğru mimarlık yapmak isteyenlerin o ilkelere uymaları gerekmektedir.

Daha özele indiğimizde ise, şu saptamaları yapabiliriz:

Çağımızda artık, üzerine inşaat yapılacak arsanın kötü ruhlardan arındırılması için, büyücülerin önderliğinde dans edilmemektedir ama, inşaat izini alabilmek için, o toprak parçasının mülkiyet sorunlarının çözülmüş, vergilerinin ödenmiş olması gerekmektedir. Sonra, çağımızda, inşaat ruhsatı alabilmek için uyulması gereken daha başka seküler ritüeller de vardır. Az önce, ilkel bir toplumda, bir evin yer seçimi ritüellere uyulmaksızın yapıldığı için yıldırımla vurulduğuna inanıldığını söylemiştim. Bizler, bir binaya bu nedenle yıldırım çarpacağına inanmayız ama, daha başka ritüellere uyulmazsa, örneğin, imar yönetmeliğine aykırı davranılırsa; yapılan proje Mimarlar Odası'nın onayından geçirilmezse; ÇED raporu yoksa, gerekli izinin verilmeyeceğini, kaçak yapılan binaların ise yıkılabileceğini çok iyi biliriz.

İnşaat tamamlandıktan sonra, oturma ruhsatını alabilmek için de birtakım ritüellerin yerine getirilmesi gerekir.

Ayrıca, özellikle önemli resmi binaların açılışında, daha önce de belirttiğim gibi, çok eskilerden kalma kurban kesme, kan akıtma ritüellerinin yanısıra, üst düzey bir devlet görevlisine kurdelâ kestirmenin, açılış şenlikleri düzenlemenin de, seküler ritüellere örnek sayılabileceğini düşünüyorum.

Kaynaklar:

(1) Gürhan Tümer, Bir Başka Mimarlık, Mimarlar Odası İzmir Şubesi Yaynları, İzmir, 1993, s.37.

(2) Paul Oliver, Barrie and Jenkins (Editors), Shelter and Symbol, London, 1975, s.131.

(3) Mario Bussagli, Oriental Architecture I. Translated by John Shepley, Electa-Rizzoli, New York, 1989, ss.46,47.

(4) Andrée Ruffat, La supertition à travers les âges, Petite Bibliothéque Payot, Paris, 1977, s.74.

(5) Gürhan Tümer, a.g.y., s.42.

(6) Ruffat, a.g.y., s.283.

(7) A.y., s.174.

(8) A.y., s.141.



mimarlık ve ritüel

MİMARLIKTA RİTÜEL

Hazım Ayhan AYATAR

Y. Mimar

Ritüel, bir kavram olarak çok değişik anlamlarda karşımıza çıkmış olabilir. Sözgelimi, bir evlilik töreninde duymuş, ya da bir romanda okumuş olabiliriz. Ritüel sözcüğünün geniş bir kapsam alanı olduğu dikkatimizi çekmiş olabilir. Birçok değişik disiplinin ortaya koyduğu ritüel tanımları arasında, dünden bugüne değişen ve gelişen ritüel kavramının, daha çok günlük hayattaki anlamı ile, insan ve mimarlık ilişkisini ele almak bu yazının amacı olacaktır.

Mimari mekan, insan hareketlerinden bağımsız salt sınırlandırılmış bir çevre olarak düşünülemez. Norberg-Schulz, insanın daima mimari mekanın merkezinde yer aldığını ve mimari mekanın yönelimlerinin insan vücudunun hareketleri ile birlikte değiştiğini söyler (1). Ritüel, bir insan hareket ve davranış biçimi olarak mimari mekanla ilişkilenir.

İlk yerleşimlerde tahılın veya avın bereketi için yapılan ritüellerden, Mısır, Mezopotamya, Anadolu, Yunan ve Roma Uygarlıklarına ritüeller, insanın içinde bulunduğu topluluğa ve tanrılara kendisini ifade etmesi için bir araç olmuştur.

"Primitif insan, ailesinin bereketi, avının ya da ürününün başarısı ve tanrılara memnuniyetini ifade etmek için şarkı söyledi, dans etti, oyunlar oynadı ve temsiller verdi. Benzer ritüeller, kutsal taşlarla, derilerle ya da ağaçlarla yuvarlak olarak çevrelenmiş açık mekanlar gibi bir çok yerde sergilendiler. Bazen bütün topluluk, kabileden birinin canlandırmasının etrafında seyretmek için toplandı."(Leacroft, 1985,s.1)

Leacroft'un bahsettiği bu ritüeller toplumların yerleşik düzene geçmeden önceki birlikteliklerini yansıtır (2). Ritüel, bir eylemler dizgesidir. Ritüellerde tek bir hareket biçimi yoktur; yapılan hareketlerin anlamları vardır. Bu anlamlar sosyo-kültürel yapı ve deneyimler ile oluşmuşlardır. Hafıza, ritüel tanımında ve mimarlıkta, dolayısıyla mekan gelişiminde önemli yer tutar. Ritüellerin, mekanla bir bütün olarak geliştiklerini, yok olduklarını, benzer işlevli farklı biçimlenmiş yapılarda tekrar varolduklarını ve bazılarının bugün bile hatırlandığını görürüz.

Dini olsun ya da olmasın, sergilenen ritüellerin biçimlenişi sadece ritüelin harekete dökülmüş halidir. Bu biçimlenişin arkasında onu oluşturan öğeler, ritüeli tekrar edilmeye ve kendilerini hatırlatmaya zorlar. Dinsel olmayan ritüellerden bazılarının bilinçsizce ve aniden ortaya çıkmasının nedeni, zihinde biriken bu öğelerin kendilerini dışa vurmasıdır. Bu davranış biçimleri, ister azametli dini yapılarda gerçekleşen simgesel anlam taşıyan ve büyük kalabalıklarla gerçekleşen dini törenler olsun, isterse de günlük hayatta gerçekleşen bireysel, saçma, rutin eylemler olsun "ritüel" adıyla anılmışlardır. Bu düşüncelerden hareketle ritüel, dinsel veya dinsel olmayan diye ikiye ayrılamaz. Din/kutsallık, tanımları itibariyle, ritüel niteliklerinden birisini oluşturur. Ritüel bir bütündür ve dinsellik bu tanımlamaların dışında bırakılamaz.

Berger ve Luckmann'a göre, birçok biçimsel hareket, sosyal olarak sorgulanamazı ya da kültürel olarak varsayılanı temsil eder. Varsayılanlar ya da sorgulanamaz olanlar, dinsel olabileceği gibi, olmayabilir de; mistik güçler ve ruhani dünyanın zorlaması ile yapılabilir, ya da yapılmayabilir de[3]. Bunların dışında sorgulanamazlık, bir otorite sistemi, politik ideoloji veya benzerleri tarafından da dayatılabilir. Eğer ritüel, ideoloji ya da toplum hakkında varsayılan durumlara referans veren biçimsel hareketler bütünü olarak düşünülürse, dinsel ritüel kavramının bu fikirle çatışmadığı görülür.

O halde ritüel kavramı, dine veya kutsallığa bağlı olmayan, ancak kutsallığı içine alan bir tanım gerektirir. Yukarıda bahsedilen tüm bu ritüel tanımlarına bakarak ritüeli; toplum, yaşayış, din ya da ideoloji hakkında, önceden kabul edilmiş ya da edilmekte olan kavramların, insan hareketleri, davranışları veya eylemleri tarafından tekrar eden temsili ve çevirisi olarak tanımlayabiliriz [4].

Ritüel-mekan ilişkisini açabilmek için, ritüel tanımının ve ritüeli oluşturan niteliklerin tanımlanması gerekmektedir. Bu sınır iyi çizilmezse, günlük hayatta "adap" veya "alışkanlık" olarak gelişen her davranış dizgesi bir ritüel olarak adlandırılmaya başlanabilir. Ritüel-mekan ilişkisinde; toplumun durumu, ideolojik yapı ve bunlardan kaynaklanan davranış biçimlerinin tekrarı ve ritmi, mekanın oluşumunu etkiler.

"...Birkaç yalancı girişin yanı sıra güneydoğu köşede tek bir gerçek giriş vardı. Bu kamış demetlerine benzeyen konik gömme sütunlarla sonlanan, dört bir yanda yirmi çıkıntılı mahmuz duvara sahip uzun bir kapalı koridora götürüyordu; ucunda daha geniş bir oda vardı. Bu geçitin kıyısı boyunca yer alan kırk eyalet ve sonundaki geniş deltasıyla Nil'in simgesel bir temsili olduğuna inanılır. Giriş holünün ötesinde büyük bir açık avlu vardı, belki de bu firavunun simgesel olarak yeniden gençleşmesini (firavunlar hem yukarı hem de aşağı Mısır'ın kralı olarak bütün ritüelleri iki kez yapmak zorundaydı) temsil eden Heb-Sed törenlerinde kullanıyorlardı."
(Roth, 1993,s.235)

Bu canlandırma, yalnızca ritüeli gerçekleştiren rahip sınıfı veya firavun için geçerli değildir. Bu yapıları yapanlar çok yüce bir varlığa hizmet ettiklerinin bilincindeydiler. İşçiler de yaşamdan sonraki hayatı düşünerek çalışıyorlardı. Ritüelin tanımında var olan "önceden kabul edilmiş olma" durumu işçilerin, yaptıkları işe kendilerini adamalarına yol açıyordu. Ayrıca Mısır mimarisi sadece sonuç olarak ritüel barındıran bir anlam taşımaz. Mekan ritüellerle birlikte var olur. Ritüel, sadece biten mekanın içinde veya çevresinde rahip sınıfı veya firavun tarafından canlandırılan değil, onu oluştururken de faydalanılan bir araç olur. Bu durum, politik, dini ve ekonomik gücü elinde bulunduran sınıf tarafından da desteklenir. Bu sınıfı da zaten rahipler ve firavunun kendisi oluşturmaktadır.

Ritüel, doğal süreçlere bağlı olarak ortaya çıkmadığı bir sosyo-kültürel çevre içerisinde dışlanır, anlam verilemez, garipsenir. Ancak bu durum, toplumu yöneten ve yönlendiren, ekonomiyi elinde bulunduran güçler tarafından sunulursa, ritüelin biçimlenişi daha öncekilere benzer, ancak içeriği değişmiş olabilir. Ritüel, sadece gösteri amacına hizmet etmeye başladığı anda özelliğini kaybeder. Artık bir eylemler dizgesi değil, sadece bir eylem olarak kalır.

Bu durum tiyatro için de geçerlidir. Tiyatro, temelde Eski Yunan'da tanrı Dionysos adına düzenlenen ritüellerden doğmuştur. Breton, Dionysos şerefine yapılan dinsel törenlerin M.Ö. 550 dolaylarında başladığını yazar [5]. Dionysos şenlikleri sırasında yapılan hareketler, canlandırılan durumlar, söylenen şarkılar ve bunları tekrar eden koro, Yunan tiyatrosunun temelini oluşturur:

Tiyatro oyunları Dionysos adına yapılan kutlamalardan doğmuştur. Onun en sevdiği Silenos'lar, Satyr' ler gibi yarı insan yarı teke yaratıklardır. Batı' dan gelen ve bizim de kullandığımız "trajedi" sözcüğü, Yunanca' daki "tragodia" sözcüğünden kaynaklanıyor ve "teke şarkısı" anlamına geliyor. Dionysos adına düzenlenen şenliklerde tekeler kurban

edilir ve dinsel şarkılar söylenirdi. Bu şenlikler tiyatrolarda düzenlenirdi. Bu nedenle tiyatro, bu tanrının kutsal alanıydı ve bir de sunak yapılırdı oraya Dionysos adına."
(Bayladı, 1999, s.94-95)

Vernant, Yunan Trajedisinin tamamen dini olarak kurulmuş bir dünya içerisinde, "zihinsel bağlamda" çalıştığını söyler [6]. Kentin rejimi eski sosyal eylemleri ve güç biçimlerini yurttaşlıkla ilgili politik kurumlarla değiştirirken, trajedi, kendine özgü biçimleri/dışavurumların temsilleri olarak karmaşık özerkliğini oluşturdu. Ritüel sadece Dionysos şenliklerinin canlandırılması değil, bununla birlikte Yunan düşüncesinin de yansıtılmasıydı.

Ritüel ve mekan arasındaki ilişki birisi diğerini doğurur şeklinde oluşmaz. Toplumsal, ekonomik ve teknolojik yapıya bağlı olarak birlikte gelişirler. Bireysel ritüeller ise yine bu girdiler yoluyla oluşturulan zihin durumu ve kişisel deneyimlerini takip ederek, bilinçsizce mekan içerisinde tekrar eder. Yeni oluşan yapı tipleri bu toplumsal hareketler üzerinden ritüeller önerir. Ritüellerin oluşması için gerekli ortam zaten hazırdır. Endüstri Devrimi sonrasında ortaya çıkan yeni yapı tiplerinde (Çarşı, tren garı vb.) olduğu gibi. Jormakka, "Heimlich Manouvres, Ritual in Architecture Form" isimli kitabında mimarlıkta ritüeli, vücudun inşa edilmiş çevre ile etkileşiminden oluşan ve sürdürülen günlük sosyal ilişkiler olarak tanımlar[7].

Günümüz mimarisi ve ritüel ilişkisi daha çok sosyal ritüeller olarak gözükür. Din ve devlet işlerinin birbirinden ayrıldığı toplumlarda dini referans alarak ortaya çıkan ritüeller, genelde o dine hizmet veren yapıların içerisinde gerçekleşir. Kentin içinde bu türden ritüellerden pek bahsedilmez. İnsanın kent ile kurduğu ilişkide gerçekleşen ritüeller genelde mevcut toplum yapısı, bireyin sosyal durumu ve hafızası ile ilgilidir. Birey bu etkilerden ve hafızasında geçmişe dönük yer alan etmenlerle birlikte kent içerisinde ezberlediği, bilinçli olmayan, tekrar eden eylemler dizgesi sergiler. Günümüz sosyologları ve mimarları mekan içerisinde gerçekleşen, yazılı kuralları olmayan bu türden ritüellerle ilgilenmişlerdir [8]. Gün içinde ev kadınının yaptığı işler bile sosyal ritüel olarak adlandırılabilir.

Bugün, mimarlık sıkça birçok yaşama fonksiyonunun biraraya getirilmesini sağlayan sistem olarak görülür. Jormakka, mimarlığın belirli bazı ihtiyaçları ya da arzuları düzenlemeyi mümkün kılması kadar bazı davranışları da engellemesinin önemli olduğunu söyler[9]. Örneğin hapishane, mahkumları toplum içerisinde yapılabilecek faaliyetlerden mahrum bırakmakla varolur: ev ise, sadece ikamet edeni konforlu bir şekilde yaşatmak için değil, diğer insanları iç mekandan uzak tutmak için de vardır. Mekan, güçlü bir davranış şekillendiricidir. Anıtlardaki davranış şekilleri de ritüelistik izler taşır. Önceden oluşmuş ya da oluşmakta olan belli bir durumu ya da kişiyi hatırlatma amaçlı yapılan anıtlar tekrar eden eylem dizgeleri önerirler. Bu eylem dizgeleri oluşturulan mekan etkisi ile verilebileceği gibi bir yazı veya bir işaret de olabilir. Müze yapılarındaki davranış biçimleri de benzerdir.

"Önce biz yapılarımızı şekillendiriyoruz, daha sonra da onlar bizi şekillendiriyor"

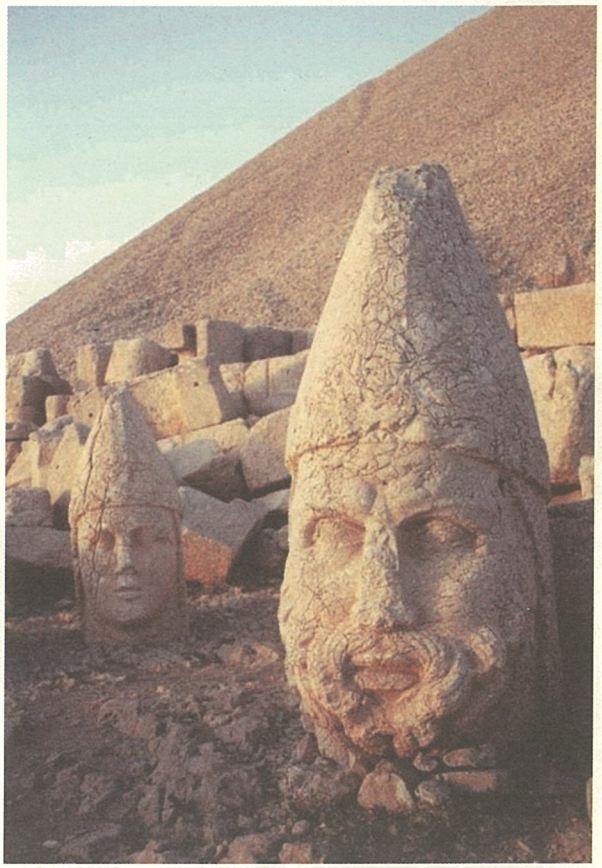
(Churchill, 1943)

Mimari mekanın güçlü bir davranış şekillendirici olduğu İngiliz Parlamento Binası örneğinde de görülür. 1941 yılında bir Alman bombası ile yıkılan bina Avrupa ve Amerika' daki modern parlamento şemalarına uygun olarak değil, taşıdığı ritüel gereği eski Gotik kilise şemasına bağlı olarak yeniden inşa edilmiştir. Daha önce parlamento, Gotik kilisenin koro kısmında bir tarafta iktidar diğer tarafta muhalefet üyeleri oturacak şekilde yerleşmişti. İngiliz başbakanı Churchill, İngiliz Hükümetinin içinde yerleşmiş olduğu fiziksel çevre tarafından şekillendirilmiş olduğunu savundu, ona farklı davranışsal bir mekan kazandırmak parlamentonun işleyişini de değiştirecekti. Bu nedenle parlamento, yıkılan eski haline uygun olarak yeniden inşa edildi [10].

Mekanın oluşumu toplumsal olaylardan bağımsız düşünülemez. Ritüelin yukarıda bahsedildiği gibi, toplumsal hafızadan faydalanma niteliği vardır. Ritüel, toplumdaki hareketlere bağlı olarak gelişebilir ve uyarlanabilir özelliği olan bir davranış biçimidir. Mekanın oluşumuna katkıda bulunduğu gibi, mekan değiştirebilme özelliğine de sahiptir. Ritüelistik davranış biçimleri ihtiyaç duyulmadığı zaman kaybolma eğilimindedirler. Ama toplum hafızasındaki yerlerini de korurlar. Farklı zamanlarda daha önce varolmadıkları mekanlarda yer alabilirler. Fakat, ritüel davranışların eskiden beri varolan ve hep varolacak davranışlar olarak tanımlanması sadece ritüel kavramı olarak doğrudur. Ritüeller ortadan kalkabildiği gibi, yeni toplumsal hareketlerin sonucu olarak yeni mekanlarda yeni ritüeller de oluşabilir.

Ritüel, mekanın fonksiyonu değildir, davranış dizgesidir, mekanı oluşturmaz veya mekan ritüeli oluşturmaz, birlikte oluşurlar. Bir ritüel-mekan araştırmasında, "Ritüel mekanları" veya "kent ritüelleri" gibi günümüz mimarlarının ve şehircilerinin özellikle 1970'lerden sonra üzerinde durduğu kavramlar ile karşılaşılabilir. Bu yazı, birebir bu mimarları ve uygulamalarını incelemek yerine, sosyolojik

bir ritüel araştırması ve mimarlıkla ilişkisini çok yönlü ele almaya çalışmıştır.



Kaynaklar:

1.Norberg- Schulz, C., "Existence, Space & Architecture", Praeger Publishers, New York, 13,(1971)

2.Leacroft, R., Leacroft, H., "Theatre and Playhouse: An Illustrative Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day", Metheun, London and New York, 1, (1985)

3.Berger, J., Luckmann, E., "Rituals in Our Social Life", Oxford University Press, London, 1-27, (1990)

4.Ayatar, H. Ayhan, "Mimarlık, Ritüel ve Tiyatro", Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 81, (2003)

5.Breton, G., "Theatres", Princeton Architectural Press, New York, 4-13, (1989)

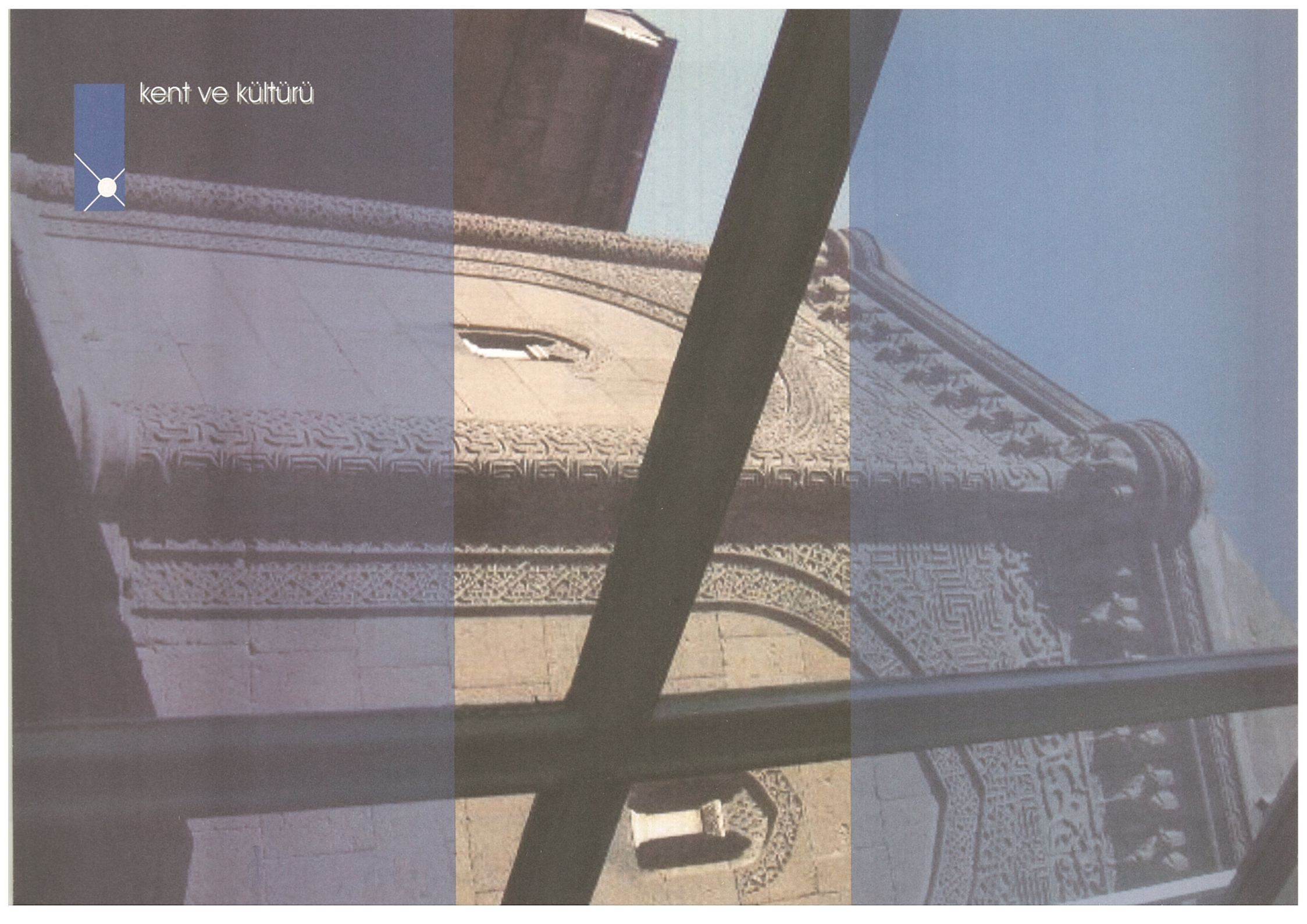
6.Vernant, J.P., Pierre, V.N., "Myth and Tragedy in Ancient Greece", çev. Janet Lloyd, MIT Press, New York, 29-48, (1990a)

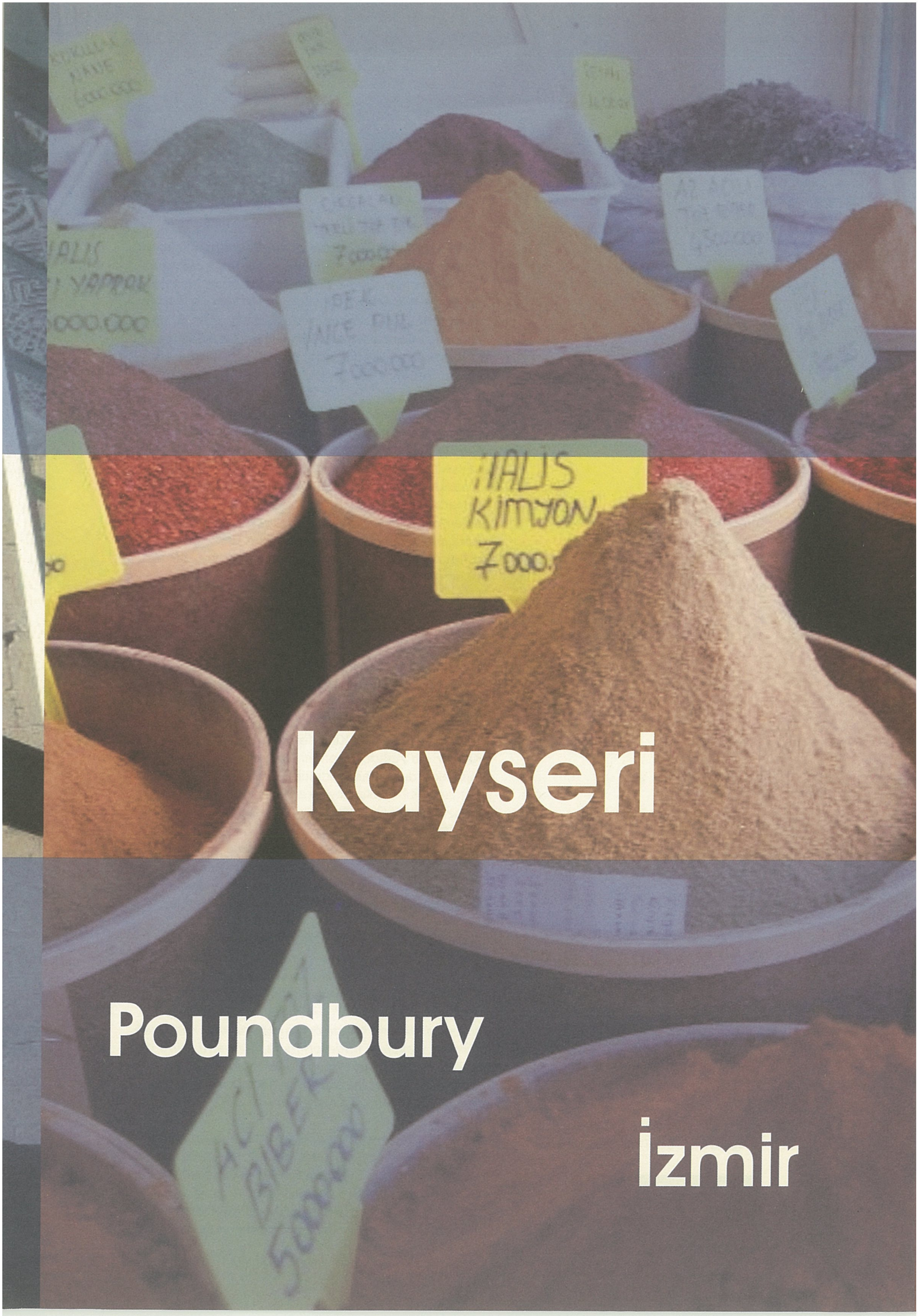
7.Jormakka, K., "Heimlich Manoeuvers Ritual in Architectural Form", VERSO, Germany, 1-183, (1995)

8.De Mare, H., Vos, A., "Urban Rituals in Italy and The Netherlands,Historical Contrasts in the Use of Public Space, Architecture and the Urban Environment", Van Gorcum, Assen, 1-89, (1993)

9.Roth, L.M., "Mimarlığın Öyküsü", çev.Ergün Akça, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1-677,(2000)

10.Bayladı, D., "Mitoloji, Tanrıların Öyküsü", Say Yayınları, İstanbul, 91-98, (1999)


kent ve kültürü



Kayseri

Poundbury

İzmir

kent ya kültürü

KAYSERİ'DE TEK EVDEN APARTMAN KATINA GEÇİŞ*

Mehmet KASAP
Mimar

TMMOB Mimarlar Odası
Kayseri Şubesi Başkanı

1944 yılında mimar Kemal Ahmet Aru, Alman şehirci Ösner başkanlığında Kayseri'nin ilk imar planlarını hazırlamak için Cami-i Kebir minaresinden halihazır almak üzere makinesinin objektifinden kente bakarken buranın "Kültürler Alaşımı"(1) üstünde gelişen bir kent olduğunu anlamış olmalı ki, öneri imar planında mevcut kent dokusunun korunmasını ve gelişmenin ise doğuda Sivas Caddesi etrafında olmasını öngörmüştü.

Emin Molu başkanlığındaki dönemin Belediye Meclisi'nin ekonomik nedenlerle öneri imar planını kabul etmemesi Kültürler Alaşımı Anadolu'nun önemli bir kenti olan Kayseri'de asırlar boyunca oluşan sivil mimarlığın sonunun başlangıcı oldu denebilir. Kayseri'de sivil mimarlık örnekleri olan bu evlerin çoğu, yoksulluk dönemlerinde plansız ve derme çatma da yapılmış olsalar, yerel malzeme olan taş, ahşap ve toprağın doğru kullanılmasıyla kendiliğinden oluşmuş bir taş medeniyetiydi. Bu gün bu evlerin benzerleri Endürlük, Talas, Tavlusun, Germir, Gesi ve civarı ile Üskübü, Vekse ve Büyük ve Küçük Bürüngüz yerleşmelerinde hala ayaktadırlar.

Anadolu, MÖ 3000'lerden itibaren Asurlulardan Hititlere, Friglerden Kimmerlere, Pers hakimiyetinden Kapadokya Krallığına, milatla birlikte bin yıllık Roma hakimiyeti ve nihayet Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'si... Böylesine zengin bir Kültürler Alaşımı üstünde gelişen Kayseri vb Anadolu kentleri için araştırmacılar isim bulmakta da zorlanmaktalar. Roma, Selçuklu ya da Osmanlı gibi... Dolayısıyla kentlerin aşağı yukarı hepsi, en azından Anadolu'da antik bir çekirdeğe sahiptir. Bir çok Anadolu kenti bir höyükten veya bir Bizans Akropolünden gelişmiştir. Bu durumlarda iç kalesi antik kentin kendisinden başkası değildir, yani yeni kente bir ilave gibidir; öte yandan konumları çok yüksekte ise terkedilmiştir. (Amasya, Afyon)

"Osmanlıların, içinde kentlerine yeni biçim verdikleri doğal ve insani coğrafya, Selçuklu kent coğrafyasından oldukça farklıdır. Osmanlı kent kültürü, kentsel vadi sistemleri arasında biçimini almıştır. Nasıl ki Selçuklu kenti kendini en iyi biçimde duvarla çevrili ovalara kurulmuş kentlerde (Sivas, Kayseri) ifade etmişse, Osmanlı kenti de gerek dağılım, gerekse mimari açıdan dağlık bölgeden ovaya geçişten fevkalade bir biçimde yararlanmış bir dağ eşiği kentidir.."(2)

Kale ve surlarıyla Bizans, ibadethane, han, hamam, medrese, kervansaray, kümbet vb dini, sosyal ve kültürel yapılarıyla Selçuklu, sebze bahçeleri ya da yollarla sınırlı, bir bakkal, bir çeşme, bir küçük mescit ve bir ya da birkaç çıkmaz sokak etrafında sıralanan evleriyle Osmanlı olan Kayseri'de 20. yüzyılın başlarına kadar yaşayan halkın

yaklaşık 2/3'ü Müslüman olmasına ve bunların "camilerinizi sade, evlerinizi ziynetli yapınız" gibi peygamber buyruğuna (hadis) muhatap olmalarına rağmen, evlerinde "geçiciliğin psikolojisi"(3) hakimdir (belki ayrı bir araştırma konusu) ve batı dünyasının aksine buralarda ev, genellikle sahibinin zenginliğini ve soyluluğunu anlatacak bir araç olarak kullanılmamıştır. 20. yüzyıl başlarına kadar Kayseri halkı yoğun kent dokusu içinde bir avlu veya küçük bir bahçe etrafında asimetrik olarak gelişen sofa-tokana-harem üçlüsünden oluşan, içe dönük, mütevazı evlerde oturmuşlardır. Kendiliğinden, doğal olarak gelişen planları ve eğri, dar sokaklar boyunca sıralanmış sade kütleleriyle evler alçakgönüllü, dostça bir havaya sahipti.

20. yüzyılla birlikte bu durum değişmiş, imparatorluğun gelişmiş diğer kentlerinde olduğu gibi, Kayseri'de de Hıristiyan aileler Avrupa'yı model olarak seçmiş, onlar gibi yaşamaya, onlar gibi gösterişli evler yaptırmaya başlamışlardı. Bu eğilim kısa zaman içinde Müslüman ailelerce de benimsenmiş, onlar da Hıristiyanlar gibi gerek kent içinde, gerek bağlarda konak ölçeğinde, formel, simetrik planlara sahip, dışa dönük evler inşa etmişlerdir.(4)

Kayseri biraz da kendi halinde ve bu durumdayken, Cumhuriyetle birlikte artan ve hızlanan batılılaşma hareketleri ev'i de kapsamış ve konu, gazetelerde tartışılmaya kadar götürülmüştür. 28 Haziran 1936 tarihli Tan Gazetesi'nde Sabahattin Eyüboğlu 'Yeni Otrul ve Psikoloji' başlığıyla yazdığı yazıda; yeni, yani modern mimarinin bütün temsili (simgesel) şekil ve renklerden sıyrılmak ve insan ruhuyla münasebetini kesmek istediğini belirtir. Eyübolu'na göre yeni evin şahsiyeti yoktur ve "Bir burjuvanın apartmanına kendinden koyduğu şey yalnız apartmanın ismidir. Şen Yuva, Saadet, Ümit, Şefkat vb... Bu isimlere bazen mavi boncuklar ve at nalları da karışmaktadır. Nazar boncuklarını ve at nallarını hala apartmanların kapılarında gören Eyüboğlu, bunları, "ev pitoreskinin son izleri" diyerek küçümser. Yazısının son bölümünde ise yeni konutun faziletlerini ve ilerde oluşturacağı "geniş ruhsal ve sosyal sonuçları" anlatmaya koyulan Eyüboğlu, eski ve yeni insanları şu cümlelerle karşılaştırır:

"Eski mesken ruhları bir taraftan yalnızlığa ve istiklale davet eder, diğer taraftan ev eşyalarına ve hatıralarına bağlardı. Yeni otrul (konut) insanları ruhsal benzerliğe, yuvasızlığa ve mazisizliğe götürmektedir. Bir müze havası içinde yaşayan eski adam fetişistti ve eşyasını her gittiği yere ardı sıra taşırdı. Yeni adam eşyada eşyalıktan başka bir özellik görmekte ve yuvasını gömlek değiştirir gibi değiştirmektedir. ... Yuva idealini gütmek mülkün esiri olmaktı. Apartman bizi bu esaretten sıyrılmaya alıştırmaktadır."

Eyüboğlu'nun yazısına doğrudan olmasa da dolaylı bir cevap Peyami Safa'dan geldi. 12 Haziran 1941'de Tasvir-i Efkar'da yayımlanan 'Milli İdealimiz Apartman Yaptırmak Mıdır?' başlıklı yazısında Peyami Safa;

"Birkaç idealist müstesna, yüksek tahsilin eşiğinde geleceğine nişan alan her Türk gencinin gönlünde bir apartman yatıyor... Apartman!.. Genç ve yaşlı, mimar ve doktor, esnaf ve avukat, tüccar ve bol maaşlı memur, komisyoncu ve müteahhit, her şuurun altı ve üstü, boydan boya, silme apartman kesilmiştir. Apartman!.. Cimri parayı bunun için biriktiriyor, iş adamı bunun için taban tepiyor, avukat bunun için mahkemede coşuyor, doktor bunun için gözünü profesörlüğe dikmiş, vekilin treni gelmeden üç vapur evvel Haydarpaşa'ya damlıyor.. Apartman!.. Sabahleyin, yatakta mahmur gözler açılınca, uykunun rehaveti içinde erimiş vücudu kamçılayan ve obüs gibi sokağa fırlatan ideal: Apartman!.. Bir tek varlık sebebi, yaşamanın hikmeti, bahtiyarlığın amili, insanlığın gayesi, memleketin selameti, kainatın sırrı: Apartman!..."

Daha sonra bu "iştah"ın iki kaynağı olduğunu tespit eder Peyami Safa: Kendimiz ve Dünyamız. Kendimizden kaynaklanan iştahın sebebini milletçe farkında olmadan eski evlerin kullanışsızlığına bağlar genel olarak. Bu noktadan itibaren muhafazakar Safa ile hümanist Eyüboğlu arasındaki fark ortadan kalkmaktadır.

"Kafesli, karanlık, rutubetli, cumbası çarpılmış, taşlığı küf ve mutfağı lağım kokan tahta evlerimiz ailelerimize tabut olmuştur. Bu evlerden her biri, günümüzde koskoca imparatorluğun çöküşünü ve onun harabeleri üstünde mutlak ve mücerret ölümü temsil ediyor. Farkında olarak, olmayarak milli hassasiyetimizi şöyle bir sembolik tasavvurun ağır telkini altına koymuşuz: Tahta ev mazi, apartman istikbaldir; tahta ev tabut, apartman beşiktir; tahta ev ölüm, apartman hayattır."

Aslında tek ev, apartman tartışması, daha gerilere Tanzimat'a kadar gitmektedir. Mustafa Reşit Paşa'nın Paris'te sefirken yazdığı mektupların tarihi 1830'lardır. Paşa mektuplarında Fransız apartman sisteminin bizim aile yapımıza uygun olmadığını, yine karkas yapılan İngilizlerin hane şeklindeki müstakil evlerinin bizim yapımıza daha uygun olduğunu söylüyordu.(5) Turgut Cansever de;

"... 1924-1930 yıllarında, bir taraftan devletin idari yapısında önemli değişiklikler olurken Osmanlı toprak hukukunun son izleri de silindi. Yapıya müsaade verme hakkı yerine, Roma hukukundan ithal edilen yapı yapma hakkı getirilirken, aynı sırada Batı Avrupa yönetmelikleri Türkçe'ye

çevrilerek uygulamaya konuluyor, ahşap yapı yasağı getiriliyordu.. Lüküs Hayat Komedisi'nin ancak sınırlı bir veçhesini aksettirdiği bu trajikomik ortamda eski İstanbul'un varlıklı aileleri tarihi yarımadadaki muhteşem konakları terk ederek Şişli'de, Taksim'de , Talimhane'de apartmanlarda yaşamaya başlayınca Osmanlı konut mimarisinin bütün yüce değerleri de terk edilerek modernliğin simgesi olarak o günlerin farkına vardığı Kübizm'in ve Art Deco'nun[6] yozlaşmış örnekleri olan apartman mimarisi de bütün ülkeye yayıldı"[7]

diyerek tartışmaya katılmıştır.

Apartmanlaşmada, T. Cansever'in belirttiği "yapıya müsaade hakkı" ile "yapı yapma hakkı" arasındaki fark kadar apartmanlardaki kat mülkiyeti hukuku da önemlidir. Günümüzde kentlerin çarpık yapılaşmasında, yapıların bağımsız bölüm şeklinde parçalanarak kimi insanların ekonomisine daha kısa yoldan katkı koyduğu düşünülen 1965 tarihli ve 634 sayılı Kat Mülkiyeti Yasası'nın önemli bir faktör olduğu söylenebilir. Daha önceleri apartmanlarda bulunan bağımsız bölümler ayrı bir tapu ile değil, ancak Medeni Kanun ve Tapu Kadastro Kanunu'nda bulunan bazı hükümler doğrultusunda ve sadece "üst kullanım hakkı" ile belirlenebiliyorlardı.

Cumhuriyetten önce bu günkü Medeni Kanun yerine uygulanan Mecelle'nin 1150. Maddesi "İki kişi beyninde müşterek bir hanenin fevkanisi (üst katı) birine ve tahtanisi (alt katı) diğerine ita olmak üzere kısmeti murad olundukta gerek fevkani ve gerek tahtani takvim olunarak kıymeti itibarıyla taksim olunur" hükmüne dayanılarak özellikle İstanbul'da bu tür haklar tesis edilmiş bulunmaktadır.[8]

Denilebilir ki, Kayseri'de apartmanlaşmanın yoğun olarak başladığı 1950'lere kadar evler, 19. yüzyılın sonundan itibaren batılılaşmanın da etkisiyle önemli bir değişim geçirmiş ve elli yıllık bu süreç adeta apartmanlaşmaya hazırlık süreci olmuştur. Bir başka ifade ile Kayseri'de evlerin apartman katına yapılır olması, doğrudan avlulu evin terk edilmesiyle olmamıştır. Açıktır ki avlulu ev mantığı ile apartman ev mantığı birbirinden oldukça farklıdır. Öncelikle avlulu evdeki geleneksel yöntem planlama anlayışı (ev yapım anlayışı demek belki daha doğru olur) yani "... Ailenin başka bir odaya gereksinimi olduğu zamanlar evin bir ucuna yeni bir oda inşa edilirdi." anlayışı, yerini batı dünyası yöntemlere bırakmış... simetrik, her işlevi içinde toplayan, dışa dönük binalar üretilmiştir. Üzerinde bulundukları arsalar gibi evler de bitmiş dik dörtgenler şeklindedir. Önceki anlayışın aksine plana veya bina kütlesine bir şey eklenmesi veya çıkarılması, evin düzenini bozacak bir değişikliktir. Odalar bir avlu veya üstü kapalı merkezi bir hol çevresine yerleştirilmiştir, ancak odalar arasında önem sırası yoktur. Mekanlar sofa, harem odası gibi ayrımlara gidilmeden birbirine benzer şekilde tasarlanmıştır."[9]

Kayseri'de yapılan ilk apartmanların plan şemasında görülen bir hol etrafında odaların ve müştemilatın sıralanışı, düşey sirkülasyonu sağlayan merdivenlerin ölçü ve şekil olarak önemsenmeyişi, bazı hallerde oldukça dar koridor veya sahanlıklardan apartman katı daireye geçişler, merkezi hollü ve tek katlı evleri çağrıştırmaktan öte nerdeyse aynı evin yan yana ve üst üste konmuş halidir. Yine de 70-125 m2 büyüklüğünde bir apartman katında bulunan fonksiyon zenginliği, günümüzde daha büyük alanlardaki apartman dairelerine göre bir tür konfor olarak değerlendirilebilir.Bu durum ancak apartman sahibinin bilinmesi ve onun ekonomik, sosyal ve kültürel durumuyla açıklanabilir. Ayrıca,1960'lı yılların sonuna kadar Kayseri'de apartmanların sahipleri tarafından yapıldığı, dolayısıyla ısı yalıtımsız, dış sıvasız, çatısız yapılmış olsalar da başka birtakım yapı bileşenleri olan lento, dökme mozaik, taş ve tuğla duvar kalınlıkları, ahşap doğramalar, beton ve harç dozajlarının niteliği yanında bahçelerin mamurluğu ile ev eşyalarının çok amaçlı kullanılmaları geleneksel avlulu veya merkezi hollü ev kültürünün bir devamı gibidir.

ÇALIKA EVİ [10]

Lala Mahallesi Kaya Sokak No:4

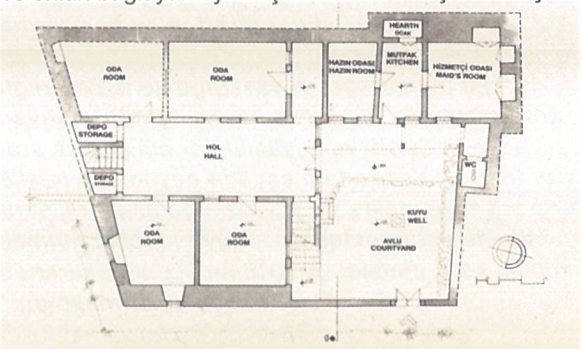
Yapım Tarihi: 1900'lerin başı

Günümüzdeki Durumu: Güney bölümü yarı yıkık, kuzey bölümü kirada.

Güneyi sokak, diğer yanları komşu evler ile çevrelenmiş, iki katlı 'L' biçiminde büyük bir yapıdır. Girişi kütle ile sokak arasında kalan avludandır.

Ev kütlesi 48 m2lik avluyu güneyden ve batıdan çevreler. Avlunun diğer iki yanı 4m yüksekliğindeki yonu duvarla kapatılmıştır. Avlunun ortasında bir kuyu, güney kenarında bir çeşme, kuzey-batısında bir tuvalet vardır. Güneyde üstü açık bir merdiven avluyu üst kata bağlar.

Zemin kat iki bölümden oluşur: Batıda mutfak ve ilgili mekanlar, güneyde asıl yaşama bölümü..... Güney bloğunun zemindeki odaları 29 m2 büyüklüğünde, uzunca bir dikdörtgen holün çevresine sıralanmıştır. Hole avludan çift kanatlı bir kapı ile girilir..... Holün diğer ucunda, girişin tam karşısında, üst kata çıkan bir merdiven yer alır. Evin üst katı da zemine benzer şekilde, iki bölümden oluşur; ancak bu bölümler avlu merdiveninin çıktığı yarı kapalı bir terasla birbirlerine bağlanmıştır. Batı kanadı, iki oda ve onları bağlayan eyvan şeklindeki bir köşkten oluşur...



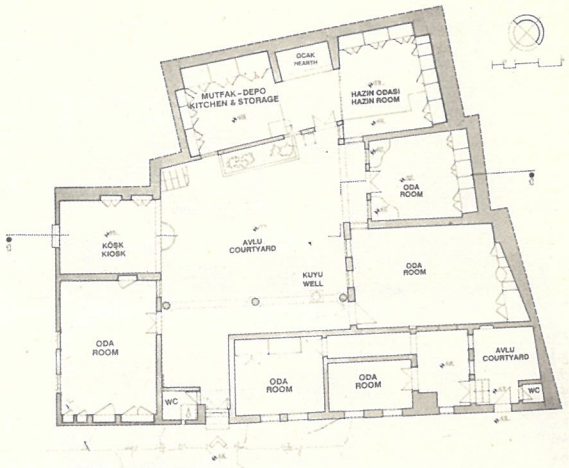
ÇAYIRAĞASI EVİ (10)

Setenönü Cad. No:20, Kiçikapı

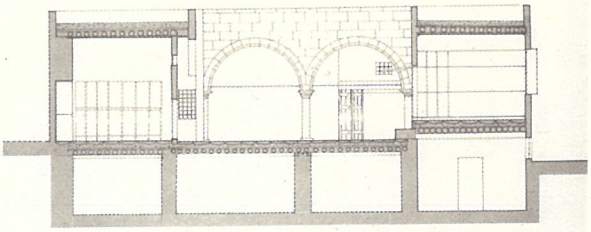
Yapım Tarihi: Yaklaşık 1890-1900

Günümüzdeki Durumu: Bodrum kat kahvehane, zemin kat halıcı dükkanı vs kira

Ev bir Ermeni ailesi için yapılmış, Cumhuriyetten sonra birkaç kez el değiştirmiştir.... Bir köşe arsasına yerleşmiş, iki yanı yol, düzgün olmayan diğer yanları komşu evlerle belirlenmiştir. Üst katı yıkılmış olan ev, bodrum ve zemin katlardan oluşur. Zeminin geometrik merkezi ve dağıtım alanı 65 m2 büyüklüğünde, yamuk şekilli bir avludur. Avlunun kuzeyinde mutfak ve depolar, diğer yanlarında çeşitli yaşama birimleri yer alır.



Evin üst katındaki büyük köşk, 1950'li yıllarda tıkılmıştır. Köşkü taşıyan taş çıkmaların bazı kalıntıları evin güney-batı köşesinde bu gün de görülebilir..... Avlunun güney tarafı, evin girişi ile birleşen kolonlu bir bölümle kapatılmıştır. Avlu tarafından üç kısa kolon yarım daire şeklindeki iki kemeri taşır. Evin giriş kapısının yanında bir tuvalet, buna bitişik olarak da mermer tablalı bir çeşme yer alır. .... Bodrum katı kuzey-batıdaki bir merdivenle avluya bağlanır. Avlunun güney-doğu köşesinde büyük odanın giriş kapısı yanında bir kuyu ağzı vardır. Kapalı mekanların her biri kapı ve pencereleriyle avluya açılır.....



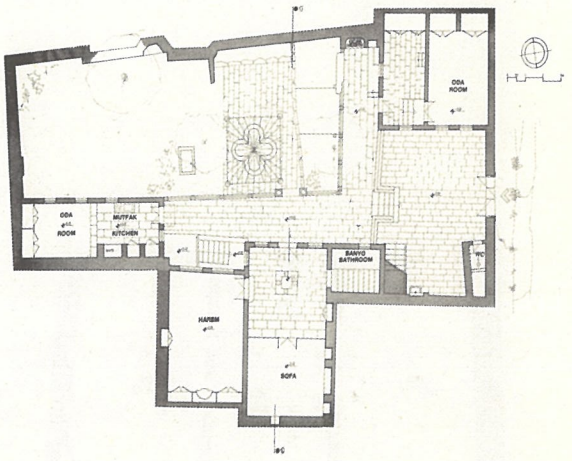
BEZİRCİLİOĞLU EVİ (10)

Tavukçu Mah. Yalçın Sok. No:21

Yapım Tarihi: Bir bölümü 1900'lerde, bir bölümü 1947

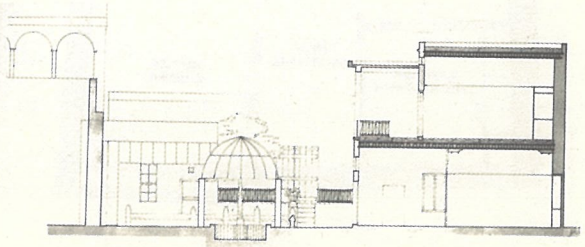
Günümüzdeki Durumu: Erciyes Üniversitesi ve Kayseri Büyükşehir Belediyesi tarafından restorasyonu yapılmaktadır.

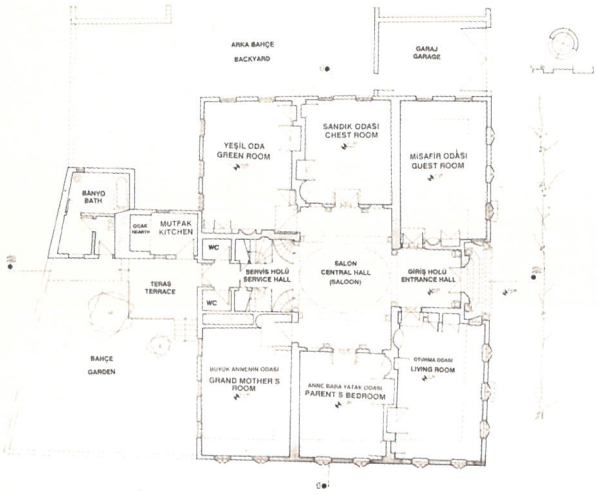
Dış alan ve bahçenin egemen olduğu ev örneklerinden biridir. Kuzeyde 4.5m yükseklikte bir duvarla sokaktan ayrılır; diğer yanları 10-12m yüksekliğindeki komşu evlerin duvarları ile çevrilidir. Hiçbir komşu evinin avluya bakmaması nedeniyle ev tamamen mahrem, yaklaşık 25m boyu, 10m eniyle de avlusu ferah ve sakindir.

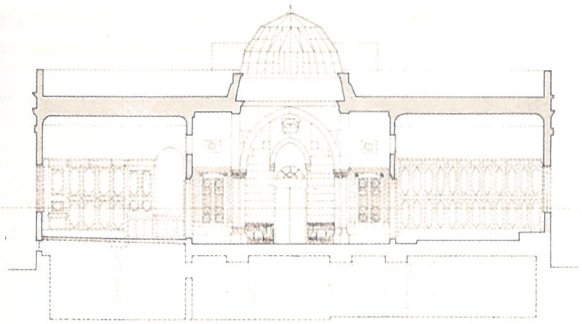


Ev sokaktan görülmeyen ve sokağa açılmayan üç ayrı kütleden oluşur. Kütleler rahat bir şekilde 400 m2lik bir arsaya dağıtılmıştır. Girişte sokakla aynı düzeyde büyük bir taşlık vardır. Taşlığın doğu yanında bir tuvalet, açıkta bir lavabo ve üst kata çıkan merdivenin ilk basamakları yer alır.

Evin doğusundaki kütlelerin ilki iki katlıdır. Bu kütlenin zemininde kare bir holden girilen sofa, bir harem odası ve bir hamam vardır. Bağımsız bir ev niteliği taşıyan bu katın üstünde açıktan bir merdivenle çıkılan bir teras ve bu terasa açılan iki odalı bağımsız bir bölüm yer alır. İki katlı bu binanın güneyine eklenen ikinci kütle, iki odalı, bodrumu olan bir birimdir.







İMAMOĞLU EVİ (10)

Büyükbahçebaşı Mah. Egemenlik Sok. No:18

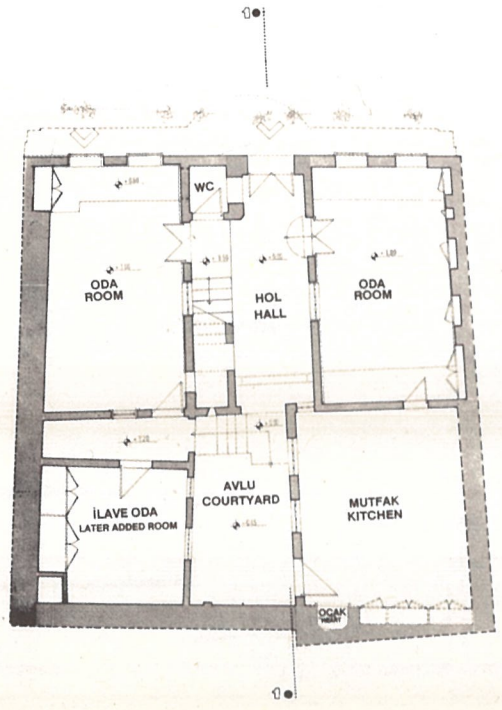
Yapım Tarihi:1890'lar

Günümüzdeki Durumu: Tescillidir.

Ev, 475 m2 büyüklüğünde bir arsanın 310 m2lik bölümüne oturur. Evin iki katı, sallığı ve sonradan eklenen mutfak ve hamamı ile birlikte yaklaşık 570 m2 kapalı ve yarı kapalı alanı vardır.

Ev, geçen yüzyıl sonunda hali vakti yerinde 8-10 Ermeni ailesinin, kentin güney-batısında bir tür kooperatif kurarak geliştirdikleri bir kent parçasında yer alır. .... Yonu taşından yapılmış cepheleri, ızgara planlı sokaklarda devamlılığı ve bütünlüğü sağlayan, sade ama güçlü ifadeler taşır..... Biri üç katlı, diğerleri iki katlı olan evlerde kullanılan iki tip plan ağırlık taşır: Evlerin yarısına yakını ortadaki taş kaplı, dikdörtgen bir avlu çevresine yerleştirilen odalar ve bir eyvan veya portikodan oluşur. Eyvan genelde avlunun kısa kenarında, sokak kapısının karşısına gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Evlerin beşinde ise ortadaki dağılım alanı bir kubbe ile kapatılmış (merkezi hol) ev ve odalarla daha da kaynaştırılmıştır.

Bu gruba giren İmamoğlu evi girişi gösterişli bir kemerin tanımladığı büyük bir girinti içine yerleştirilmiştir. İki sütunun taşıdığı dış kemerden sonra, merdivenle asıl kapıya çıkılır. .... Kapı bir giriş holüne açılır; hol, kubbeli orta mekana ve daha sonra gelen servis holüne bağlanır. Bu üç alan, planda ayrı ayrı birimler gibi görünseler de, orta mekanın birer parçasıdırlar ve hep birlikte bir bütün oluştururlar. ... Evin altı odası, 30 m2lik orta alan ve giriş holünün çevresine sıralanmıştır.



CAMCIOĞLU EVİ (10)

Tavukçu Mah. Bayram Sok. No:3

Yapım Tarihi:1900'ler

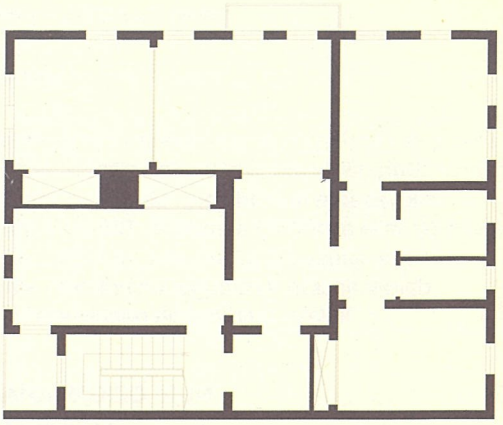
Günümüzdeki Durumu: Erciyes Üniversitesi ve Kayseri Büyükşehir Belediyesi tarafından restorasyonu yapılmaktadır.Ev, sokaktan üç basamakla inilen yarım bir bodrum ve üstteki iki kattan oluşur. Üç metre enindeki sal kaplı giriş holü, sokaktan 50 cm yukarıda, evdeki başlıca dağıtım alanıdır. Yanlarındaki odaların ahşap döşemeleri holden 100 cm daha yüksektir. Üst kata çıkan dik bir merdivenin sahanlık düzeyinde, sokak kapısına bitişik bir tuvalet yer alır. Hol doğuda avluya açılır. Buradaki odaların ikisi sokağa, üçüncüsü hole bakan pencereleri ve çift kanatlı kapıları vardır.....

Evin üst katı, merkezde yer alan bir köşkün çevresinde düzenlenmiştir. Köşkün kuzeyinde bir oda, güneyinde bir yaz odası, batısında planı daire parçası ("segment") olan bir balkon vardır. Sokağa konsol olarak taşan balkonun ön tarafındaki iki kemer, üstte üçgen şeklindeki bir alınlığı (pediment'i) taşır.

HACI KIRANATLI APARTMANI

Ruhsat Tarihi: 1952
Yanıkoğlu Mah.
Çizen: Mimar Selçuk Karakimseli

İki katlı ve bir apartmanda harem-selamlık anlayışı, ancak böylesine planlanabilir. Öyle ki, merdiven sahanlığından normal bir ev girişi, bir de misafir girişi vardır. Tesisat kolaylığı bakımından mutfağın, banyo ve tuvalet veya bunların mutfak yanında yapıldığı bilinse de aynı holde yatak odasının bulunması haremi çağrıştırmaktadır. Günlük yaşama mekanı, giriş holünün ayakkabılık olduğu varsayılırsa, kendi içinde ayrı bir camekanı olan ve orta holden de bir camekanla ayrılan üç bölmeli mekan denebilir..

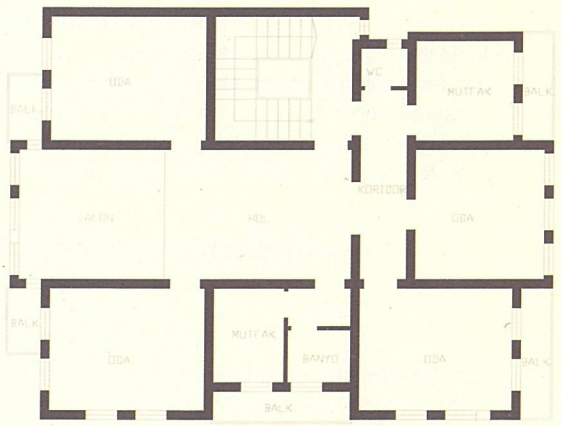


BURHAN ALAYBEYOĞLU APARTMANI

Ruhsat Tarihi:1953
Hacıkılıç Mah.

İstasyon Caddesinde ve dört katlı yapılan apartman, merkezi holden dağılımın yapıldığı, her kat bir daire ve yine harem-selamlığı öne çıkartan bir plan şemasına sahiptir. Burada da merdiven sahanlığından hareme ikinci bir giriş bulunmaktadır. Öbür giriş merkezi hole açılmakta ve odalara dağılım, günlük yaşamın geçtiği düşünülen bu holden yapılmaktadır.

Günlük yaşamın sürdüğü hole ikinci bir mutfak ve banyo holünün açılması, merdiven sahanlığının harem olarak tanımlanan ve tuvaletin de bulunduğu koridora açılması, o dönemde insanların tek ev alışkanlığından henüz kopamadığını düşündürmektedir.

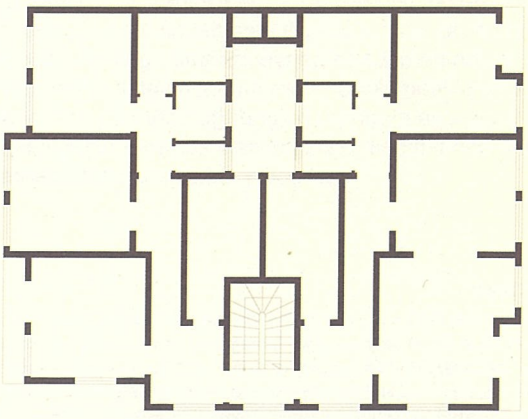


AHMET NAİL İNCETAN APARTMANI

Ruhsat Tarihi: 1953
Yeniceismail mah.
Çizen: Mimar Selçuk Karakimseli

İstasyon Caddesinde, 85 m2 iki ikiz daire şeklinde planlanmış ve dört katlı yapılmış apartmanın mutfak dahil ıslak hacimlerinin büyük bir ışıklığa yönelmesi, buna karşılık merdiven ölçülerinin küçüklüğü dikkat çekmektedir. Giriş holünden mutfak, misafir odası ve günlük hayatın geçtiği mekanlara yol veren bir başka hole geçilmektedir.

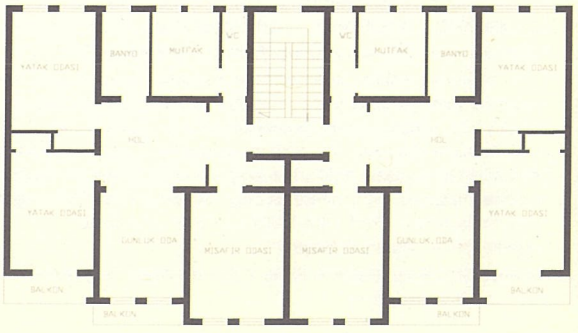
Merdiven ve koridor ölçülerinin küçüklüğü, eşyalar hakkında, yani eşyaların parçalı ve çok amaçlı kullanıldığı yönünde (oturma, yatma) ip uçları vermektedir.



MUSTAFA BAKIR APARTMANI

Ruhsat Tarihi: 1953
Çandır Mah.
Çizen: Mimar Selçuk Karakimseli

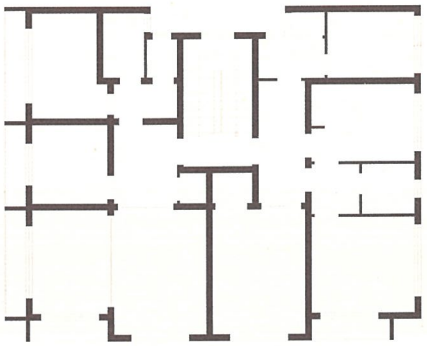
Hastane Caddesinde yapılmış olan apartman, dört katlı ve her katta 100 m2 büyüklüğünde iki daire bulunmaktadır. Mimar Selçuk Karakimseli burada günümüz örneklerine göre küçük bir alanda; geleneksel yaşama uygun olarak merdiven sahanlığından öncelikle bir holle misafir odası ve tuvalet ile mutfağa geçebilmiştir. Günlük hayatın ikinci ve merkezi bir holde olduğu plan şemasından anlaşılmaktadır.



NUH TANVER APARTMANI

Ruhsat Tarihi: 1954
Hacısaki Mah.
Çizen:

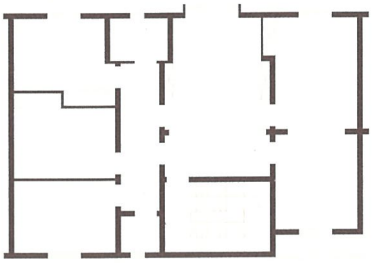
Dört katlı yapılmış olan apartmanın her katında iki daire vardır. Burada da merkezi bir hol ve camekanla ayrılmış günlük yaşama mekanları ... Mutfak ve ıslak hacimler ikinci bir holle ayrılmış durumdadır. Burada bitişik dairenin simetrik olmayışı, yol ve arka bahçeye cephe veren dairelerin ayrı ayrı değerlendirilmesi, simetrikliğin kolaylığının önüne geçmiştir ki önemlidir..



NURİ ÖZKÖK APARTMANI

Ruhsat Tarihi:1959
Hacıkılıç Mah.
Çizen: Y. Mimar Mustafa Alikişoğlu

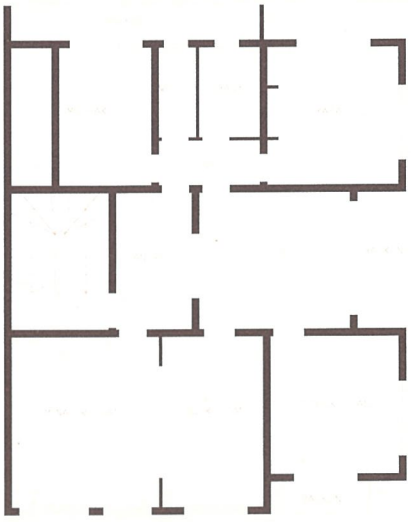
Bahçeli olarak yapılmış, dört katlı bir apartmandır. Her katında bir daire bulunmaktadır. Günlük hayatın yaşandığı oturma odasının merkeziliği, ön holden misafir odası ve yatak odası ile mutfağın bulunduğu koridora geçiş, bir tür fonksiyon konforu olarak değerlendirilebilir.



MEHMET ÖZATEŞ APARTMANI

Ruhsat Tarihi: 1957
Sahabiye Mah.
Çizen: Şükrü Çetiner

Yığma sistem yapılan apartmanın her katında bir daire vardır ve dört katlıdır. Ön hole "antre" denen ilk örneklerdendir. Ön holden mutfak, misafir odası ve tuvalete geçilebilmektedir. Tek evdeki sofa yerini tutan esas hole, ön holden çift kanatlı kapıyla geçilmekte ve bu holün önünde geriye çekilmiş (gömme) geniş bir balkon bulunmaktadır. Bir yanından yatak odası, banyo, tuvalet ve mutfağın bulunduğu üçüncü bir hole, öbür yanından biri camekanla misafir odasına birleşebilen iki ayrı çocuk odasına girilebilmektedir.



NOTLAR

* Bu başlık, Editörler, Mustafa Denktaş ve Yıldıray Özbek'in hazırladığı Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu Armağanı-Sanat Yazıları kitabında yayımlanan, Prof Dr. Vacit İmamoğlu'nun "Kayseri'de Avlulu Evden Merkezi Hollü Eve Geçiş: Büyükbahçebaşı Örneği"başlığından esinlenerek yapılmıştır. Kayseri Büyükşehir Belediyesi Personel ve Eğitim Dairesi Başkanlığı Kültür Yayınları No:36, 2001

1. Kültürler Alaşımı ve Kentsel Mimari Kimlik, Sempozyum/Panel/Forum 30 Eylül 2000, TMMOB Mim. Od. Genel Merkez-Adana Şubesi-Antakya Temsilciliği, Barok Ofset, Ankara, Temmuz2001

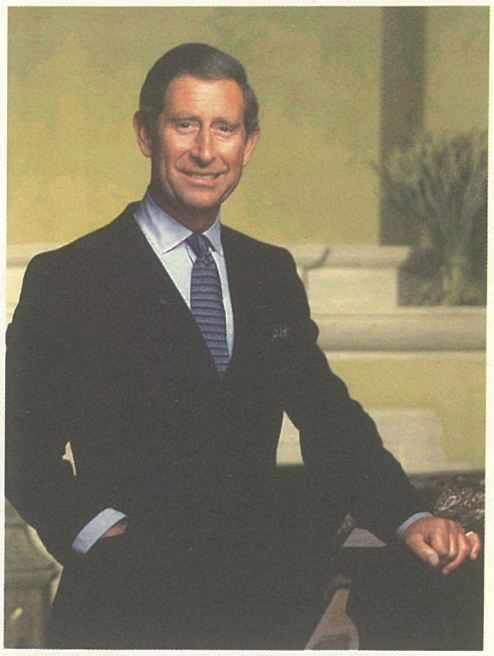
   "... bu bağımsız renkleri bir arada tutan bağlayıcının zayıflaması ya da işlevini yitirmesi sonucunda 'mozaiğin dağılabileceği' olasılığını da bilinçli ya da bilinçsiz sürekli geçerli kılmaktadır. Oysa ki zengin ve köklü Anadolu kültürleri, yine tarih içindeki ortak yaşam serüvenleri, birbirleriyle olan yaşam ilişkileri ve karşılıklı ortak yaratıcılık değerleri ve etkilenmeleriyle, aslında mozaik değil, adeta birer 'kültürler alaşımı' oluşturmuşlardır..... Prof. Ufuk ESİN'e ait olan bu anlamlı değerlendirme...Sonuç Bildirgesi

2. Maurice M. Cerası, Osmanlı Kenti, Çev: Aslı Ataöv. Yapı Kredi Yayınları,2001, sayfa,81
3. "Strüktür ve Geçiciliğin Psikolojisi" aynı eser, sayfa 175
4. Prof. Dr. Vacit İmamoğlu, Sanat Yazıları, sayfa 339, başlıktaki eser
5. Mustafa Armağan, Yeni Türkiye Dergisi, Cumhuriyet Özel Sayısı III, Eylül-Aralık 1998, Sayı-23-24
6. Art Deco, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, madde, 1920 ve 30'larda özellikle Fransa'da yaygınlaşan ve mimarlık, iç mimarlık, mobilya ve dekoratif sanatlar alanlarında etkili olan akım. Avant-garde ile geleneksel sanat arasında stilizasyon ağırlıklı bir akım olan Art Deco'nun estetik kökeni Dışavurumculuk, Kübizm ve Gelecekçilik akımlarına dayanır. Art Deco, 1960 ve 70'lerin Tarihselcilik anlayışı içinde yeniden gündeme gelmiştir.
7. Turgut Cansever, Yeni Türkiye Dergisi, Cumhuriyet Özel Sayısı IV, Eylül-Aralık 1998, Sayı, 23-24
8. Hikmet Göknar, 634 Sayılı Kat Mülkiyeti Kanunu Açıklaması, Birinci Bölüm.
9. Prof. Dr. Vacit İmamoğlu, Sanat Yazıları, sayfa 341
10. Prof. Dr. Vacit İmamoğlu, Geleneksel Kayseri Evleri, Halk Bankası Yayınları, 1992, İncelenen Evler Bölümü, sayfa, 126, 138, 144, 150, 159

"Bunu söylemekten nefret ediyorum, ancak Charles haklı çıktı."
Martin Spring, Building Magazine

"Poundbury'e burun bükerek gittim, ancak mahcup olarak ayrıldım."
Gerald Cadogan, Financial Times

"Uzun bir süredir mimarlık çevrelerine alay konusu olan bu yer, şimdi plancıların Mekkesi oldu."
Anne Spackman, Financial Times



ONARIMDAN KORUMAYA

Nasıl bir koruma?... 1789'da James Wyatt'ın "Salisbury Katedrali Restorasyonu" ile başlayıp, 1846'da Freeman'ın "Kilise Restorasyonunun İlkeleri" adlı eseri ile daha da belirginlik kazanarak günümüze kadar gelen tartışma, farklı bir boyutta devam ederken, her iki kanadın da konuya yeni içerikler kazandırmasıyla daha da karmaşık bir düzeye ulaşmıştır. Korumanın gelenekçi kanadını temsil eden "Camden Topluluğu", kültürel değerlerin olduğu gibi korunmasını savunurken, Ruskin ve Morris gibi yenilikçiler bunun tam karşıtı bir görüşün ilkelerini belirlemeye çalışmışlardır.

Nasıl bir onarımdan, neleri korumaya doğru uzanan bu çizgide arayış ve anlayışlarda yaşanan değişim, onarımın modalitesinden, korumanın modalitesine doğru bir ağırlık kazanırken, varlıklardan ilkelere doğru bir evrim geçirmekte olan "değer" anlayışından payını, "Koruma" da almaya başlıyor. Yok olmaya yüz tutan geleneksel değerlerin varlığının yalnızca onarımla sürdürülebilmesinin olanaksızlığının güçlü bir biçimde anlaşılmaya başlanması ile, pek çok alanda olduğu gibi genel bir kriz içerisinde olan planlama ve mimarlık alanlarında da yeni çözüm arayışlarına olan gereksinim giderek artmaktadır.

Mimarlığa gönül vermiş bir matematikçi olan Salingaros'a göre, yirmibirinci yüzyıl mimarlığının kaderini belirleyecek üç kişi vardır: Christopher Alexander, Léon Krier ve Prens Charles. İlk ikisi mimarlık alanından olup, birer mimari vizyoner olarak kabul edilmekle birlikte, düşünceleri ve önerileri, gündemi belirleyen aktif mimarlık camiası tarafından pek itibar görmemiştir. Üçüncüsü ise düşünceleri yüzünden bu camia tarafından ağır bir saldırıya maruz kalmıştır. Nedeni ise, bu vizyonerlerin tamamının çözümü geçmiş değerlerde arayıp, gelenekçi bir görünüm sergiliyor olmalarından kaynaklanmaktadır.

Bunlardan matematikçi-mimar Christopher Alexander, "İslam" ve "Ortaçağ Avrupa Mimarlığı" örneklerini inceleyerek geleceğin tasarım kriterlerini oluşturabilecek bir takım genel ilkeler belirlemeye çalışmıştır. 1993' te "21. yüzyıl Sanatının Habercisi: Erken Dönem Türk Halılarının Renk ve Geometrisi" adlı çalışmasında, aynı

SALISBURY'DEN POUNDBURY'E: "KORUMA" VE PRENS CHARLES

Hakan HİSARLIGİL

Y. Mimar,
Kent Plancısı

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

zamanda dünya çapında iyi bir koleksiyoncusu olduğu "Geleneksel Türk Halıları"nın seçkin örneklerini inceleyip elde ettiği bulgulara dayanarak, 21. yüzyılın tasarımında belirleyici temel ilkenin, hangi ölçekte olursa olsun, "yoğunluk" olacağını ileri sürmüştür. Ancak mimarlık camiası tarafından pek de ilgi görmeyen bu çalışmaya asıl ilgi yazılım dünyasından gelmiştir.

Bir grup yazılım uzmanı, Alexander'in geleneksel Türk halılarını inceleyerek elde etmiş olduğu bulguları değerlendirip kendilerine model alarak, mimarlık alanında ortaya konulmuş olan bu düşüncelerin yazılım dünyasından 20 yıl önde olduğunu itiraf etmiştir. İnsanın "biliş sistemi" ve "ruhsal yapısı"nın derinliklerinde yer aldığına inanılan ve yazılım dünyasına esin kaynağı oluşturan bu onbeş temel ilke şöyle sıralanmaktadır:

-Ölçek Farklılıkları
-Çeşitlenen Tekrarlar
-Sınırlar
-Tanımlanmış Boşluk
-Okunaklı Biçim
-Lokal Simetriler
-Zıtlık
-Çeşitlilik Artışı
-Soyuttan-somuta
-Parça-Bütün Yansıması
-Boşluk
-Basitlik ve İç-huzur
-Kopmamışlık
-Parça-Bütün İlişkisi
-Biçim-Zemin İlişkisi



Bu anlayışın bir benzeri de, mimarlık ve şehircilik alanlarına özel bir ilgi duyan, özellikle de kültürel mirasın korunması üzerine önemli çabalarda bulunmuş olan Galler Prensi II. Charles'ın çalışmalarında görülmektedir. Charles'ın mimarlık ve şehircilik ile ilişkisi, 1984 yılında kuruluşunun 150. yılı dolayısı ile RIBA'da davetli olarak yapmış olduğu bir konuşma ile öne çıkar. Bu konuşmada Prens hiç beklenmedik bir tavırla, modern ve post-modern mimarlığı bu güne kadar çevreye vermiş olduğu zararlar konusunda eleştirir. Hemen ardından mimarlık medyası tarafından adeta çarmıha gerilen Prens'e karşı, mimarlık örgütleri tarafından düzenli bir karalama kampanyası başlatılır. Tüm bu olumsuz eleştirilere karşın Prens, hassas politik konumuna rağmen, inancı konusunda oldukça yürekli ve kararlı bir tavır sergileyerek, bunu, içlerinde en sert konuşmalarından birisi olarak kabul edilen 1987 yılında yapmış olduğu "Mansion House Speech"i de içeren konferans dizileri ve yayınları ile sürdürür.

Eleştirmenleri Prens'i romantik ve tutucu bir zevke sahip olmakla, özellikle de "Klasik" üslubun bir savunucusu olmakla suçlarlar. Prens'in mimari vizyonu ise genelde "Neoklasik Yapılar" ile kimliklendirilip etiketlendirilir. Oysa Prens, dönem ve kültür ayrımı gözetmeksizin, çağdaş yapıların yoksun olduğunu düşündüğü ve geleneksel yapıları çekici kılan ortak özellikleri tanımlayıp, kodlamaya çalışmaktadır. Dahası Prens, geleneksel yapıları inceleyerek saptamış olduğu ilkelerin, günümüz ve geleceğin yapılarının tasarımları için bir rehber niteliğinde olabilecekleri düşüncesini taşımaktadır. Mimarlık üzerine düşüncelerinin toplandığı ve adeta "On Emir"i çağrıştıran "On İlke" (Ten Principles) başlıklı çalışması, Prens'in çevre üzerine fikirlerini tanıtan bir Japon kuruluşu olan Obayashi Multimedia Studio'da ayrıntılı bir biçimde kamuoyu ve uzmanlara tanıtılır:



-Yer
-Uyum
-Kapalılık
-Malzeme
-Dekorasyon
-Sanat
-İşaretler-Aydınlatma
-Toplum
-Ölçek
-Kademelenme

PRENS CHARLES MİMARLIK ENSTİTÜSÜ

Mimarlık camiası dışından gelen bir çalışma olması açısından düzeyi oldukça şaşırtıcı bulunan Prens'in bu çalışması, zamanımızın pek çok mimari söyleminden daha derin ve kapsamlı bulunmuştur. Bununla da yetinmeyerek, düşüncelerini uygulamaya koyabilmek amacı ile Londra'da kendi adını taşıyan bir mimarlık okulu (The Prince of Wales's Institute of Architecture) kuran Prens, böylece, mimarlık eğitiminde giderek yok olmaya yüz tuttuğunu düşündüğü geleneksel değerlerin eğitim alanında da yeniden kazanımı ve canlandırılması için de uygun bir ortam oluşturmayı amaçlar.

Okulun bir diğer önemli özelliği ise, bünyesinde yer alan "İslami Tasarım Enstitüsü"nün varlığı ile, İslam uygarlıklarının çağdaş mimarlığa yapmış olduğu katkıların Batı uygarlığı tarafından kısmen de olsa tanınmaya başlanmış olmasına bir işaret niteliği taşımasıdır. Kısa zamanda İngiliz mimarlık gündemine yerleşen okul, yüzünü geçmişe dönmekle suçlanarak, "tutuculuğun kalesi" olarak etiketlenir.

Böylece, tamamen arketiplere, imgelere ve "izm"lere odaklanıp, bu tür arayışlara karşı önyargılarla hareket etmekte olan günümüz mimarlık çevresinde, özellikle de düşüncelerin tamamen politize olduğu İngiltere'de, tartışmanın boyutu daha da farklı bir içerik kazanmış

olmaktadır. Özellikle sol kanat tarafından yapılan saldırının sözcülüğünü yapan "High-tech" mimarlığın önde gelen isimlerinden Richard Rogers, Prens'in gelişmeye karşı olduğunu ilan ederek, mimarlık örgütleri tarafından düşüncelerini açıklamaktan men edildiğini bildirmiştir. Böylece yüzyıllar boyunca çatışmanın merkezini gelenekçilerle yenilikçilerin oluşturduğu bir ülkede, tartışmanın asıl içeriği de gölgelenmiş olmaktadır. Prens'e karşı takınılan tutumu haklı gösterebilecek ve yenilikçi düşüncelerini gölgeleyebilecek bir diğer neden ise, Prens'i destekleyen tarafta yer alan ve mimari alanda yeniliğe gerçekten karşı olan gelenekçi kanadın bilinen genel görüşüdür. Ancak Prens'in gelişmeye ve yeniliğe gerçekten de açık bir düşünür olması ve asıl karşı olduğu şeyin "modernizmin totaliter ve dayatmacı tavrı" olduğunu her fırsatta vurgulaması, belli bir grubun dışında tüm politik kanatlardan büyük ölçüde destek bulmasını da sağlamaktadır.

Salingaros'a göre, tasarım ilkeleri açısından mimarlık ve şehircilik alanına da nesnel veriler sağlayan son on yılın bilimsel bulgularının, hem Alexander'ın, hem de Prens'in görüşlerini tamamen doğrular bir nitelikte olması oldukça ilginçtir. "Fizik", "Karmaşa Kuramı", "Kademelenme Kuramı", "Sistem Analizi", "Bilgi-işlem Bilimi", "Yapay Zeka" ve "Fraktaller" gibi bilimsel kuram ve alanlardan elde edilen veriler ve bulgular, evrenin tamamıyla yeni bir tanımını yapmak üzere giderek birleşiyorlar. Bu kuramlara göre, organik ve inorganik doğanın basitten karmaşık yapılara doğru kendisini nasıl örgütlediği daha yeni anlaşılmaya başlanmıştır. Oysa 19. yüzyılın bilimsel paradigmaları üzerine inşa edilmiş olan 20. yüzyıl mimarlık anlayışının tamamen karşısında yer alan ve daha yeni yeni tanımlanmaya başlayan bu ilkeler ile geleneksel doku ve yapıları biçimlendiren ilkeler arasındaki benzerlik son derece çarpıcıdır. Londra'da, St. James Sarayı'nda, 30 Haziran 1992'de yapmış olduğu Mimarlık Enstitüsü açılış konuşmasında Prens, bu zaman üstü ilkelerin evrensel geçerliliklerin yapılı çevrenin geleceği açısından taşıdıkları potansiyelleri şu sözlerle ifade etmiştir:

"Bu mirası geçmişte oldukları gibi yeniden yaratmanın yollarını araştırıp tartışmaktan kastettiğim şey, daha iyi bir geçmişten ziyade daha iyi bir gelecek inşa etmektir."

Yoğunluğu giderek azalmakla birlikte Prens'in düşünceleri üzerine yapılan olumsuz eleştiriler halen devam etmektedir. Buna karşılık mimar olsun ya da olmasın pek çok insan, sezgisel veya bilinçli olarak, Prens'in düşüncelerinin öneminin farkına vararak kısa sürede ona destek vermeye başlar. "Tanrı Prensi Korusun!" (God Save The Prince!) başlıklı bir makalesinde Léon Krier, Prens'i İngiliz mimarlarının tepkilerine karşı destekleyenlerin başında gelir. Restorasyonu Prens'in öncülüğünde yapılmış olan Londra'daki Saint Paul yakınındaki "Paternoster Yerleşim Dokusu"nu örnek vererek, Prens'in bu alandaki fikirlerinin doğruluğu ve inceliği üzerine vurgu yapar. Kamu alanlarının özel sektör tarafından yasal veya yasal olmayan yollarla yavaş yavaş nasıl ele geçirildiğini ayrıntılı bir biçimde anlattığı bu makalesinde Krier, Prens'in, mimarları bu duruma olan ilgisizliklerinden dolayı suçlayarak yaptığı kamuoyu çağrısına destek verir. Kamuoyunu, yaşadıkları kent için mücadele etmeye çağıran Prens'e göre kentleri biçimlendirenler, ne plancılar, ne de mimarlar olmayıp, direnmenin neredeyse imkansız hale geldiği karşı konulmaz pazar ekonomisi güçleridir.

MİRAS ÜZERİNDEN YENİLENME

Prens'in geçmişte var olan değerlerin belirlenip, gelecek için yeniden yaşama geçirilmesi projesinin bir ayağını da, kurmuş olduğu sivil bir örgüt oluşturur. Kendi mimarlık okulu ile bu değerlerin kuramsal düzeyde irdelenip uzun dönemli olarak yaşama geçirilmesini hedefleyen Prens, kurucusu olduğu bu kuruluş ile de özellikle unutulmaya yüz tutmuş olan "endüstriyel yapılar"ın kısa dönemde korunarak yaşama geçirilmesini amaçlar. "İngiliz Mirası Örgütü" ve özel sektör tarafından desteklenen bu kuruluşun adı adeta, Prens'in kısa ve uzun vadeli hedeflerini biraraya getirerek özetleyen bir slogan gibidir:

"Regeneration Through Heritage" (R T H)
("Miras Üzerinden Yenilenme")

RTH, Prens'in kendi vakıf bünyesinde, özellikle endüstriyel yapılardan oluşan kültürel mirasın çağdaş, ekonomik, kültürel ve sosyal amaçlarla yeniden kullanımını, toplum tabanlı ortaklığa destek vererek, sürdürülebilirliğini teşvik eden sivil bir kuruluştur. Bu kuruluş, üyelerine sahibi oldukları yapıların değerinin anlaşılması, korunması ve yeniden kullanımı için uygun önerilerin geliştirilmesinin yanında, iş planlaması ve fon işlemleri için gereken teknik hizmetlerin üstlenilmesi konusunda da destek sağlamaktadır.

Prens, korunması hedeflenen bu mirasın uluslararası düzeyde tescil edilmesi için, ilgili bakanlık aracılığı ile girişimde bulunarak, kuruluşun çalışmalarına başlamasına öncülük eder. Bu kültür mirasına İngiltere'den çok, insanlığın ortak bir değeri olarak meşruiyet kazandırma çabasını ise şu sözlerle ifade eder:

"Geçen ay Kültür, İletişim ve Spor Bakanlığı, Dünya Kültür Mirası Örgütü'ne sunmak üzere bir özellikli alanlar listesi yayınladı. Eğer bu öneriler UNESCO tarafından kabul edilirse, bu ülkenin en iyi tarihi

değirmenleri, fabrikaları, liman ve depoları, piramitler ile aynı statüyü paylaşacaklar. Her biri önemli değişim ve buluşların simgesi olup, anlamlı insan çabasının fiziksel bir ifadesi olan bu yapıların, kendi bağlamlarında miras dünyasının harikaları arasında hak ettikleri yerleri alacaklarına inanıyorum."

Prens'e göre dünya mirasının bir parçası olan bu yapılar, insanlığın tarihte almış olduğu yolda İngiltere'nin önemini belgelemekte ve ülkenin bu süreçte taşıdığı milli kimliğin değerini de artırmaktadır. Prens, korumanın ulusal tanıtım açısından uluslararası düzeydeki belgesel önemini şu sözlerle ifade eder:

"Bu yapılar, bir zamanlar dünyanın atölyesi durumunda olan Britanya'nın elde ettiği mimari başarının zirvesini temsil etmekte olup, kültürel mirasımızın son derece de önemli parçalarıdır. Bu türden endüstri yapıları, en az katedraller, saraylar ve sivil konutlar kadar milli mirasımızın birer parçasıdırlar."

Bu eserlerden keşfedilmeyi bekleyen birer varlık gibi söz eden Prens, önemlerinin yalnızca dışarıda İngiltere'nin uluslararası düzeyde temsili ile sınırlı tutmayıp, içeride sosyolojik, psikolojik açılardan "ulusal bilinç" için taşıdıkları öneme de gönderme yapar:

"Dünya değişti ve bizler, terkedilmiş fakat mimari ve tarihi önem taşıyan ve şu anda belli bir işlevi olmayan endüstri yapılarından oluşan muazzam bir miras devraldık. Bunlar yakın çevresinde yaşamış olan toplum için önemli birer landmark olup, çoğu buralarda çalışmış olanlar için "kolektif bilinci" taşımayı sürdürmektedirler. Her ne kadar özgün işlevlerini yitirmiş olsalar da bu yapılar, bizim geçmişle olan bağlarımızdır."

Fakat tüm bunlara rağmen kamu ve özel yasa yapıcılarının yıllardır ayakta duran yapıları yok etme pahasına, yeni yapılar yapmak konusunda takıntılı olduklarından yakınan Prens, bunların yok edilmesi yönünde daha güçlü olan genel eğilime karşı alınması gereken tedbirleri anlatır:

"Eğer fon düzenlemeleri daha da basitleştirilip, uygun türden işlevlerin tahsisine yönelik işletmecilere ve yenileme şirketlerine yeterli zaman tanınırsa, bu yapılardan daha da verimli yaralanma olanağı sağlanabilir. Bunları, kurulmasına destek vermiş olduğum bir danışma kurulu niteliğinde olan "Miras Üzerinden Yenilenme" (Regeneration Through Heritage) ve "Yapı Koruma Kurulu" (Building Preservation Trust) ile birlikte kazanmış olduğumuz deneyimlere dayanarak söylüyorum."

Özellikle İngiltere'de koruma alanında süregelen kutuplaşma ortamında Prens Charles, nitelikli bir ilerleme ve gelişmenin geçmişten koparak değil, tersine geçmişin birikimleri üzerine inşa edilebileceği savını benimseyerek, müzeci bir anlayıştan, ilkelerin korunabildiği sürdürülebilir bir anlayışa geçilmesinin gerekliliğine olan inancını şöyle açıklamıştır:

"Günümüzde inşa edilmiş olan ancak çok az sayıda yapı geleneksel yapıların verdiği hazzı verebilmektedir. Ben ise sırf taşıdıkları mimari değerlerden dolayı endüstriyel yapıların restorasyonlarının gerekliliğinden ya da sırf turistlere yönelik geçmiş değerlerin yeniden ambalajlandığı bir "tema park İngilteresi" yaratmaktan söz etmiyorum. Daha da önemlisi, bunların da ötesinde, böyle bir atmosferi oluşturan karışımın içerik ve niteliğini yeniden keşfedip, gelecekte geçmiştekinden daha iyisini yapmak zorunda olduğumuzdur."

"ÖRNEK KÖY" POUNDBURY

Pek çok uzmana göre bugün İngiltere'nin karşı karşıya kaldığı en ivedi sorunlardan birisi, kırsal alanlara zarar vermeden, geleceğin konut talebine nasıl bir çözüm getirileceğidir. Bu sorunun başta gelen nedenleri arasında ise, İngiltere'de savaş sonrası planlamanın genelde bölgeleme anlayışı içerisinde yapılmış olması gelmektedir. Planlamaya Modernizm merkezli bu yaklaşım, özel ve sosyal konutları kent merkezlerinden, ticaret ve iş alanlarından koparıp yalıtarak, bir yandan toplumsal birliktelik duygusunu yok ederken, diğer yandan da kentlerin ticari önemini yok ederek, araç bağımlılığını artırmıştır. Şu anda pek çok şehir, kent ve kasaba, yakın çevresinde ekonomik olarak kendisine bağlı gelişirken, fiziksel olarak çok az bağlılık gösteren banliyöler tarafından kuşatılmış durumdadır.

Geçen yüzyılda bu gidişe karşı koymak için oldukça cesur girişimler sergilenmiştir. Pek çok aydın, hayırsever yurttaş, mimar ve kent plancısı, farklı planlama türleri ile farklı mimari tarzlar ve karma kullanım modellerinin uygulanabilirlik potansiyellerini araştırarak, "örnek köy" denilen bir kavramı hayata geçirmeye çalışmışlardır. Bunlardan kayda değer olanlardan birkaçı, "Port Sunlight", "Welwyn Garden City and Bournville" ve Dorset'te Dorchester'in batı kenarında yer alan "Poundbury"dir. Bunlardan özellikle Poundbury, mevcut planlama ve

mimarlık anlayışlarına karşı girişilen savaşın öncülerinden Prens Charles'ın da bizzat içerisinde yer aldığı, üzerinde hala tartışılmakta olan özgün bir örnek olarak ün kazanmıştır. Prens, Poundbury'nin, 21. yüzyılın gereksinimlerini gözetirken, geçmişin değerlerine de saygı duyabilen, çağdaş bir örnek olabilmesine azmetmiş ve bunun için de bu projenin başına bizzat kendisi geçerek, elindeki tüm olanakları seferber etmekten kaçınmamıştır.









GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE POUNDBURY

Dorset, İngiltere'nin çok eski ve son derecede güzel bir bölgesi olup, farklı dönemlerde, farklı kültürlerin tanıklığını yapmış önemli bir merkezdir. Bölgede yerleşimin tarihi "demir çağı" kadar gerilere uzanmaktadır. Bölgenin önemli yapılarından "Maiden Kalesi", kentin batısında yer alan kırsal alandaki bir tepede, hakim bir noktada yer almaktadır. Romalılar da İ.S. 43 yılında burada Durnovaria adını verdikleri bir yerleşim kurmuşlardır. Saksonlar zamanında Dornwerecester olarak bilinen kent, Thomas Hardy'nin romanında "Casterbridge" olarak ölümsüzleştirilmiştir. Cornwall Dukalığı 1342'den beri güneybatıdaki pek çok kentte olduğu gibi, burada da oldukça geniş topraklara sahiptir. Bunlardan özellikle Dorchester, 19. yüzyılda önemli ölçüde bir büyüme göstermiş olmasına rağmen, günümüzde İngiltere'nin en küçük bir kaç kentinden birisi olarak kalmıştır. Poundbury ise 19. yüzyıldaki büyümeye kadar eski kent duvarları içerisinde yer almıştır. Cornwell Dukalığı bölgede oldukça nüfuslu bir toprak sahibi olduğu kadar, aynı zamanda da etkin bir yapımcıdır da. Yüzyılın henüz başlarında Londra'da bulunan Kennington'daki arazileri üzerinde seçkin mimarlar eli ile öncü olabilecek örnek bir konut alanı şeması bile geliştirmiştir.

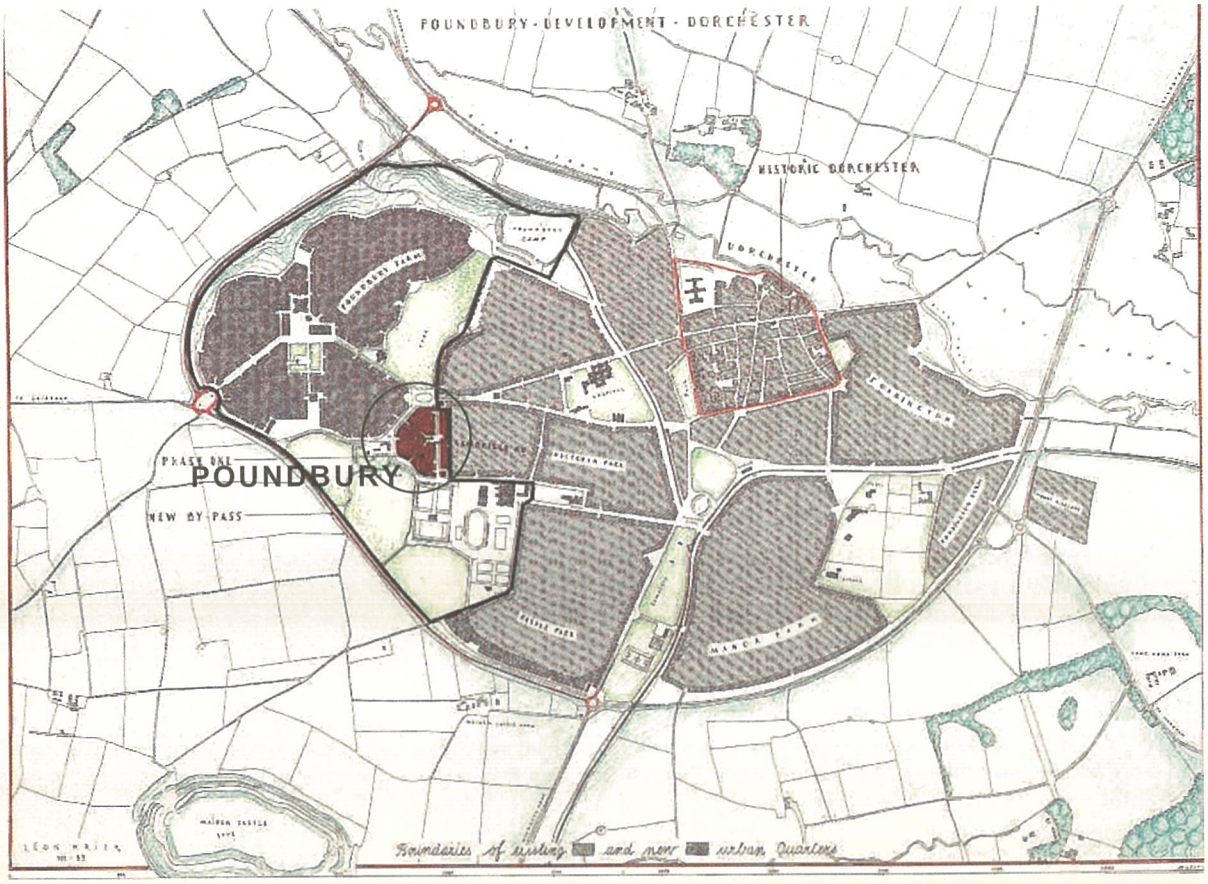
1987'de yerel bir planlama yetkilisi olarak Batı Dorset Bölge Meclisi, Dorchester'in batı kenarında yer alan ve üzerinde Poundbury çiftliğinin de bulunduğu Dukalığa ait bu toprakları yerel konut gereksinimlerinin karşılanabileceği uygun bir gelişme alanı olarak seçmiştir. Böylece Dukalık için, kendi toprakları üzerinde yaklaşık 400 hektarlık alanda, Dorchester yerleşiminin yeni gelişme alanlarının yapımı için bir fırsat çıkar. Mimarlık ve planlama üzerine görüşleri yaygın olarak bilinen Prens, aynı zamanda Cornwall dükü olarak, bu antik pazar kentinden hareketle örnek bir kentsel gelişme projesi için Batı Dorset Bölge Meclisi ile birlikte çalışma fırsatını da böylelikle kaçırmamış olur. Poundbury, Prens'in kitabında mimarlık ve planlamaya ilişkin ortaya koymuş olduğu ilkelerin önde gelen mimar ve plancıların yardımı ve yerel iradenin desteği altında uygulamaya konulacağı İngiltere'deki ilk örnek olma unvanını da böylece kazanır.

PLAN KARARLARI VE ÇALIŞMA AŞAMALARI

Prens, projeye ilişkin tüm fikir ve uygulama kararlarını vermek üzere işi, 1988'de, tanınmış mimar ve kent plancısı Leon Krier'e vermiştir. Krier Avrupa ve Amerika'da "kentsel tasarım" alanında geleneksel kanadın önde gelen isimlerden birisidir. Çözmesi beklenen sorun, köklü bir kent ve mimarlık dokusunun var olduğu Dorset'te mevcut geleneksel değerleri gözeterek, bu değerler üzerinden yeni gereksinimleri karşılayabilecek farklı bir yerleşim yaratmaktır. Plan, tarihi kent Dorchester'i bir çevre yolu içerisine alarak batıya doğru genişletmektedir. 1989'da nazım plan, Planning Weekend'de Prens'in de katılımı ile sergilenerek, plan onayı alınmadan önce projeye ilişkin kamuoyu görüşleri değerlendirmeye alınır.

Poundbury projesi pazar talebine göre aşamalandırılmış olup, Dorchester'in nüfusunun önümüzdeki bir kaç on yıl içerisinde üçte bir oranında artması beklenmektedir. Birinci aşama, bu aşama için toplam hedefin % 20 si olan 55 ucuz konut biriminin yerel yapımcılar tarafından inşası ile başlar. Pilot uygulama olan 1. aşama 2002'de tamamlanmış olup, 200 konutu daha içeren II.aşamanın 2005'e kadar tamamlanması hedeflenmektedir. Poundbury, tamamlanma süresi 25 yıl olarak hedeflenen bir proje olup, tamamlandığında yaklaşık 2,250 konut ile 65,000 metrekarelik iş yerine ev sahipliği yapması planlanmıştır.

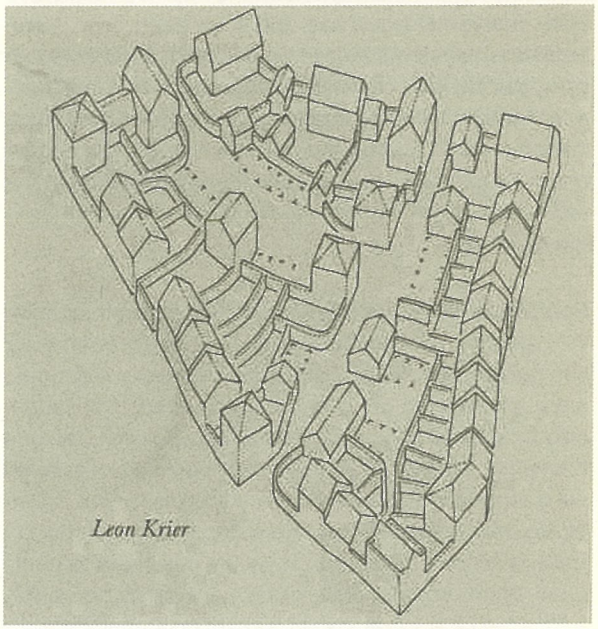
1993'te hazırlanan nazım plana göre uygulamanın birinci aşaması olarak Poundbury dört farklı nitelikte bölgeye ayrılır. Her bölge içerdiği ölçek hiyerarşisi ve yapı tipleri ile geleneksel İngiliz kent dokusunun izlerini taşımaktadır. Doğal peyzajı destekleyerek sürdürülebilir bir gelişme ortamı yaratmak, plan şemasının iki anahtar unsurunu oluşturmaktadır. Bu amaçla 400 hektarlık alanın yaklaşık üçte biri, peyzajı yapılacak bir açık alan olarak tahsis edilir. Poundbury, farklı mülkiyet türlerini birbirinden ayrıştırma yerine, karma olarak planlanarak, özellikle de özel ve sosyal konutlar iç içe geçirilip kaynaştırılarak, eşdeğer kalite ve tasarımlar ile planlanmıştır. Böylece, düşük maliyetli konut birimlerinin özel konutların mülkiyet değerine olumsuz bir etki yapmaksızın bunlarla bütünleşebilmesi temel hedeflerdendir. İmalathaneden büro yapılarına pek çok ticari yapı türleri, alışveriş merkezleri, kamu hizmet binaları ve boş zaman aktivitelerini de içerisinde barındıran kullanımlar, konut yerleşim alanları içerisinde yer almaktadır. 1. aşamasında 650 yaşayanı ve 480 çalışanı ile özel mülkiyete dayalı konut dokusu içerisine adeta "çaktırmadan" serpiştirilmiş ucuz konutlar ve kamu yapıları ile yerleşim, özünde bir "karma kullanım" anlayışının benimsendiği bir gelişme



modelidir. Ulaşımda araçtan çok yayaya, binaların konumlanmasında ise taşıt trafiğinden ziyade topoğrafik verilere öncelik verilerek, "birlikte yaşam" duygusu ve toplumsal birlikteliğe vurgu yapılmak istenmiştir. Kamusal alanların düzenlenmesi işlerini yürütmek üzere kurulmuş olan işletme şirketi Manco, aynı zamanda yerleşim sakinlerini de temsil eden sosyal bir dayanışma örgütü niteliğindedir. Tüm sakinlerin, ortak hizmetleri yürüten bir işletme şirketinin üyesi olması düşüncesi ile de katılım ve toplumsal birliktelik duygusunun daha da güçlendirebileceği öngörülmüştür.

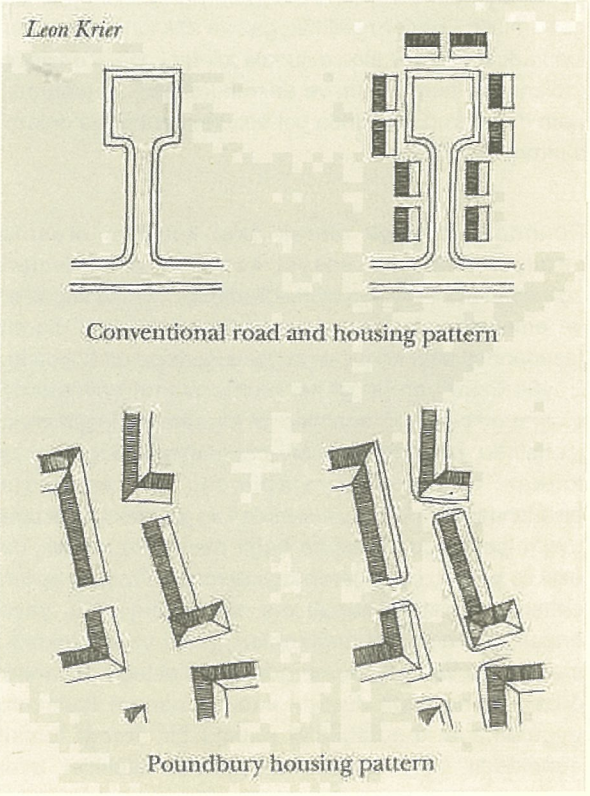


Tüm tasarımların, binaların dış görünümlerini düzenleyen standartları oluşturan "Pondbury Yapı Kodları" (building codes) ile uyum içerisinde olması gerekmektedir. Tasarımları özenle yapılmış yapılarda yapılabilecek degişiklikleri denetlemek üzere ayrıca yasal denetim mekanizmaları da oluşturulmuştur. Dorchester'daki kentsel hizmet alanlarına ek olarak, yerleşime yakın bir yerde bir ilkokul ile her bir yerleşim birimi için binanın yanında ortalama 2,3 araçlık park yeri düşünülmüştür. Konutların çoğu sıra evler halinde dar sokaklar, meydancıklar ve avlular oluşturacak şekilde yerleştirilerek, aralarındaki ilişkinin sürekliliğinin de sağlanabildiği çesitli ve ilginç mekanlar oluşturacak bir anlayışta tasarlanmışlardır. Yollar düzenli olmayan genişlikleri ve açıları ile taşıt hızını, uyarı işaretleri ve yapay engellere gerek bırakmayacak şekilde biçimlendirilmiştir.



POUNDBURY'DE MiMARLIK

Poundbury'de mimarlığın hareket noktası, Dorset'in zengin mimari mirasıdır. Bu yaklaşım Prens'in düşüncelerine şiddetle karşı çıkan mimarlık çevreleri tarafından yoğun bir biçimde eleştirilmektedir. Ancak Poundbury'de mimarlık, yapılan tüm eleştirilere rağmen, "geleneksel" olup, Dorset'in dokusuna hakim olan taş, arduaz ağacı ve kil gibi geleneksel zengin malzeme çeşitliliğine son derece de hürmetkardır. Çalışmaya katılan pek çok mimar Dorset'e yerleşerek özellikle çatı açıları ve bacaların özelliklerini tespit ederek, bunların ışığında genel mimari özellikleri düzenlemeye yönelik yapı kodlarını belirlemeye çalışmışlardır. Kullanıcıya mülkiyet hakkı verilmeden önce de detayların tasarımı ve işçilik kalitesi tek tek, yasal ihale sözleşmelerine dayalı olarak Dukalık tarafından denetlenmektedir.



Özellikle binaların ön cepheleri, çatı siluetleri ve malzemeleri 18. ve 19. yüzyıl yerel tarzını taklit kullanmaktadır. Sundurma, taraça, veranda, pencere ve küçük ön bahçeler kullanıcısına kendi mülkiyetini özelleştirme ve kendi kimliğini yansıtabilme olanaklarını sunabilmek üzere tasarlanmıştır. Araç park yerleri genelde

evin arka yerindeki, ev ile işlik ve oyun mekanlarını bağlayan yeşil avlular içerisinde konumlandırılmıştır. Bu tür mekanların düşünülmüş olmasının nedeni, ev yaşamını düzenlemede giderek artan esneklik talebi ile evde de çalışabilmeye olanak sağlayabilmesidir.

Morfolojik olarak genelde yumuşak renklerin hakim olduğu kapılarda, titizlikle detaylandırılmış yapım teknikleri ile yerel malzemelerden taş, tuğla ve kaba sıva, yerel örneklere dayalı olarak belirlenmiş farklı baca tipleri ve ilginç çatı profilleri oluşturduğu silüetler öne çıkmaktadır. Araç hızının düşmesini sağlayan ve zengin ve türlü bakış noktaları veren dolambaçlı dar yollar ve geçitler, kablo, anten ve çanaklar ve diğer elektrik donanımlarının yer altına alınması ile temiz ve sade bir görünüme ulaştırılmıştır.

Poundbury'nin adeta bir parçası olan çiçekler, ağaçlar ve çalılıklar, yerleşimin şekillenmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Kayın, at kestanesi, kiraz, dişbudak, çınar, beyaz çam gibi yöresel ağaç türleri, tüm cadde, sokak, avlu ve meydanlara dikilmiştir. Böylece "Maiden Kalesi"nin görünümünün yoğun ağaç dokusu içerisinden vurgulanarak güçlendirilmesi amaçlanmıştır. Geri dönüşümlü malzemelerinin de kullanıldığı yapılarda, çift kasa pencere sistemi ve özel yalıtım çözümleri ile enerji tasarrufuna yönelik etkin çözüm arayışları da vardır. Ayrıca her bir evin yapımcısına enerji tasarrufuna yönelik son gelişmeleri izleme ve uygulama zorunluluğu da getirilmiştir. Telefon, elektrik, gaz ve atık su tesisleri her evin arkasında yer alan avludaki tek bir kanal içerisinde toplanarak, hem bakım ve erişme kolaylığı sağlanmış, hem de arıza durumunda yol bozulmalarının da önlemi alınmış olmaktadır.

Poundbury'e özgü olarak özel konutlar arasına serpiştirilmiş olan sosyal konutlar, görünümleri açısından birbirlerinden ayırt edilemezler. Ayrıca engelliler ve emekliler gibi özel gereksinimlere yönelik olarak tasarlanmış bazı konutlar da doku içerisine dağıtılmıştır. Büyük ticari yapılar genel olarak alanın çevresinde ulaşımın kolay sağlanabileceği bir yere yerleştirilerek, içerisinde yer aldıkları alanı çevreleyebilen ve bir dış mekan duygusu yaratabilecek bir anlayışta tasarlanmışlardır. Bina yüksekliklerinin geleneksel dokuyla uyum içerisinde olmasına bağlı olarak Poundbury'de eski ile yeni iç içe geçerek kaynaşmıştır. Özetle yapılan çalışma, yarattığı kapalı dış mekan duygusu, yaya önceliği, zengin yol bağlantıları, yerel yapım tekniği, malzemesi ve detaylarına göstermiş olduğu duyarlılık düzeyi ile de "yere duyarlı" kentsel tasarım ilkelerinin uygulamaya konulabildiği olumlu bir örneği temsil etmektedir. Yerel emlakçılara göre bu nitelikler, aynı zamanda satış açısından da önemli avantajlar sağlayan tercih nedenlerinin başında gelmektedir.

PRENS'İN POUNDBURY VİZYONU

Prens'in 1989 yılında yayınlanmış olan kentsel ve kırsal planlamaya ilişkin genel kabul gören güncel ilkelerin sert bir eleştirisinin yapıldığı "Bir İngiltere Vizyonu" adlı kitabında yer alan "On İlke" bu alanda uygulanma fırsatı bulmuştur. Bu ilkelerin Pounbury'de bulduğu karşılıklar, şöyle özetlenebilir:

YER: Yerin özelliklerini anlama ve bunu peyzaj ile vurgulama

HİYERARŞİ: Binaların ve binaları oluşturan çeşitli yapı elemanlarının birbiri ile ilişkisinin algılanabilirlik düzeyi

ÖLÇEK: İnsan ve çevre ilişkilerinde ölçekler

UYUM: Binaları yapay ve doğal çevre ile harmanlama

KAPALILIK: Büyüme sınırlarının avlu, sokak, meydan gibi tanımlanmış mekanların varlığı ile vurgulanması

MALZEME: Yöreyi vurgulayabilen yerel malzemelerin standartlaştırılması

DEKORASYON: Binaların yapım özelliklerini öne çıkarabilecek titiz bir zanaatkarlık çalışması

SANAT: Çevrenin önemli bir parçası olarak sanatın çevresel bütüne katabileceği değerler

İŞARET VE AYDINLATMA: Sokak ve reklam işaretleri tasarımı ile yapay aydınlatma elemanlarının tasarımında gözetilmesi gereken özen ve bütünlük

TOPLULUK: Bir yerin örgütlenme ve planlanmasında orada yaşayanların katkı düzeyi ve bundan duyabilecekleri övünç duygusu

Poundbury, Prens Charles'ın savunduğu ilkelerin uygulamaya geçirildiği bir ilk örnektir. Söz konusu çalışma mimarlık çevresi tarafından ciddi bir biçimde eleştirilmiş olmasına karşın, yaşama geçerek hükümet ve kamuoyu tarafından oldukça önemli ölçüde kabul görmüştür. Çünkü Poundbury'nin ardındaki felsefe genel olarak sanılanın tersine salt mimarlığa ilişkin olmayıp, daha ziyade özenli bir planlama anlayışı ile, içinde insanların, çalışabileceği, alışveriş yapabileceği ve eğlenebileceği, çağdaş ve cezbedici bir yer yaratmaktır. Bunu gerçekleştirmede hareket noktası ise, geleneksel değerleri gözeten bir anlayışla geçmiş ve gelecek arasında tutarlı bir ilişki sağlayabilmektir.

Prens'in terminolojisinde yer alan "Regeneration" (yenilenme) kavramı özellikle biyolojide, bir organizmanın

eksilen parçasının olduğu gibi yeniden üretilmesini ifade eder. "Kültürel Miras Üzerinden Yenilenme" (Regeneration Through Heritage) bu anlamda geleneksel koruma anlayışından farklı olarak, kültürel mirasın fiziksel olarak bakımı, onarımı ve korunmasının ötesinde, bu varlıkların içerdiği geleneksel değerlerin, yeni değerlerin üretimine yönelik bir kültürel "altyapı", "veri tabanı" ya da "genetik kod" niteliği taşıma potansiyelini öne çıkarmaktadır. Katı eleştirilere rağmen yapılan çalışmanın yaklaşımı, ne bir nostalji, ne bir gericilik, ne de ucuz bir taklit olmayıp, yanlış algılanmalara karşı oldukça tutarlı bir strateji olarak karşımıza çıkar. Burada asıl fikir, yerel olanakların ve değerlerin yeninin üretimi için rasyonalize edilirken, aynı zamanda yere ait kültürü var eden değerlerin de kendisini onarıp yeniden üretebildiği sürdürülebilir bir koruma olarak da okunabilir.

POUNDBURY'NİN ÖĞRETTİKLERİ

Pekçoklarına göre geçen on yıl içerisinde Poundbury, beklenenin tersine, kendisi ilgili pek çok kuşkuyu haksız çıkararak, kırsal bir alanda yepyeni bir toplumsal yaşamın inşa edilebileceğine ilişkin gerçek bir alternatif yolun olabileceğini ispatlamıştır. Uluslararası düzeyde özel turların düzenlenmesine neden olacak derecede ilgi çekmekte olan yerleşim, her yıl burayı oluşturan öncü fikirlerle ilgilenen mimar, plancı ve diğer mesleklerden pek çok ziyaretçinin akınına uğramaktadır. Poundbury'nin elde etmiş olduğu başarı şimdilerde hükümet çevreleri tarafından da tanınmakta olup, içerdiği planlama ve tasarım ilkeleri resmi politikalarda da yer bulmaya başlamıştır. Aslında Poundbury planlaması başlangıcından itibaren hiç bir zaman benzeri girişimler için bir model olma niyeti ile yola çıkmamıştır. Ancak elde edilen başarı ve planın İngiltere'de yapılı çevrenin kalkındırılıp geliştirilebileceği konusunda önemli pek çok soruna yanıt verebilecek nitelikte olması, İngiliz Hükümeti tarafından bir örnek olarak gösterilmesine neden olmuştur. Uygulamanın basitliğine rağmen ulaşmış olduğu düzey, dönemin başkanvekili John Prescott'un şu sözleri ile belirginlik kazanır:

"Sıradan bir konut alanı neden böyle olmasın! Burada yapılan şey her ne ise bu ülkenin kentsel geleceği açısından önemi anlatılamaz."

Elde etmiş olduğu başarının düzeyi ne olursa olsun Poundbury sadece bu yolda atılan adımlardan herhangi biri olarak değil, özünde kültürel boyutu ile de aynı zamanda bir "Koruma Planlaması" olarak algılanabildiğinde sağlıklı bir değerlendirme olanaklı görünmektedir. Poundbury'nin içerdiği kültürel misyonun düzeyi ise Daily Telegraph'tan Matthew Rice'ın sözlerinde yer bulmuştur:

" Britanya'nın kırsal kimliği korunmak isteniyorsa, Poundbury bunun nasıl yapılması gerektiğine ilişkin mükemmel bir örnektir."

Kaynaklar:

Krier, Léon, 1998. "God Save The Prince" Archives d'Architecture Moderne, volume 38 (1988), pages 12-21.

Salingaros, Nikos,1998, 2002. The Architectural Contributions of H.R.H. Charles, The Prince of Wales

Coplien, James O., 1997. "on Christopher Alexander's latest work entitled: The Nature of Order",

The Prince's Foundation, "Regeneration Through Heritage", Regeneration Through Heritage.htm

Salingaros, Nikos A. 1998.The "Life" of a Carpet: An Application of The Alexander Rules, Conference on Oriental Carpets, Danville, CA

Prince of Wales, 1987. "The Corporation of London Planning and Communication Committee's Annual Dinner", Mansion House, London

Prince of Wales, 1990. "Accent on Architecture", The American Institute of Architects' gala dinner, the National Building Museum, Washington, USA

Prince of Wales, 1991. "Address to the Summer School in Civil Architecture ", Villa Lante, Italy

Prince of Wales, 1992. "The Inauguration of The Prince of Wales's Institute of Architecture", St James's Palace, London

Prince of Wales, 1997. "Too Good To Loos", Perspectives Magazine

Prince of Wales, 1998. "Why I'm Modern but not Modernist", The Spectator





İzmir Kordon, Günümüz

kent ve kültürü

İZMİR KENTİNİN CUMHURİYET SONRASI MİMARLIK SERÜVENİ

Mine TANAÇ KIRAY
Mimar

Dokuz Eylül Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi

Kuruluşu 5000 yıl öncesine dayanan İzmir kenti; 17. yüzyıldan itibaren bir ticaret kenti olarak gelişim göstermiş bu bağlamda da Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük kentlerinden biri haline dönüşmüştür. Ancak bu ticaret kentinin mimarisi, ağırlıklı olarak Levanten konutları ve yalın ticari yapılarıyla karakterize olmuştur. Kentin Cumhuriyetin ilanından önceki mimarlık serüvenine bakıldığında, kamusal yapılarının; ister doğrudan batılıların geliştirdiği yapılar olsun, (Alsancak Garı gibi,), isterse de Osmanlı Yönetiminde inşa ettirilen kışla, Hükümet Konağı gibi (Konak Meydanında konumlanan, Sarıkışla ve Hükümet Konağı gibi) yönetim yapıları olsun, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra batılı bir çizgi ile inşa edildikleri görülmektedir. Pasaport'ta yer alan ve ithal demir strüktürü ile 19. yüzyılda yapılan Gümrük Depoları ve Art Nouveau bezemeleriyle Borsa Binası, o dönemin batılı çizgilerini taşıyan en çarpıcı örnekleridir. İzmir'in mimari evriminde özel bir yer tutan bir başka yapı ise, Konak Meydanına inşa edilen ve kentin ilk çağdaş simgesi olan Saat Kulesidir. Saat Kulesinin, mimari ifadesi, ulusallaşma dönemine geçişin ve kentte yeni bir dönemin başlangıcının habercisidir. Mimarideki bu gelişim, Cumhuriyetin ilanından sonra da "Cumhuriyet Ruhu"na uygun olarak devam etmiştir.

Cumhuriyetin ilk yılları, Saat Kulesinin yapımıyla başlayan Türk eklektisizminin filizlendiği dönem olmuş, bu bağlamda da, 1933 yılına kadar geçen süreçte kentte Mimar Tahsin Sermet tarafından tasarlanan, Milli Kütüphane, Milli Sinema (Elhamra Sineması) Binalarının inşaatlarına başlanmış, Konak Meydanında konumlanan Cami, onarılarak kullanıma açılmış, Basmahane ile Gümrük arasına bulvar yapılanmış ve ilerideki dönemlerde Bahri Baba Parkı olarak düzenlenecek alanın, mezarlıklardan kurtarılıp boşaltılması çalışmaları gerçekleştirilmiştir(1). Erken Cumhuriyet döneminde, İzmir mimari açıdan canlılılık göstermiştir. Söz konusu bu canlılık; etnik açıdan birbirinden farklı toplumların bir arada yaşamış olduğu İzmir'in, Cumhuriyetin ilanından sonra tamamen Türkleşmesinin bir dışavurumu olarak gelişmiştir. 1923-30 yılları arasında, Türk karakterini yansıtan yapılarla donatılmış, çağdaş bir kent yaratılmaya çalışılmıştır. Aynı dönemin bir başka mimarlık ürünü ise, 1925 yılında mimar Necmettin Emre tarafından tasarlanıp inşa edilen ve günümüzde İzmir Devlet Tiyatrosu olarak kullanım gören "Türk Ocağı" binasıdır. İzmir'de Cumhuriyetin ilk yıllarında, İzmir'li yerel mimarların dışında konuk mimarların da eserleri sahneye çıkmıştır. Zeki Sayar; "Behçet Uz Çocuk Hastanesi"ni yapılandırırken, İsviçreli mimar Ernst Egli; günümüzde kentte mevcut olmayan, ikinci Kordon'da konumlanan "Tayyare Sineması" nı inşa etmiştir. Aynı dönemde kentte Fransız Hastanesi Binası ve İtfaiye Merkezi gibi başka yapılar da sözü edilmeye değer taşıyan ve kentin siluetinde yer tutan binalardandır.



İzmir Kordon 19.Yüzyıl



İzmir Eski Liman

İzmir mimarlığının erken Cumhuriyet dönemindeki ana belirleyicisi tekil yapılara nazaran, yeni şekillendirilen kent planı olmuştur. Kurtuluş Savaşının bitiminde, kentte çıkan ve "Büyük İzmir Yangını" olarak da adlandırılan yangın, kentin düzlükte konumlanan büyük bir bölümünü yerle bir etmiş, savaş yıllarının hemen arkasından Eski İzmir'den sadece kentin kenarları ve ortada yanmış koca bir delik kalmış ve bu olay yeni bir planlamanın yapımını ivedi kılmıştır. Bu bağlamda çağdaş şehirciliğin öncülerinden ünlü Fransız planlamacı Prost ve Danger kardeşlerin geliştirdikleri -birbirini simetrik olarak kesen caddelerin ve simetrik tasarımlı meydanların var olduğu- Fransız klasik şehircilik anlayışının, kente uygulanması Belediye Başkanı Behçet Uz döneminde, 1940'lı yıllara kadar devam etmiştir(2). Behçet Uz'un ilk başkanlık yıllarında, 1932 yılında Cumhuriyet Meydanı düzenlenmiş, Gazi Bulvarının yapımı tamamlanmıştır. O dönemde kentlere çağdaş görünüm vermek için yapılan temel uygulamalar; düzenli yollar-bulvarlar açmak, meydanlar, geniş yeşil alanlar oluşturmak, kentin aydınlatılmasını sağlamak, düzenli bir ulaşım sistemi geliştirmekti. Böylece; Behçet Uz'un döneminde, Mimar Kemalettin Caddesi, Şükrü Saraçoğlu Bulvarı, Kazım Paşa Bulvarı, Voroşilof (Plevne) Bulvarı, Vasıf Çınar Caddesi, Fevzi Paşa Bulvarı gibi birçok bulvar açılmıştır. Karşıyaka kentin prestijli, canlı bir semti haline dönüşmüştür. O dönemde, kente yeşil alanların parkların kazandırılmasına çok önem verilmiş, bataklıklar kurutularak ya da eski mezarlıklar imha edilerek, kent içinde yeşil alanların yaratılabilmesi adına boşluklar açılmıştır(3).

Bu yeni kent planının uygulanması dışında, kent için önemli bir başka gelişme ise, 1936 yılında "Kültürpark"ın yapımı olmuştur. Çeşitli kültürel aktivitelerin yer alacağı düşünülerek tasarlanan Kültürpark'ın yapımı o döneme kadar, Türkiye'de gerçekleştirilen en önemli yeşil alan yapım çalışması olmuştur. Kentte o dönemde yapılan bir başka yeşil alan tasarımı ise, peyzaj mimarı Mevlut Baysal tarafından yapılan, "Bahribaba Parkı"dır.

Danger Kardeşlerin yapmış oldukları planlama sadece yanmış alanları kapsadığından 1930'lu yıllarda kente yeterli gelmemeye başlamış, bunun üzerine Le Corbusier'in İzmir için yeni bir plan hazırlamasına karar verilmiştir. Araya giren II. Dünya Savaşı sonrasında Le Corbusier'in plan önerileri, kent bütününde uygulama alanı bulamazken, Konak alanı için daha sonra yapılacak projelerde, söz konusu planın etkileri görülecektir.

1940'lı yıllara gelindiğinde, Erken Cumhuriyet döneminde mimaride yaşanan canlılığın, duraklamaya girdiği ve kayda değer ürünler veremediği saptanır. II. Ulusal



İzmir Konak Meydanı ve Saat Kulesi 19.Yüzyıl



Pasaport 19. Yüzyıl



İzmir Kordon 80'li Yıllar



İzmir Kordon Günümüz

Mimarlık Akımının ağırlıklı olarak resmi yapılar üzerinde şekillenen üslubu, ticaret kenti olan İzmir'in binalarında etkili olamamış, kentte resmi binaların sayıca az olmasından ötürü de yayılım gösterememiştir. II. Ulusal Mimarlık Akımının İzmir kentinde simgesel olarak verdiği en önemli yapıt; günümüzde polis Karakolu olarak kullanım gören, "Alsancak Belediye Dairesi"dir. 1940'larla 1950'ler arasındaki modernist üsluba geçiş dönemini yansıtan en önemli yapı ise, Ergun Onaran-Doğan Tekeli-Orhan Bolak tarafından yapılan "Merkez Bankası Şubesi"dir. İzmir kenti 1960'lı yıllara kadar mimarlara çok az fırsatlar sunabilen yapılaşma olanakları yakalamış, bir taşra kenti gibi kalmıştır.

1960'lı yıllar, kent için yıkım yılları olmuştur. 1960'lı yıllarda başlayan, 1970'lerde doruk noktasına ulaşan, mevcut yapıların yıkılıp, yerine yüksek katlı işhanlarının yapılması uygulaması, kentin tarihsel süreç boyunca varlığını sürdüren kentsel kamusal alanlarının yok olmasına neden olmuştur. Yıkılan binaların yerlerine yapılan yüksek katlı yapıların ihtiyaç duyduğu geniş bulvarlar ve otopark alanları için, Fevzipaşa gibi orta röfüjü ağaçlı bulvarlar yok edilmiş, Mithatpaşa Caddesindeki tarihi konutlar yıkılıp, yerine çok katlı yenileri inşa edilmiştir. O süreçte yapılan imar planları kent mekanlarının erozyonuna neden olmuştur.

1990 yılından başlayarak günümüze kadar geçen süreçte, tarih bilinci yeniden kazanılmaya başlanmış, yok edilen kültürel ve tarihi değere sahip yapıların, kentsel mekanların yeniden düzenlenerek kente geri döndürülmesi çabaları ön plana çıkmıştır. Bu dönem İzmir kenti ve kentlisi için oldukça önemli gelişmelere sahne olmuştur. Bu bağlamda, kentin çok uzun süredir ihmal edilmiş olan, tarihi kimliğine, kültürel mirasına önem verilmesine ve bu kültürel mirasın geri kazanılmasına yönelik çalışmalar başlatılmıştır. Günümüzde yapılan çalışmalar kapsamında, Cumhuriyetin ilanının 80. yıldönümünde, İzmir kenti, tarihsel süreç boyunca yitirmiş olduğu kamusal alanlarını geriye kazanmaktadır.

Bu bağlamda yürütülen çalışmalarda;

Kentte oluşmuş boşlukların doldurulması, terk edilmiş alanların kente geri kazandırılması, işlemeyen bölgelerin projelendirilerek söz konusu bölgeler için yeni vizyonların oluşturulması çabalanmaktadır. Bu bağlamda da kentin merkezinde, konumlanan ve kentle entegre olamayan, liman bölgesi ve çevresi yerleşimlerinin kente yeniden entegre olabilmeleri, kente kazandırılabilmeleri konusunda "Uluslararası kentsel tasarım fikir yarışması" düzenlenmiş, bu bölge için yeni vizyonların oluşturulması çabalanmıştır. Bu proje ile, Bayraklı Höyüğünün yeniden denize açılması ve bir tarih parkı olarak düzenlenmesi esas olarak karar verilen noktalardan sadece birisidir.

İzmir kenti'nin rekreatifleşmesi adına da birçok çalışmalar yapılmaktadır, bu bağlamda, kentin omurgasını oluşturan Körfez; altyapısının büyük oranda tamamlanmasıyla canlanmaya başlamıştır, özellikle Alsancak (Kordon), Bayraklı, Karşıyaka ve Güzelyalı, sahillerinin düzenlenip, kentli için boş vakitlerinde nefes alabilecekleri, birer rekreasyon alanı olarak kente kazandırılmış olması bu anlamda atılan en önemli adımlardandır. Konak ve Cumhuriyet Meydanlarında, kentin geçmişine referans veren düzenlemelerin yapılması, kıyıda gelişen yaşamın kalitesini arttırmış, kent yeni vizyonuyla, modern, yaşayan toplanma ve rekreasyon alanlarına kavuşmuştur.

Kent 1960'ların yıkımlarında kaybettiği tarihi ile yeniden buluşmaktadır. Bu bağlamda da tarihsel süreç boyunca kent siluetine katkıda bulunan tarihi yapılar gerek çevreleri ile bir bütün olarak, gerekse tek yapı ölçeğinde restore edilip, yeniden işlevlendirilerek kentin kullanımına kazandırılmaktadırlar. Konak'ta yer alan Sayaç Atölyesi binası, Sahne Sanatları Merkezi olarak kent yaşamına entegre edilirken; Forbes Köşkü, Murat Köşkü, Peterson Köşkü ve Yahya Paşa Köşkü gibi kent kimliğinde önemli yer tutan yapıların, korunarak yaşatılabilmeleri adına, çalışmalar yapılmaktadır. Erken Cumhuriyet dönemine ait kamusal yapıların ilk örneklerinden olan, "Eski İtfaiye Binası," "İzmir Kent Müzesi ve Arşivi" olarak kente

kazandırılmaktadır. İzmir'in kent siluetinde çok önemli bir yer tutan, ilk yapılandırıldığı yıllar olan 19. yüzyıla ait ithal demir strüktürü ile Pasaport'taki Gümrük Depoları olarak işlev gören, Cumhuriyetin ilanından sonra farklı farklı işlevlerde kullanılan ve en son olarak bir kısmı donanmaya ait bloklar ve bir kısmı ise, balık hali olarak kullanım gören, yapı, restore edilerek, Konak Pier adıyla, modern bir alışveriş merkezine dönüştürülmüş, karşısında konumlanan ve günümüze kadar kentin boşaltılmış mekanlarından birisi olarak kent merkezinde yer alan cadde düzenlenerek "Mimar Kemalettin Moda Merkezi" olarak işlevlendirilip, Konak Pier Alışveriş Merkezi ile birlikte kentte tarihin korunarak değerlendirildiği yeni bir kamusal mekan oluşturulmuştur. Kentin sahip olduğu tarihsel kültürel ve mimari mirasın korunması kavramı, son dönemde İzmir kentinde öne çıkan kavramlardan birisi olmuş, yukarıda adı geçmeyen birçok yapının restorasyon ve renovasyon çalışması gerçekleştirilerek, kente kazandırılmıştır. Kemeraltı, Agora ve çevresi, Kadifekale ve çevresini kapsayan alanlarda koruma amaçlı imar planları gerçekleştirilmiştir. Alsancak , Mithatpaşa ve Karşıyaka'da günümüze kadar korunarak gelebilmiş, tarihi kültürel mirasa sahip sokaklarda renovasyon çalışmaları yapılmaya başlanmıştır.

Kentte, 21. yüzyılın mimarisine uygun çok katlı işhanları ve otel binalar da yapılanmış, kentin belirli noktalarından yükselen bu kuleler, kentin siluetine yeni bir kimlik kazandırmıştır. Bu bağlamda, Bayraklı'da henüz tamamlanmayan, birçok çok katlı işmerkezlerinin inşaatları devam etmektedir. Alsancak'ta yapılanan ve İzmir'in en yüksek yapısı olan Hilton Oteli Binası'na, zaman içerisinde, Ege Palas Otel Binası ve Heris Tower iş merkezi eklemlenmiş, bu siluete katkıda bulunan bir başka yapı ise İnciraltı'ndan yükselen, üst katları otel, alt katları ise alışveriş merkezi olarak kullanılan, Özdilek Alışveriş Merkezi olmuştur. Kentin belirli noktalarından yükselen bu kulelerin yanında, kentin genişleme akslarında yapılanan birçok alışveriş merkezi'de kentin ve kentlinin yaşam kalitesini yükselten, rekreatif mekanlar olarak, karşımıza çıkmaktadır.

Yine bu dönemde, kentin yaşam mekanları ve standartlarında da dönüşümler yaşanmıştır. Bu bağlamda her türlü yaşam modeline uygun çok katlı toplu konut modülleri, kentin siluetini değiştiren unsurlardan biri olmuştur.

Kent 1990'lı yıllardan günümüze, geleceğe yönelik olarak "dünya kenti imajı"'nı üstlenmeyi hedeflenmiştir. İzmir 21. yüzyılla birlikte, 5000 yıllık bir geçmişe dayanan tarihini ve bu süreçte biçimlenen kültürünü yeniden keşfetme çabasıyla, modern bir kent olma yolundadır.



İzmir Konak Meydanı Saat Kulesi -Sarıkışla, 19.Yüzyıl



İzmir Konak Meydanı, 2004

Dipnotlar:

1. Tanyeli Uğur, Çağdaş İzmir'in Mimarlık Serüveni, Üç İzmir, sh:328, 1992, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

2. Eyüce Özen, Resimlerle Geçmişten Günümüze Konak, Ege Mimarlık, sayı:35, sh:5

3. Baykal Seymen Ülker, Tek Partili Dönemi Belediyeciliğinde Behçet Uz Örneği, Üç İzmir, sh:297, 1992, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul



İletişimin gerçekleşebilmesi için bir iletinin aktarılması ve anlaşılması gerekmektedir. Anlaşılmayan ya da yanlış anlaşılan kültürel bir olgunun oluşturduğu süreklilikten bahsedilebilir mi?

kent ve kültürü

MİMARİ KÜLTÜRDE SÜREKLİLİK AÇISINDAN GÜNÜMÜZDE KAYSERİ

Murat ÇAĞIL
Y. Mimar

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

Kültür, çok farklı yönlerden ele alınabilir; yemek kültüründen, kıyafet kültürüne, insan ilişkilerinden, kent yaşamına kadar, insan davranışı veya ürünü her şey kültürün birer parçası olarak düşünülebilir. Kültürün her bir parçası belli bir bilgi birikiminden oluşmaktadır. Bu bilgi birikiminin kültür olabilmesi için paylaşılması ve yeni nesillere aktarılması gerekir. Paylaşılmayan ve aktarılmayan bilgi kültürde yer tutamaz.

Bilginin paylaşım süreci ise bir iletişim olarak görülebilir. Toplumun bireyleri arasında aynı zaman kesitindeki bir paylaşımdan ve toplumun sürekliliğini sağlayan, nesiller arasındaki bir diğer paylaşımdan söz edilebilir. İletişim açısından bakınca burada, eşzamanlı ve artzamanlı kesitlerde iki iletişim süreci söz konusudur. Kültürel bilginin yatay kesitte paylaşımı eşzamanlı bir iletişimken, nesiller arasındaki düşey kesitteki aktarımı da artzamanlı bir iletişim olarak görülebilir.

İletişimi bu kadar vurgular hale gelince "kültür = iletişim" denilmekte midir? Tek başına iletişim, kültür oluşumunun nedeni değildir. İletişim ve kültür özdeş olarak da algılanamaz. Ancak aktarılamayan bilginin kültürde yer tutamaması, kültürel bilginin bireysel değil, toplumsal ağırlıklı oluşu ve toplumsal ağırlıklı olan her şeyin de iletişime dayalı gelişmesi, kültürün iletişim açısından incelenmesini kaçınılmaz kılmaktadır.

Bu noktada, "Kültür ürünü iletişim açısından nasıl incelenebilir?" sorusu akla gelmektedir. İletişimin gerçekleşebilmesi için bir bilgi ya da bir anlamın aktarılması veya anlaşılması gerekmektedir. Anlaşılmayan ya da yanlış anlaşılan bir olgunun, sağlıklı bir "iletişim" oluşturduğundan bahsedilebilir mi?

Kültür ürünlerinin çok katmanlı ve karmaşık yapıdaki anlamlarına ulaşıp anlamak istediğimizde, onları iletişim yönünde inceliyoruz denilebilir. Bu karmaşık yapı sadece kişi üzerindeki o anki etkisi ile değil, derinlemesine bir süreçle düzanlam ve yananlamları ile ortaya konmaya çalışılmalıdır. Külltür nesnesinin nasıl bir biçimsel yapı ile varolurken, içerisinde ne tür anlamlar barındırdığı ve insanla nasıl bir ilişki içerisinde olduğu belirlenebildiği sürece, tam olarak anlaşılabilir.

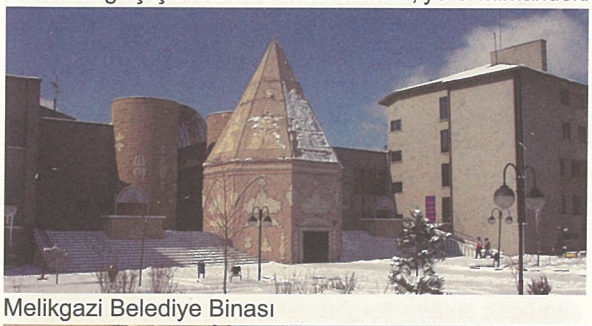
Kültürel bilginin dikey aktarımında ve toplumun kültürünün sürekliliğinde en önemli görevi mimari üslenmektedir. Bir mimari eser yapıldığı andan itibaren belki binlerce yıl ilerisi ile bağlantı kuran, kültürel süreklilik açısından en önemli kültür ürünüdür denebilir. Tersten bakarsak, bir mimari ürün yüzlerce, belki de binlerce yıl öncesinin bilgisini bize aktarmakta ve o zamanı anlamamızı sağlamaktadır. Bugün yapılan bir mimari ürün de aynı



görev ve sorumluluğu üstlenmektedir.

Bu düşünce ile günümüz Kayseri'sine bakıldığında; nasıl bir geçmişten geldiğini hafızasından silip attıktan sonra, geçmişini hatırlamaya çalışan, bütün bilgilerini alt üst edip, mimari elemanlarının anlamlarını değiştirip, yeni anlamlarla kendisini anlatmaya çalışan bir kent görülür. Geçmişi ile bağ kurmaya çalışırken, mimari unsurları şeklen taklit eden ve anlamlarını boşaltan ya da değiştiren, böylece de eşzamanlı kesitte yanlış anlaşılan bir noktaya gelmiştir. Dolayısıyla artzamanlı kesitte de yanlış bilgi aktarılmaktadır.

Örneğin, aşağıda fotoğrafı görülen Melikgazi Belediye Binası'ndaki otoparka ya da bodrum kattaki düğün salonuna giriş işlevindeki mimari eleman; yerel mimarideki



Melikgazi Belediye Binası



sekizgen plan üzeri külahla kapatılmış kümbete benzemektedir. Öyle ki külahındaki açı, yakın çevresindeki Ali Cafer kümbetinin külahı ile hemen hemen aynıdır. Artzamanlı süreçte kümbet öğesinin devamı ve mimari kültürümüzün sürekliliği gibi görülen bu eleman, eşzamanlı süreçte mezar anıt işlevinde değildir. Bir merdiven kovası işlevindedir. Geleneksel mimari öğenin anlamı değiştirilmiştir.

Bu durum, günlük dilde her zaman kullandığımız bir kelimenin, başka bir anlamda kullanılması gibidir. Kelimeyi duyduğumuz zaman bildiğimiz anlamı ile anlarız ve eğer bildiğimiz kendi anlamında kullanılmıyorsa, ilk sefer için bir yanlış anlaşılma söz konusudur.

Günlük dilde kullandığımız bir kelime ile bu durumu örneklendirirsek; konuşurken ağzımızdan çıkan "masa" sesi ile masadan farklı bir nesne anlatmak istediğimizi söylemek, eğer şiirsel bir anlatım yoksa, ne kadar komikse, aynı komiklik mimari için de geçerlidir.

Burada da şiirsel olmayan bir anlatımla, otoparka ya da düğün salonuna inen bir merdiven kovasını örten böyle bir eleman ile anıtsal mezar etkisi yaratılmak istenmediği açıktır. Anıtsal mezardan başka bir şey anlatılmaktadır. Ancak, geleneksel mimarimizde anıt mezar anlamında bilinen bir mimari eleman kullanılarak bu yapılmaktadır. Bu nedenle burada mecazi bir anlatım söz konudur. Bu eleman sembolik anlamı ile burada yer almaktadır. Melikgazi Belediye Binası kompleksinin bir parçası olmasına rağmen, sanki bu eleman burada durmaktaydı ve belediye binası da bunun etrafına yapılmış etkisi vermektedir. Yapı bütünlüğü içerisinde kuvvetli bir ilişki ile burada yer almamasına rağmen, burada var olmasının da bir sebebi olmalıdır. Postmodern bir çaba olarak ele alınabilecek olan üründe, geçmişle bağ kurulması istenmiş, toplumsal hafızada yer etmiş bir biçimin kullanılmasıyla halkla iletişim kurulması amaçlanmış ve böylece de kültürel süreklilik sağlanmaya çalışılmış olabilir. Artzamanlı süreçte biçimsel süreklilik sağlanmış olabilir ama eşzamanlı süreçte anlamı değiştirildiği için yanlış anlaşılmaktadır ve buna eğer süreklilik denebilirse kültürel süreklilik yön değiştirerek devam etmektedir.

Bir başka örnek KASKİ (Kayseri su ve kanalizasyon idaresi) binasında da benzer yaklaşımlar söz konusudur. Buradaki silindir biçimi üzeri külah formu da kümbeti çağrıştırsa da biraz önceki örneğe göre yapıyla daha da bütünleşmiştir. Kümbet biçimli kitlenin zemin katı girişte geçiş alanı, üst katı ise toplantı salonu olarak tasarlanmıştır. Burada da mecazi bir anlatım söz konusudur. Tepedeki külahın kaplaması da geleneksel mimari eleman vurgusunu artıran sembolik bir özelliğe de sahiptir. Yine artzamanlı süreçte biçimsel devamlılıkla







Kayseri Hükümet Konağı



kültürel süreklilik sağlanmaya çalışılmıştır.

Ayrıca, cumba biçimli öğe de bu yapıda sembolik anlamda kullanılmıştır. Geleneksel mimarimizde çok kullanılan ve yapı duvarına göre eğri biçimli cumba, sokağın biçimlendirdiği duvarların üst kat mekanlarında düzeltilmesi için kullanılmıştır. Ancak bu yapıda mimar, bilinçli bir eğri duvar tasarlayıp üst katta bunu düzeltmiştir. Mimarın kendisi sorun yaratıp bunu çözmeye çalışmayacağına göre, bu eleman da tamamen sembolik anlamlı ile kullanılmıştır.

Kayseri Hükümet Konağı da benzer kaygıların görüldüğü bir mimari ürün olarak kültürümüzün bir parçası haline gelmiştir. Bu mimari ürünle de Kayseri mimarlık kültüründeki sürekliliklerde yön değişimi yaşanmaktadır. Bu yapıdaki kümbet formu ise giriş holü olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu yapının cephesindeki taş kaplamanın da sembolik bir anlamı vardır. Geleneksel mimarimizde en ağırlıklı kullanılan yapı malzemesi taştır. Taş yapı görünümü, taşın yığma sistemle inşa edilmesi ile taşıyıcı sistemin sonucu olarak kendiliğinden oluşur. Geleneksel mimarimizde taş, en temel yapı malzemesi olduğu için sonuç kaçınılmaz taş görünümüdür. Hükümet Konağı binası ise betonarme iskelet sistemle yapılmış bir yapıdır. Bu yapının taş kaplaması, sıva gibi yapıyı koruyucu özelliğinin yanında geleneksel yapı sistemini de çağrıştırdığı için sembolik anlamlıdır. Ayrıca yapı kompleksinin sadece kent meydanına bakan cephelerinin taş kaplanması ve iç avluya bakan yüzeylerinin sıvalı bırakılması, sırf bu sembolik özelliğinden dolayı taşın tercih edildiğini göstermektedir.

Bu yapı kompleksinin ana girişini vurgulamak için yine sembolik anlamı ile geleneksel taç kapı formunda bir mimari eleman kullanılmıştır. Yerel geleneksel mimari öğelerin bir kompozisyonu şeklinde olan binada Antik Yunan mimarisini de çağrıştıran bir elemanın yorumu mevcuttur. Bu eleman, asansör kovası işlevlinde olan Yunan sütunu yorumudur. Kültürel süreklilik bağlamından bakıldığında çok uluslu bir kültürün farklı anlamlarda sürekliliğinden ya da süreksizliğinden burada da söz edilebilir.

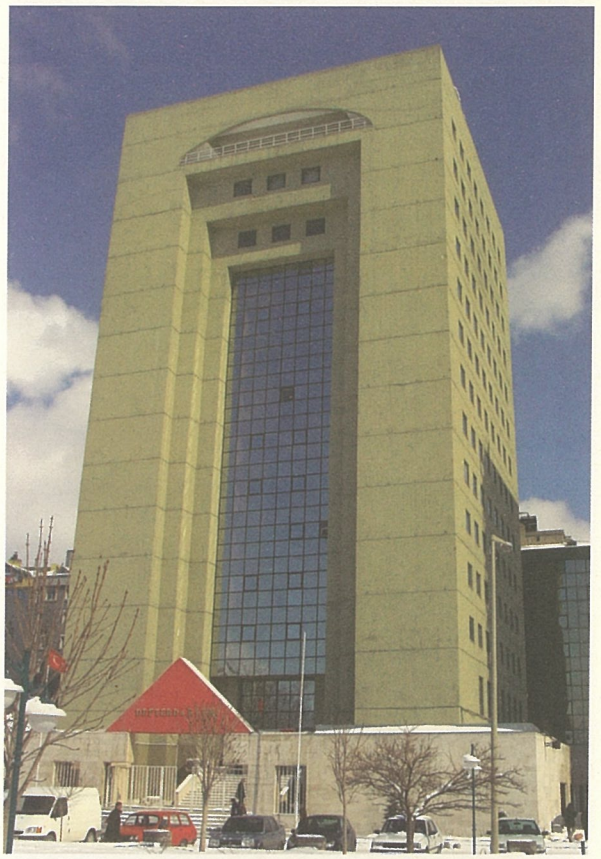
Kayseri Defterdarlık Hizmet Binasında da karmaşık bir kültürel süreklilikten söz edilebileceği düşünülmektedir. Yapının kendisi büyük bir taç kapıyı çağrıştırmaktadır. Tabii ki bu taç kapı da sembolik anlamı ile varolmaktadır. Çünkü geleneksel taç kapı, bulunduğu yapının vurgulu bir ana girişi ve içinden geçilip girilen bir mimari elemanı iken burada yapının kendisi taç kapı gibi olmasına rağmen, kendisine küçük, kitleye göre zayıf bir kapıdan girilmektedir. Bu form tamamen sembolik anlamı için varolurken düzanlamda kapı işlevini yerine

getirememektedir. Ayrıca bu sembolik anlamı güçlendirmek için ya da zayıflatmamak için giriş yönündeki koridorların karanlıkta kalmasına razı olunmuş ve pencere açılmamıştır. Verilmek istenen etki güçlü bir şekilde verilirken girişin zayıflığı da yine Yunan mimarisine gönderme yapan bir üçgen alınlıkla kırılmaya çalışılmıştır. Öyle ki giriş etkisini kuvvetlendirmek için kullanılan bu biçimin kırmızı renkte olması da bu etkiyi artırmak içindir.

Başarılı bir taç kapı yorumu, kent meydanını sınırlandıran yapılardan biri olan Almer Alışveriş Merkezi ve Hilton Oteli binasında görülmektedir. Alışveriş merkezine giriş kapıları, hemen yanında bulunan Sahabiye Medresesi taç kapısının güzel bir yorumu gibi durmaktadır. Hem taç kapı işlevini yerine getirmektedir, hem de klasik taç kapının taklidini yapmadan, kendi biçimsel özelliği ile varolmaktadır. Bu açıdan her ne kadar yanındaki tarihi binaya saygılıymış gibi görünse de otelin tamamı düşünüldüğünde, yanı başındaki Sahabiye Medresesi devasa ölçek altında ezilmekte ve karmaşa içinde kaybolmaktadır. Büyük bir yapının sadece bir öğesinin kültürel süreklilik açısından başarılı bir yorum olduğunu söylerken, yorumu yapılan şeyin aslına gösterilen duyarlılık ya da duyarsızlık daha da önem kazanmaktadır.

Bu yapılarla birlikte ele alınabilecek diğer bir yapı da Kocasinan Belediye binasıdır. Bu yapıda geleneksel mimari öğelerle sadece biçimsel anlamda bir ilişki kurulduğunu söylemek zordur. Daha çok tarihsel bir bağı olmayan, soyut bir anlatım söz konusudur. Yapının kent içerisinde bulunduğu konumun, yapıya yaklaşımın, Erciyes Dağı manzarasının yapı biçimlenişinde etkili olduğu söylenebilir. Bunlarla birlikte pencereler üzerindeki küçük boşluklarında geleneksel konut mimarisinde uygulanan bir detayla ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Burada sembolik bir anlamdan söz edilse de bu elemanın havalandırma ve aydınlatma işlevlerini de yerine getirdiği düşünüldüğünde, bu elemanın anlamı açısından kültürel süreklilikte bir sapmanın olmadığından ve başarılı bir yorum olduğundan bahsedilebilir.

"Mekanın Poetikası"nda Bachelard'ın belirttiği gibi;

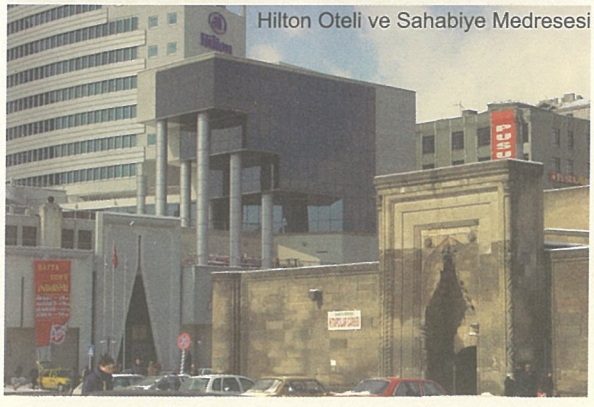




Hilton Oteli



Hilton Oteli ve Sahabiye Medresesi





Kocasinan Belediye Binası



Kent müzesi



Mevcut bir yapı üzerine giydirilen reklam...

"Mekanlar, anıların barındığı kovuklardır" düşüncesinden yola çıkarak bakınca, Kayseri, klasik kent dokusunun ortadan kalkmasıyla hafızasını tamamen yitirmiş gibidir. Bu yazıda ele alınan yapılar, Kayseri'nin hafızasından kaybolan mimariyi kurcalamaktadır. Ancak, geleneksel mimarideki her bir eleman, yapımında kullanılan malzemesinin ruhundaki biçimi ortaya çıkarmaktayken, estetik özgünlük bunun doğal bir sonucu olmuştur. Günümüz mimarlığı ise kendine ait özgün biçimlerle geçmişinin ruhunu devam ettirmek yerine, geçmişinin söylediklerinin biçimsel tekrarını yapmaktadır. Bu anlamda kendi koşulları içinde geçmişle sağlıklı, "dürüst" bir iletişim kurmamaktadır.

Bunun yanında, çağdaş malzemelerle oluşturulan biçimlerin farklı kompozisyonları ve hatta biçimin zorlanıp biçimsizlik arayışları, çağdaş mimarinin özgünlük arayışları olarak ortaya çıkmaktadır. Kayseri Kent Müzesi yapısı da böyle bir arayışla mimarlık kültürümüzde yerini almaktadır. Süreklilik açısından bakıldığında yapı, tasarımcısının mimari anlayışının sürekliliğini yansıtırken, kent mimarlık kültüründe bir ara başlangıç noktası olabilir.

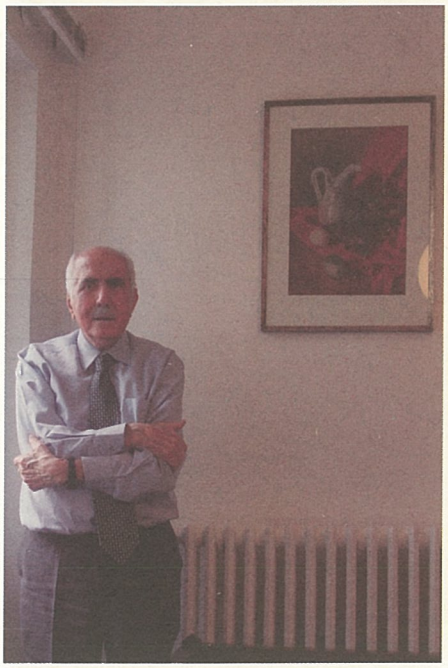
Her mimari yapı kendi özgün başarısını yakalamaya çalışırken, ister ondan yararlansın isterse de ondan uzak dursun, geçmişle hesaplaşmak zorunda kalmaktadır. Hangi yöntemin seçileceği tasarımcısının tercihi ya da dünya görüşü olarak görülebilir ve başarısı kendi içinde değerlendirilebilir. Ancak bunun yanında ülke, hatta dünya kültürünü etkileyen değerler mimariyi de etkilemektedir. "Pop kültür" kendi estetik değerlerini herşeyin üzerine, mimarinin de üzerine giydirmektedir. Öyle ya da böyle bir yöntemle tasarlanmış, öyle ya da böyle bir anlayışla ortaya çıkmış her yapı kendi bütünlüğü içerisinde değerlendirilmelidir. Ancak yöntemsizlik ya da ilkesizlik çağın popüler kültürü altında daha kolay ezilip kaybolabilecektir.

Bir yöntem ya da bir ilke arayışı da geçmişi iyi okumaktan geçebilir. Günümüzde, geçmişi doğru anlamadan kültürel sürekliliği amaçlayan yapıların çoğunda mimari bilginin anlamı değişmektedir. Değerli olan şeylere yeni anlamlar yüklemek, onun değerini bilmemek ya da onu anlamamak değil midir? Yeni anlamlar yüklenmiş kültür ürünleri ile kültürün sürekliliğinden bahsedilebilir mi?

mrtcagil@erciyes.edu.tr

Turgut Cansever, kendine özgü bir düşünce sistematiğiyle, verdiği ürünlerle, aldığı ödülleriyle Türkiye'nin yetiştirdiği ender düşünür-mimarlarından... Özellikle uygulamacı mimarların ülkemizde düşünceye, felsefeye çok da fazla rağbet etmediği düşünüldüğünde Turgut Cansever, özel bir profil olarak karşımıza çıkıyor. Tasarımlarında sosyoloji, tarih, teoloji, insan kaynaklı düşünceler ön planda... Cansever, küçük ölçeğin felsefesine inanıyor. Ona göre kentlerimizde bir çığ gibi çoğalan apartmanlar, gökdelenler akıl almaz bir aptallık. Cansever bizlere Osmanlı şehirlerini örnek gösteriyor: az katlı, birbirine saygılı, toprağa yakın, insanla barışık yapıları...

Turgut Cansever'e tüketimin önce idealize edildiği, sonra da ideolojiye dönüştüğü günümüz dünyasında ve üretimin ne kadar bilinçli olabileceğinin sorgulanması gereken bu kaotik ortamda özellikle gereksinim duyulan kendisi gibi bir profilin az üretmekle itham edilmesini nasıl değerlendirdiğini sorduk. Cansever dünyanın en ilginç işlerinin kendisine geldiğini söylüyor, bütün bu işleri de bileğinin kuvvetiyle aldığını... 1959'da ODTÜ Uluslararası Müsabakasını kazandığında jüride Rasmussen, Perkins, Casson, Sedad Hakkı Eldem ve Kemal Aru varmış. Birinci gün yabancı değil diye, Türk diye elendiğini, ikinci gün tekrar yarışmaya alınıp, kazandığını anlatıyor. Diyarbakır'da bir okul için açılan yarışmada Amerikan şirketlerine %12 proje payı verilirken, Türklere nasıl %1.2 teklif edildiğini söylerken, ülkemizdeki bürokrasiyi yerden yere vuruyor. O yıllarda Almanya'dan 50 tane yeni mezun mimarın getirildiğini, bu mimarların Almanya'da stajyer olarak çalışmaları gerekirken, Türkiye'nin en büyük kuruluşlarının başındaki insanlardan 10-15 kat maaş aldıklarını anlatırken, bu rezilliği ortaya çıkaran ve dolayısıyla görevinden alınan Orhan Alsaç'a destek çıktığını anlatıyor. Ülkesinin bu durumda kendisini alkışlaması gerekirken, Bayındırlık Bakanlığı'nın kendisine bir tek iş bile vermediğini söylüyor. Bayındırlık Bakanlığı'na savaş açan idealist Turgut Cansever mimarlık eğitimine nasıl başlamıştı?



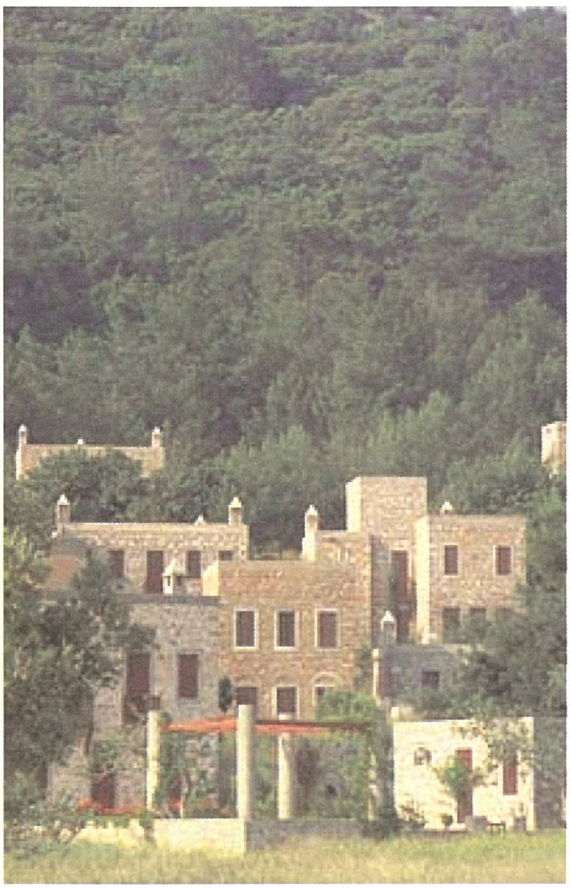
Turgut Cansever,
Maçka'daki bürosunda, 2003

TC- 18-20 yaşındayken resim yapardım. Ressam olmak istedim, babam istemedi. Ben de Güzel Sanatlar Akademisi'ne müracaat ettim. Bir seneden daha uzun bir süre eve bir tek çizilecek kağıt dahi götürmedim. İkinci senenin sonunda, Sedad Hakkı Eldem geldi derse, çatıyı tarif ederken müthiş güzellikte bir söz söyledi: "Topuz kiremit de konduğu zaman yapı tamamdır" dedi. Bu söz bana tarif edilmez güzellikte bir şey gibi göründü ve ben de mimar olmaya karar verdim.

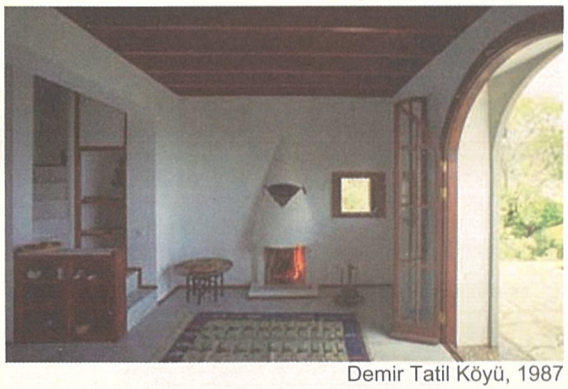
TURGUT CANSEVER'LE SÖYLEŞİ

Röportaj: Beyhan BOLAK HİSARLIGİL

o'nun gözüyle







Demir Tatil Köyü, 1987
Ağa Han Mimarlık Ödülü 1992

TOL- Turgut Cansever başarılı bir öğrenci miydi?

TC- Pek zorlanmadım, başarılı olduğum söylenebilir.

TOL- Hala resim yapıyor musunuz?

TC- Hayır yapmıyorum. (Eliyle odasında asılan iki tabloyu göstererek) Bakın bunları da zorla çocuklar astı, eski resimlerimi buraya koydular.

TOL- Çocuklarınız da mimar sanırım. Onların da sizinle aynı mesleği paylaşmış olması, misyonunuzun bir parçası olarak algılanabilir mi?

TC- Evet, onlarda benimle aynı misyonu taşıyorlar.

TOL- Mimarlık eğitiminizin yanı sıra, daha lise yıllarında Nietzsche'yi okuduğunuzu, her zaman felsefeye çok ilgi duyduğunuzu, okuduğunuzu biliyoruz. Bu merak nasıl başladı?

TC- Babamın zengin bir kütüphanesi vardı ve çıkan mecmuaların hepsini takip ederdi. Hüseyin Cahit Yalçın'ın çıkardığı Fikir Hareketleri'nde tesadüfen Le Corbusier'in "Ev, İçinde Yaşamak İçin Bir Makinedir" yazısını ve bazı başka felsefi yazıları da okumaya fırsatım oldu. Arkadaşım İlhan Usmanbaş ile lise birinci sınıftayken Nietzsche'nin 'Zerdüşt Böyle Buyurdu'sunu anlamaya çalıştık. Orda yılan ne demek, kartal ne demek deşifre etmeye çalıştık. Elmalılı Ahmet Hamdi Yazır'ın 'Hak Dini'ni tek başıma okudum, deşifre etmeye çalıştım.

Mazhar Şevket İpşiroğlu sanat tarihi derslerimize gelirdi. Müthiş bir adamdı; hiç not tutmadan konuşurdu, bir resim gösterir, "Burada ne görüyorsunuz?" diye sorardı. Talebelerle resimde ne görüldüğü konuşulur, çeşitli sanat meseleleri tartışılırdı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde resim ve felsefe konuşmalara yapılırdı. Ernest Diez'i orada tanıdım. 1944 yılında Edebiyat Fakültesi'nde ders vermek için gelmişti. Ben de iki sene bu derslere girdim. İkinci sene girdiğim de, ilk sene nasıl anlatmışsa aynı şekilde anlatıyordu. Hafızamı kuvvetli tutmak için not almam, dinlerim. Daha sonra Mazhar Bey (Mazhar Şevket İpşiroğlu) bana muhakkak sanat tarihi doktorası yapmalısın dedi. Diez'den çok yararlanırsın. Ben de Diez'le İslam kültürü üzerine doktoramı yaptım.

TOL- Modern Hareketi nasıl değerlendiriyorsunuz?

TC- Doğrusu bu birdenbire mi, yoksa kendi içinden mi çıktı, bu mümkün... Batı'da 19. Asırda mühendislikle mimarinin birbirinden kopmasının, binaların üstüne dekorasyon diye nesneler yapıştırılması hastalığının, bütüncül olmayan yaklaşımını aşma teşebbüsüdür modern mimarinin karakteristiği... Modernizm, beraber

yaşamayı kabullenen bir durum gündeme getiriyor, rasyonellik ve tutarlılık gündeme getiriyor, o bakımdan önemli...

Fakat Le Corbusier'nin apayrı bir durumu var... Teras çatı, tertemiz satıhlar, bir süsle süslenmemiş, olabilecek en bitaraf biçimdeki hiçbir stile teşebbüs etmeyen, bir kuvvet niteliğinde havada duran bir nesne. Durması için ayağının yere basması lazım değil mi? Hayır, o havada duruyor. Bu havada duruş, Le Corbusier'in Türkiye ve Balkanlar seyahatinde gördüğü, Türk Evi'nin havada duran niteliğiyle, atektonik karakteriyle tamamen örtüşüyor.

TOL- Türk Evi'nden söz ettiniz. Oysa şimdi üst üste, bir yığıntı halinde apartmanlarda yaşıyoruz, konut nasıl olmalı?

TC- Sade ve güzel bir mimari ile yapılmalı. Çok kat yerine, iki katlı, toprağa yakın konutlar inşa etmeliyiz. Bizim insanımız toprakla birlikte yaşamak istiyor. Yapılan araştırmalara göre şehir halkının %96'sı, Türkiye genelinin ise %82'si küçükte olsa bir bahçesi olan evlerde yaşamak istiyor.

TOL- Oysa şehir halkının yaklaşık %60'ı apartmanlarda yaşıyorlar ve daha da artan bir hızla apartmanlarda yaşam devam ediyor. Siz apartmanlar için teknokratları suçluyorsunuz.

TC- Doğru. Amaç para kazanmak olunca, içinde oturacak insanlar düşünülmüyor. Otuz katlı bir bina yapıp içine bir aileyi yerleştirdiğiniz zaman, onlara nerede oturacaklarını emretmiş oluyorsunuz. Teknokrat kendisine işveren grubun kuvvetini yansıtan, insanı küçülten bir sistem meydana getiriyor. Oysa insanlar aslında apartmanlarda yaşamak istemiyorlar. Şimdi kim daha çok yüksek yaparsa, ben daha güçlüyüm demiş oluyor.

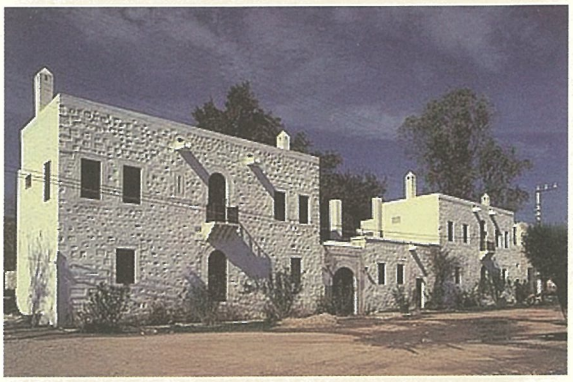
TOL- Siz şu anda nerede yaşıyorsunuz?

TC- Ben de apartmanda yaşıyorum, başka çare yok. Bizler apartmanlarda yaşamaya mahkum edildik. Yapılan gökdelenler rezalet, akıl almaz bir aptallıkla buralarda yaşamaya mahkum edildik.

TOL-Türkiye'de 30'lardan sonra yapılan yapılarla ilgili düşünceleriniz nedir? İyi örnekler var mı?

TC- 1930'lı yıllardan sonra yapılanlar arasında Sedad Bey'in bir yapısı var, çok ilginç. Elektrik aletleri imal eden





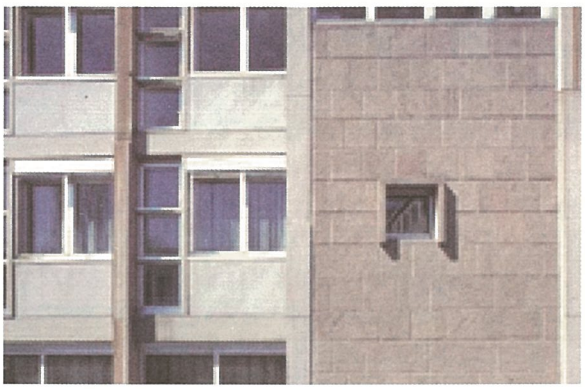




Ertegün Evi, 1973
Ağa Han Mimarlık Ödülü 1980



Türk Tarih Kurumu, 1966,
Ağa Han Mimarlık Ödülü 1980



bir şirketin Fındıklı'daki binası, tamamen sıvalı, üç katlı, ön tarafı camlı, üst tarafı ise tamamen sağır. 1957 yılında yıktılar bu binayı, kimse bir şey söylemedi. Terragni'nin Casa del Fascio'sunu tadilat yapmaya kalktıklarında bütün İtalya ayağa kalkmıştı. Bana göre Sedad Bey'in yapısı, Terragni'nin binasından çok daha berrak bir şekilde modern çağa girişi ortaya koyuyor. Sedad Bey'in müthiş çizimleri vardı, ancak çizimleri düzeyinde bina inşa edemedi.

TOL- Hıristiyanlığın daha yönlendirici, İslamiyet'in ise daha özgürlükçü olduğunu düşünüyorsunuz. Oysa genel kabul bunun tam tersi değil midir?

TC- Türkiye'de İslamiyetin yönlendirici olduğu iddia ediliyor, bu iddia kökten yanlıştır. Selimiye Külliyesinde müezzin mahfili var. Kapıdan girenler doğrudan mihraba doğru yürüme imkanına sahip değiller. Bir şekilde ilerleyip, saflarını kuruyorlar ve oturmuyorlar. İstedikleri gibi durabiliyorlar. Kilisede ise insanların yerleri belirlenmiş, oraya oturuyorlar. Kilise adamı güdüyor, camide ise bu böyle değil... Hıristiyan düşüncesinde, Adem'le Havva memnu meyvayı yedikleri için günahkar olup, cennetten kovuluyorlar. Dünya günah dünyası olunca, günahın işlendiği, kefaretin ödendiği, çatışma halindeki bir alana dönüşüyor. İslamiyette ise dünyada ne varsa, bunlardan insanın yararlanma hakkı vardır, dünya bir günah merkezi değildir, dolayısıyla dünyanın güzelliğini idrak etmek imkanı doğar insan için...

TOL-Gerçek anlamda bir evrenselliğin ancak doğru bir yerellik ile olanaklı olabileceğini düşündüğünüzü biliyoruz. Günümüzde "yerel" diye bir kavramdan ne kadar söz edebiliriz? Yapılarınızda taşın ve betonun birlikte kullanımını, yerel ve evrenselin dengelenmiş bir gerilimi olarak okumak mümkün müdür?

TC- Dünyayı düzenlemek isteyen insanlar, evvela memleketlerini düzenlerler. Memleketlerini düzenlemek isteyen insanlar da evvela ailelerini düzenlerler. Ailelerini düzenlemek isteyen insanlar, memleketlerini, memleketlerini düzenlemek isteyen insanlar da dünyayı düzenlemiş olurlar. Her şeyi anlamak imkanı veren akıl... "Bak" diyor ayet-i kerime, "Her şeye bak, gökteki yıldıza, güneşe, yere, toprağa bak". Doğrusu Güney Amerika'da yapılanı, Brezilya da yapılanı Türkiye'de yapmıyorsunuz, Türkiye'de yaptıklarınızda çeşitli farklılıkların olması lazım.

Evrensel olmak isteyenlerin ortaya koydukları sonuçlardan birisi de herkesin kullanmasının istenildiği standartlar... Standartlar ruhu bir taraftan evrensellik demektir, yukarıdan aşağıya hükmetmek demektir, yukarıdan karar vermek demektir. Temel olan yok edilip, bir aradalığın çözümleri kaybolduğu için evrensel olanla yerel olanın nasıl yan yana geleceğini düşünmek lazım. Bunun bir bütünlük içerisinde nasıl yer alacağını düşünmek... O standartlar nasıl standartlar olmalıdır ki, insanların verecekleri kararları yok etmesin.

TOL- Dayatmacı olmayan, düzenleyici standartlardan mı söz ediyorsunuz?

TC- Düzenleyici tabii ama, yalnız bazı şeyler de dayatmacı... Pencereler yeterli olmalı ki havalandırma sağlansın, kapı da, tavan da öyle. yapılıyor. Gecekondularda kendiliğinden olan, bir üst irade olmadan oluşan bir düzenleme var. Gecekondu yaparken adam komşusunu rahatsız etmeyecek bir mesafede, ama kendisini de güvende hissedecek bir mesafede evini inşa ediyor. Oysa kent içinde bu böyle değil...

TOL- Demir Evler'de de kullanıcı kendi arsasını istediği gibi kullanıyordu...

TC- Demir'de mal sahipleri isterlerse verilen alanın tümünü bir seferde kullanıyorlar, tabii bu durumda ilave yapma hakları yok. İsterlerse de onlara daha küçük evler yapıyoruz, o zaman da imar planının uygun gördüğü biçimde ilave yapıyorlar. Bodrum'da aileler birlikte yaşıyorlar. Çocuklar evlendiği zaman, bahçede ona bir ev inşa ediliyor.

TOL- "Mimariyi toplumsal bir bilinç haline getirmek"ten söz ederken, mimarlık, inanç ve felsefe üçgeninde, mimarlık, toplumsal bilinci belirlemede ne düzeyde etkin olabilir?

TC- Bursa'da hatırlıyorum insanlar evlerinin renklerini tartışırlardı, bu büyük bir meseleydi. Artık böyle bir bilinç yok. Geçmişte herkes biraz hattat, edebiyatçı, biraz müzisyendi, daha büyük olanı anıyor, onu tekrar ediyordu. Şimdi sanat çok şaşkın, hezeyanlar kıymetli buluşlar olarak ortaya çıkıyor. Şehir planları ile dünyanın düzenleneceğini düşünmek büyük bir yanılgıdır. Mimari bir bilinç haline gelmeden, onu taşıyacak sosyal yönelişlerle bütünleştirmeden, çevremizi, dünyamızı güzelleştirmek bilincini taşımadan, onu devam ettirme imkanımız yoktur.

TOL- Bir konuşmanızda Alman filozof Nietzsche'nin sözlerinden yola çıkarak "bizim batan en büyük güneş olduğumuzu ve ilk önce bizim doğabileceğimizi" söylüyorsunuz, bu nasıl mümkün olacak?

TC- Konfüçyus, rastladığı dört şakirdine soruyor: "Hükümdar devlet idaresini size bıraksaydı ne yapardınız?" diye... Birinci şakirdi, "Bir ordu kurar, düşmanları uzaklaştırıp halka huzur sağlardım" diye cevap veriyor. İkinci şakirdi, "Halkın refah ve saadetini sağlayacak şeyleri yapar, merasim ve musikiyi düzenleyecek büyük insanın yetişmesini beklerdim" diyor. Üçüncü şakirdi ise, "Omuzları köşeli, kırmızı merasim elbisemi giyer, hükümdarın önünde durur, ona sadakatle hizmet ederdim" diyor. Dördüncüsü de saz çalıyor o sırada, "Bu önerilerin hiç birisine katılmıyorum. İlkbaharın son aylarında saf ırmakta yıkanır ve genç insanlarla birlikte eve doğru yürürdüm" diyor. O zaman üstada ne düşündüğünü soruyorlar, Konfüçyus da," Ben son şakirdinin söylediğine katılıyorum" diyor. İşte eve doğru yürümek lazım. Bütün güzellik ideolojilerini, davranışları, temel değerleri geliştirmek ana fikir olunca, evvela kendi dünyamıza bakmak, oluşumları incelemek, kıyaslama yapmak... Toplumda bilinci siz oluşturacaksınız, siz gençler...

TOL- Uğur Tanyeli sizinle ilgili olarak yazdığı bir metnin sonunda, "Tüm Batılı çağdaş teknikleri kullandığı halde, Batılı olmayan ve Batı'nın tüm maddi kaynaklarından yararlanabildiği halde, İslami ya da "bizden" olan bir mimarlık yaratma ikilemi"nden söz eder. Sizce böyle bir ikilem var mı?

TC- Ben bu görüşe katılmıyorum. Teknolojiyi doğru şekilde kullanmak lazım. Ben aslında hep kerpiçten bir ev yapmak istedim, ama kısmet olmadı.

TOL- Konuşmalarınızda sıklıkla halının mekanın iç dünyasındaki öneminden söz ediyorsunuz. Matematikçi-mimar Christopher Alexander'ın Türk halıları üzerine ülkemizde çok da fazla tanınmayan bir çalışması var, halılardaki bütünlüğü, halıyı vücuda getirenlerin inancının kozmik bir yansıması olarak yorumluyor. Bunun için de Türk halılarını 21. yy'ın tüm sanatlarına biçimlenme ilkeleri açısından önemli bir kaynak olarak gösteriyor. Telkin edici olduğunu söylediğiniz roman, sinema ve tiyatronun dışlandığı durumda, halı bir yaşanan sanat olarak düşünülebilir. Bu anlamda Alexander'a katılır mısınız? Bu tür yaklaşımlar, bizim doğuşumuzun bir habercisi olabilir mi? (Alexander, halıdaki ölçek hiyerarşisinden söz eder. Bu hiyerarşi içerisinde, bütün-parça da yansırken, parça da bağımsızlığından bir şey kaybetmiyor, sizin tektonik olarak adlandırdığınız parçalar, kimliğini koruyor. Gestalt'teki bir parça bütün ilişkisinin tersine, parça bütün dengesine inanmaktadır.)

TC- Ben duydum bu çalışmayı da görmedim doğrusu. Halı, kumaş diğer işler önemli... Bir nevi oryantalistik olması, bir usluba tekabul etmesi suretiyle, evrensel bir geçerliliğe sahip bir çözümleme olması... Halı bu yollardan bir tanesidir. Doğrusu bende bunları 40 senedir düşünüyorum da yazmadım, mimarlığı bıraktı da şimdi de bunlarla mı uğraşıyor derler diye... Ama Nezih Eldem, bir köyde halı dokuyan genç kızlara örnek getirilen Çin halısını zorla dokutmaya kalkıştıklarında, o insanların buna nasıl isyan ettiğini anlattı. Yakın insani ilişkiler kurabilen bir şey halı. Halı, evrensel olanla yerel olanın nasıl yan yana geleceğini gösteriyor.

TOL- 83 yıllık yaşamınızın size getirdiği özel yer kararlı bir sürekliliğin mi, dalgalanmaların mı eseri?

TC- Siz bir şeyden sorumluysanız, bir klişenin tekrarcısı değilseniz, her yaptığınız için hesap veriyorsanız, kendi işinizi yapıyorsanız... Aerodinamikçi aerodinamik, iktisatçı iktisat alanında hareket ederek çözüm üretiyorlar.

Ben de mimarlık yaptım. Bu yüzden az ürettim. "Bilinç tamamlanınca iyi niyet teşekkül eder" diyor Konfüçyus. Hadisleri değerlendirdiğimizde, "Her işin başı niyettir" sonucu ortaya çıkıyor...

SANAL MİMARLIK: DENEYSEL BİR STÜDYO ÇALIŞMASI

Arzu ERDEM
Mimar, Doç. Dr.

Burak PAK
Ozan Önder ÖZENER

İstanbul Teknik Üniversitesi Bilişim Enstitüsü

tasarım

SANAL MİMARLIK

Sanal mimarlık, global bilgi işlem sistemlerine bağlı, çoklu etkileşim içeren, dijital sistemlerle bütünleşmiş, farklı fiziksel konumlarda bulunan kullanıcıların içinde gezinebildiği mekansallaşmış enformasyondur. (1) Sanal mekanlar da, bu anlamda bir siberuzay parçasıdır . Sanal mimarlık, yalnızca sanal ortamda var olan akışkan ve imgesel bir etkinlik alanı olarak da tanımlanabilir.

Sanal mimarlık, fiziksel mimarlık nesnesini kısıtlayan mantık, perspektif, yerçekimi, maddesellik gibi birçok belirleyiciden ve Öklit geometrisinin rasyonellerinden kopuktur. Sanal ortamda işlev, form, davranış, navigasyon ve strüktür kavramları geleneksel mimarlıktan farklı anlamlar bulur. (Tablo 1)

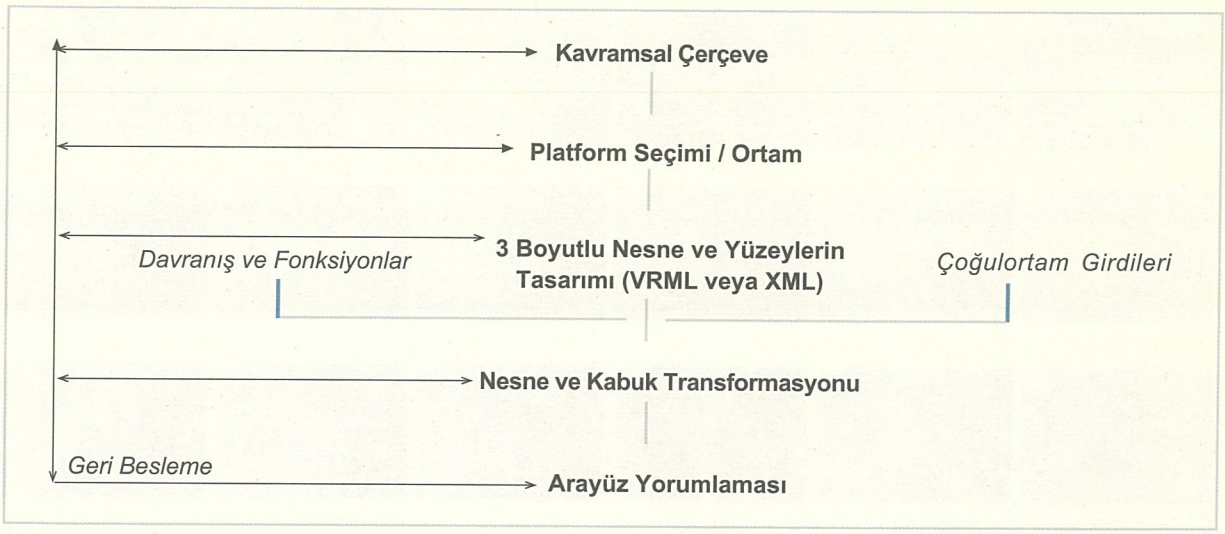
	Sanal Mimarlık	Trans Mimarlık	Geleneksel Mimarlık
İşlev	Enformasyon edinme, sanal topluluklar, (co-existance) oluşturma ve bilgi paylaşımı, e-ticaret, elektronik eğitim	Enformasyon edinme ve geleneksel işlevler	Enformasyon edinme ve geleneksel işlevler
Davranış	Kod tabanlı nesnelere ve ortama gömülmüş tanımlar. Linkler, transformasyon ve modifikasyonlar	Servo motorlar, ışık ve ses sistemleri, hareketli strüktürler ve interaktif yüzeyler	?
Form	Karmaşık eğimli 3d modeller	Karmaşık eğimli yüzeyler	Geleneksel formlar
Navigasyon	Hipermetinsel	Lineer ve hipermetinsel	Lineer
Strüktür	Programlama dilleri, Algoritma ve script (betiklerin) lerin oluşturduğu çalışma	Karmaşık eğimli yüzeyler ayakta tutacak gelişmiş strüktürler ve gömülmüş elektronik altyapı	Geleneksel strüktürler
	Dinamik	Dinamik/Statik	Statik

Tablo 1 Sanal mimarlık, transmimarlık ve geleneksel mimarlıkta işlev, form, davranış, navigasyon ve strüktür kavramlarının karşılaştırılması

SANAL MİMARİ TASARIM STÜDYOSU

2002-2003 güz ve bahar yarıyıllarında İTÜ Mimarlık Fakültesi bünyesinde Doç.Dr. Arzu Erdem ve Doç.Dr. Arda İnceoğlu Mimari Tasarım Stüdyoları kapsamında Virtuvius Araştırma Grubu tarafından (2) iki sanal mimari tasarım atölyesi düzenlenmiştir. Bu deneysel atölyelerde geleneksel mimarlığın kısıtlamalarından bağımsız bir tasarım anlayışının süreç, araçlar, tasarımcı ve kullanıcı bağlamında araştırılması amaçlanmıştır.

Öğrencilerden ilk aşamada tasarlayacakları sanal mekana ve dayanacağı kavramsal çerçeveye ilişkin kriterleri içerecek metinler yazmaları istenmiştir. Kavramsal çerçeve oluşturulurken, sanal ortamın özellikleri ve sunduğu olanaklar, sanal ortamda gerçekleşen eylemler ve fiziksel ortamın sanal ortama yansımaları tartışılmıştır.

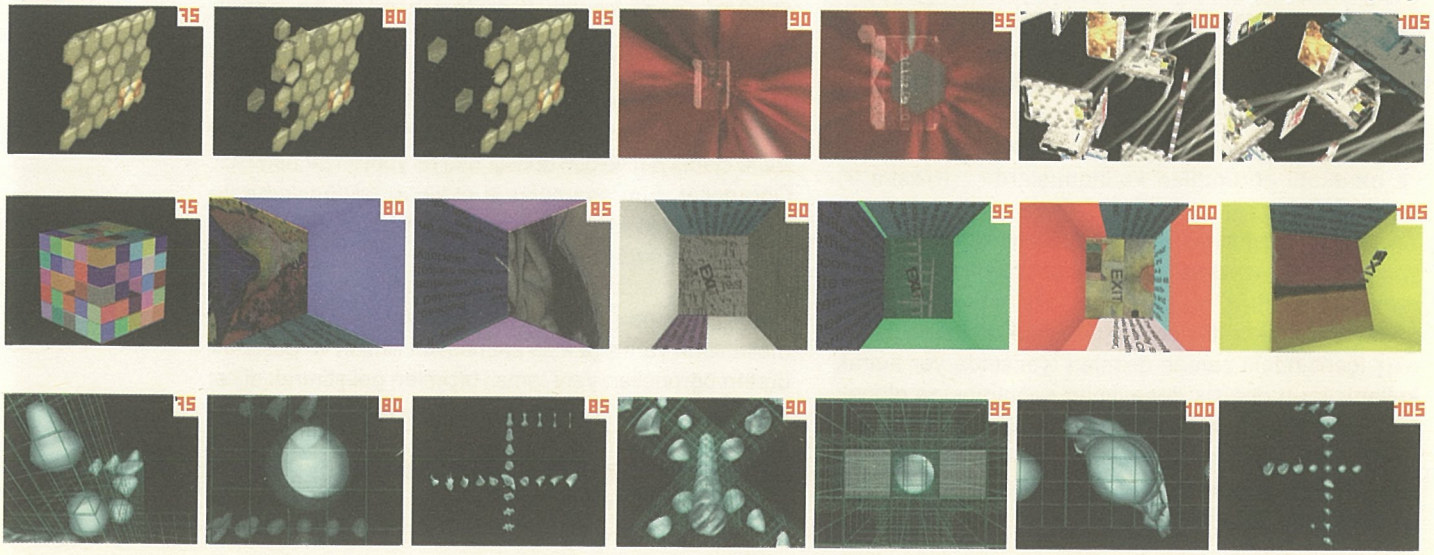


Şekil 2. Tasarım Süreci Diyagramı

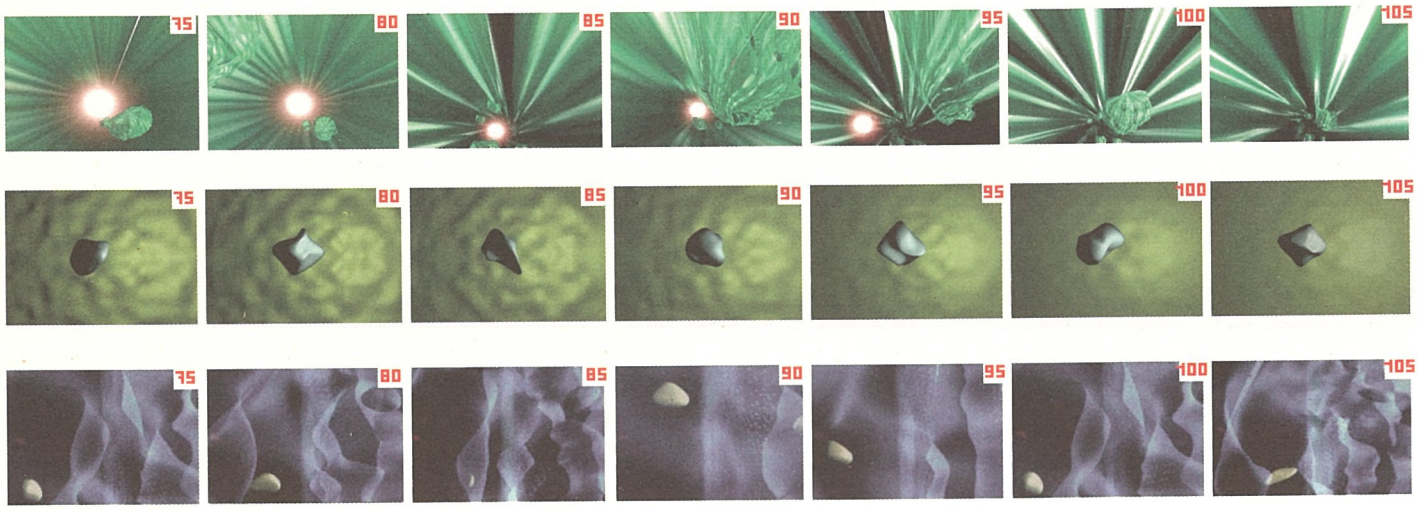
Öğrenciler projelerinde, fiziksel mimari eleman ve kavramları sanal mekan oluştururken metafor olarak kullandıkları gibi, tamamen sanal ortama ilişkin nesneler ve kavramlardan da yararlanmışlardır.

Tasarım sürecinde ikinci aşama platform seçimi olarak belirlenmiştir. (Şekil1) Öğrenciler, tasarımlarını yapmadan önce ortaya koydukları kavramsal çerçeveye uygun teknolojileri araştırarak çalışmalarını seçtikleri platformlarda devam ettirmişlerdir. Platform seçiminde iletişim teknolojileri ve web3d alanlarındaki gelişmeler önemli bir etmen olmuştur. Sanal mekanın içinde yer aldığı sanal ortama ait yerçekimi, çarpışma saptayıcısı, ortam sesi ve navigasyon hızı gibi parametreler platform seçimi aşamasında tanımlanmıştır.

Atölye kapsamında öğrenciler, sanal ortamda üç boyutlu kabuklar, nesneler ve farklı hipermetinsel öğeleri tasarlarken onların davranışları ve strüktürlerini de paralel olarak geliştirmişlerdir. Bu aşamada NURBS gibi karmaşık modelleme tekniklerinden yararlanılmıştır. Üretilen nesnelerin mimari özellikleri eş-zamanlı olarak web tabanlı üç boyutlu yorumlayıcılarda deneyimlenmiş ve geri besleme alınmıştır. Üç boyutlu kabuklar ve nesneler yalnızca üç boyutlu modelleme yazılımları kullanılarak tasarlanmış, dönüştürülmüştür ve davranışlar atanmıştır. Atanan davranışlar arasında linkler, transformasyonlar, modifikasyonlar (biçimsel değişim), ses öğeleri, hareketli doku öğeleri, zaman ve hacim tabanlı algılayıcılar, hareket kısıtlayıcılar ve platform değiştiricileri sayılabilir. "Sanal Müze" konulu atölyede üretilen "Navigasyon Geçmişi



Resim 1 [Sanal Müze Projesi 2002] "Navigasyon Geçmişi Müzesi", "Renk Müzesi", "Morfoloji Müzesi" çalışmaları / Sanal nesnelere gelişkin davranış atama deneyleri.
Öğrenciler: Özlem Ünkap, Özge Sert, Ezgi Ak, Betül Hassamancı, Sevgi Türkan, Pınar Taviloğlu, Çağla Durgun, Neslihan Kurt , Özge Tunay, Ayca Gençaydin, Müge Şeker



Resim 2 [Xpace projesi 2003] "Harem Otobüs Terminali "
mevcut fiziksel çevereden toplanan veriler kullanarak harekete ve sese duyarlı sanal nesne üretimi.
Öğrenciler: Özgür Özten, Şenol Gökner, Mustafa Güvel, İsmail Solmaz

Müzesi", "Renk Müzesi", "Morfoloji Müzesi" projelerinde müzeyi ziyaret eden kullanıcılar içinde bulundukları ortamla söz konusu davranışlar sayesinde etkileşerek enformasyona ulaşabilir ve ortamı modifiye edebilir. "Morfoloji Müzesi" ve "Navigasyon Geçmişi Müzesi" sanal mekanları kullanıcıların oluşturması bağlamında ilginç çalışmalardır. Birinci müzede sanal mekan, ziyaretçilerin Web ortamındaki gündelik eylemleri sonucunda ortaya çıkarken, ikincisinde ziyaretçilerin ürettiği sanal nesnelerin toplamından oluşmaktadır.

Sanal mekan ve nesnelere ilişkin davranışlar atanırken, multimedia ve grafik tasarım bileşenlerini de ortama entegre ederek, devingen ve genişleyen bir üç boyutlu mekan bütünü oluşturulmuştur. "Xspace" isimli sanal mimarlık atölyesinde üretilen "Harem" isimli çalışma bu sürece iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Bu çalışmada, öğrenciler İstanbul'da seçtikleri bir kentsel mekanı sanal ortamda yeniden yaratırken yaptıkları ses ve analizlerini ve hareketli görüntüleri kullanmışlardır. (Resim 2)

Tasarım sürecinde dijital girdiler, öğrenciler tarafından yorumlanarak yazılımlar içerisinde çok farklı dönüşümler, modifikasyonlar ve efektler ile yeni yapılara dönüştürülmüştür. Bu yapılar çoğunlukla hipermetinsel akış içerisindeki zaman dilimleri içerisinde yer alarak kullanıcıların değişik deneyimler sağlamasına olanak tanıyacak şekilde tasarlanmıştır. Örneğin "Sanal Müze" isimli atölye kapsamında üretilen "Ses Müzesi", seslerin zaman içinde değişimine bağlı olarak değişen topolojileri içermektedir. (Resim 3)

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Düzenlenen iki ayrı sanal mimari tasarım atölyesinde öğrenciler geleneksel mimarlığın kısıtlamalarından bağımsız olarak "paralel bir evrende" yer alacak sanal mekanlar tasarlamayı deneyimlemişlerdir. Bu süreçte, sanal mimarlığın tasarım disiplini içerisindeki potansiyel uygulamalarının araştırılması amaçlanmış, Web üzerindeki yapıların ve tasarım süreçlerinin fiziksel tasarım eyleminden farklı olarak içerdiği özellikler bir tasarım çerçevesi olarak kullanılmıştır.

Öğrenciler (n) boyutlu ve kendileri tarafından tanımlanan ortamlarda kartezyen koordinat sistemi ile şartlanmadan objeler ve mekanlar tasarlamış ve daha esnek uygulamalar ortaya koymuşlardır.

Tasarım süreci genel olarak iteratif (yinelenen) bir şekilde gerçekleşmiştir. Ortamın dinamikliği tasarım sürecine lineer olamayan ve geri dönüşümlü bir yapı kazandırmıştır. Öğrenciler, tüm aşamalarda aldıkları geribesleme ile yeniden üreterek tatminkar bir çözüme ulaşıncaya kadar işlemleri tekrarlamışlardır.

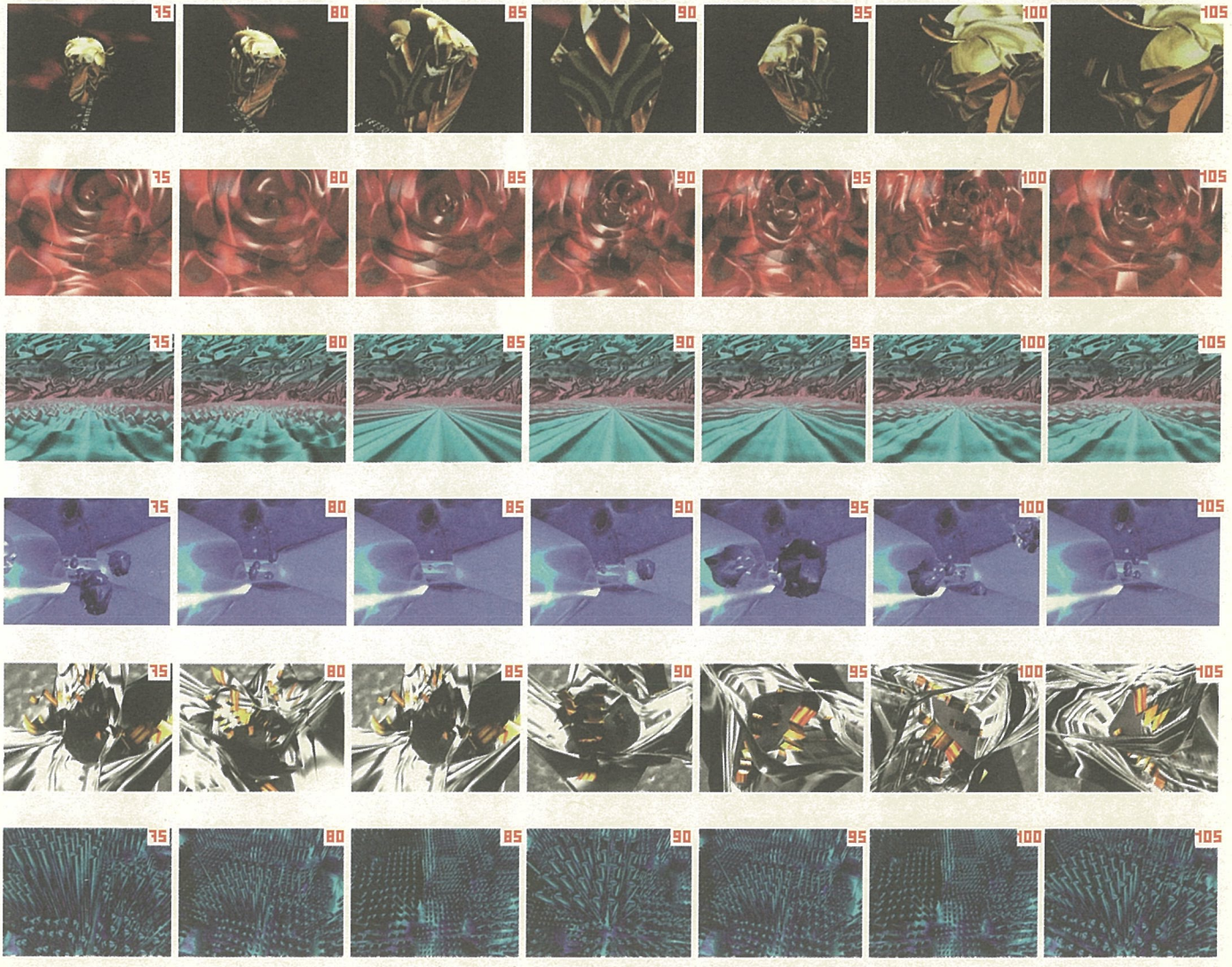
Web ortamında ziyaret edilebilen üç boyutlu sanal mekanların yanı sıra kısa animasyon filmleri ve posterler üreten öğrenciler, yeni temsil biçimleri geliştirerek dijital araçları farklı biçimlerde kullanmaya başlamışlardır.

İTÜ Tasarımda Bilgi Teknolojileri Yüksek Lisans Programı (3) kapsamındaki tasarım stüdyolarında da deneyimlendiği gibi, Üç Boyutlu Bilgisayar Destekli Tasarım Yazılımlarının üzerinde çalışabilen kural tabanlı üretim yapmaya olanak sağlayan yaratıcı plug-inlerin (4) öğrencilerin farklı ürünler ve animasyonlar üretmesine yardımcı olduğu gözlemlenmiştir

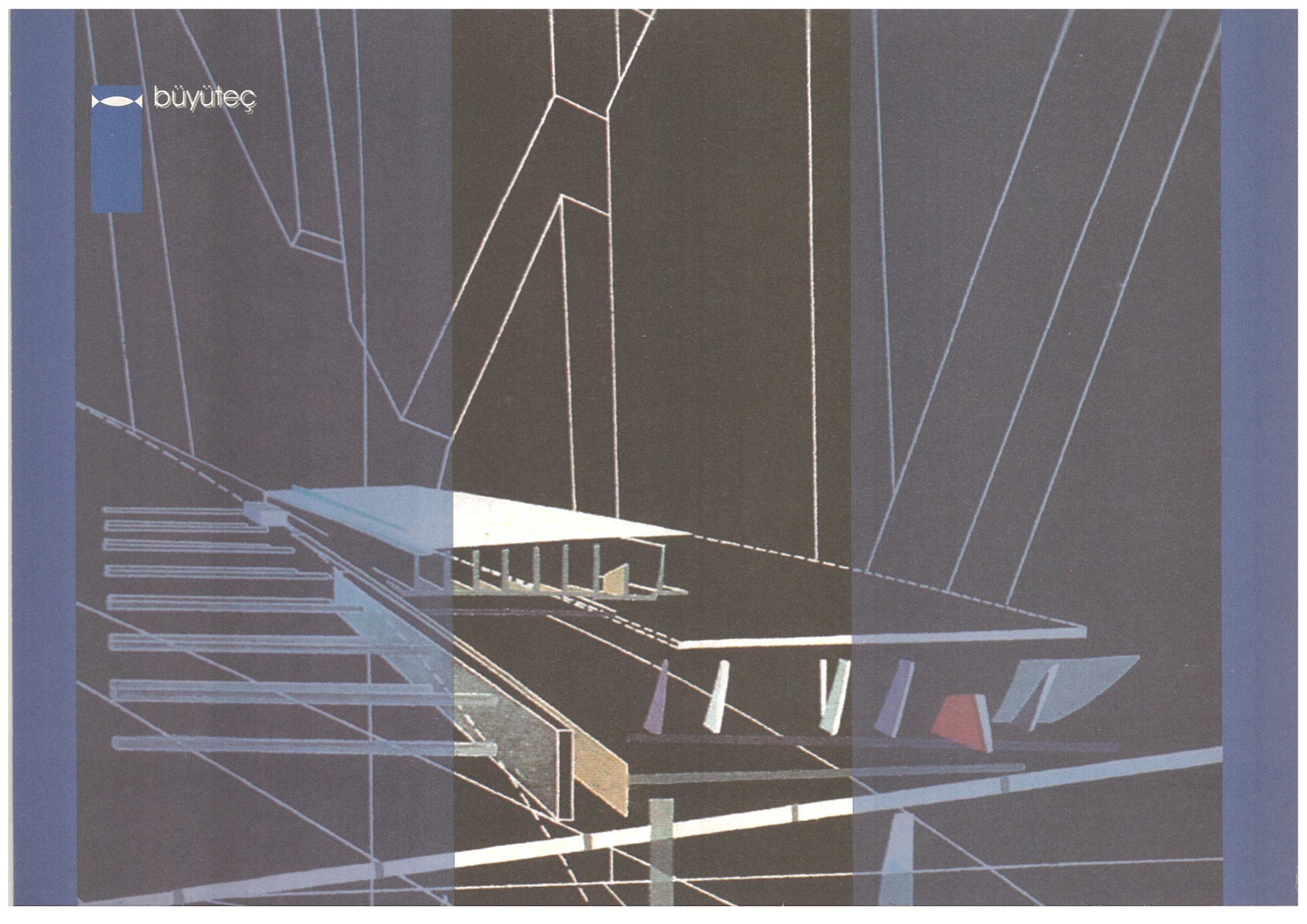
Mevcut teknolojik kısıtlamalar,düşük hızlı iletişim, programlama dillerinin yetersizliği ve programlama dillerini kavrama ile ilgili zorluklar, tasarımların geliştirilmesi ve uygulanması bağlamında bir engel teşkil etmiştir. Bu bağlamda tasarım eylemlerinin tümünün içinde geçtiği, form, davranış, işlev ve strüktürün bir arada tanımlanabileceği ve çok kullanıcılı paylaşıma izin veren bir sistem (5) sanal mimarlık alanındaki deneysel çalışmalar için yararlı olabilir.

Notlar:

1. Novak, M., 1991. Liquid Architectures in Cyberspace, Cyberspace: first steps , The MIT Press, Cambridge MA
2. Vitruvius Araştırma Grubu, İTÜ Taşkışla bünyesinde Doç.Dr. Arzu Erdem, Araş.Gör. Ozan Önder Özener, Araş.Gör. Burak Pak tarafından kurulmuş informel bir topluluktur. Halen siberuzayda tasarım deneyleri konusunda yoğunlaşmış olarak çalışmalarına devam etmektedir. Ayrıntılı bilgi için: http://archnet.org/institutions/ITU/library/web/virtuvius
3. İTÜ Bilişim Enstitüsü Tasarımda Bilgi Teknolojileri Yüksek Lisans Programı, http://tbt.itu.edu.tr
4. Burak Pak, Ozan Önder Özener, Arzu Erdem, 2003 Xp-GEN - A randomized design tool, eCAADe 2003 [Digital Design]
5. Ozan Önder Özener,Burak Pak, Arzu Erdem,2002 Fluxxoid v.4.1 the liquified being of space, eCAADe 2002 [Design e-ducation]

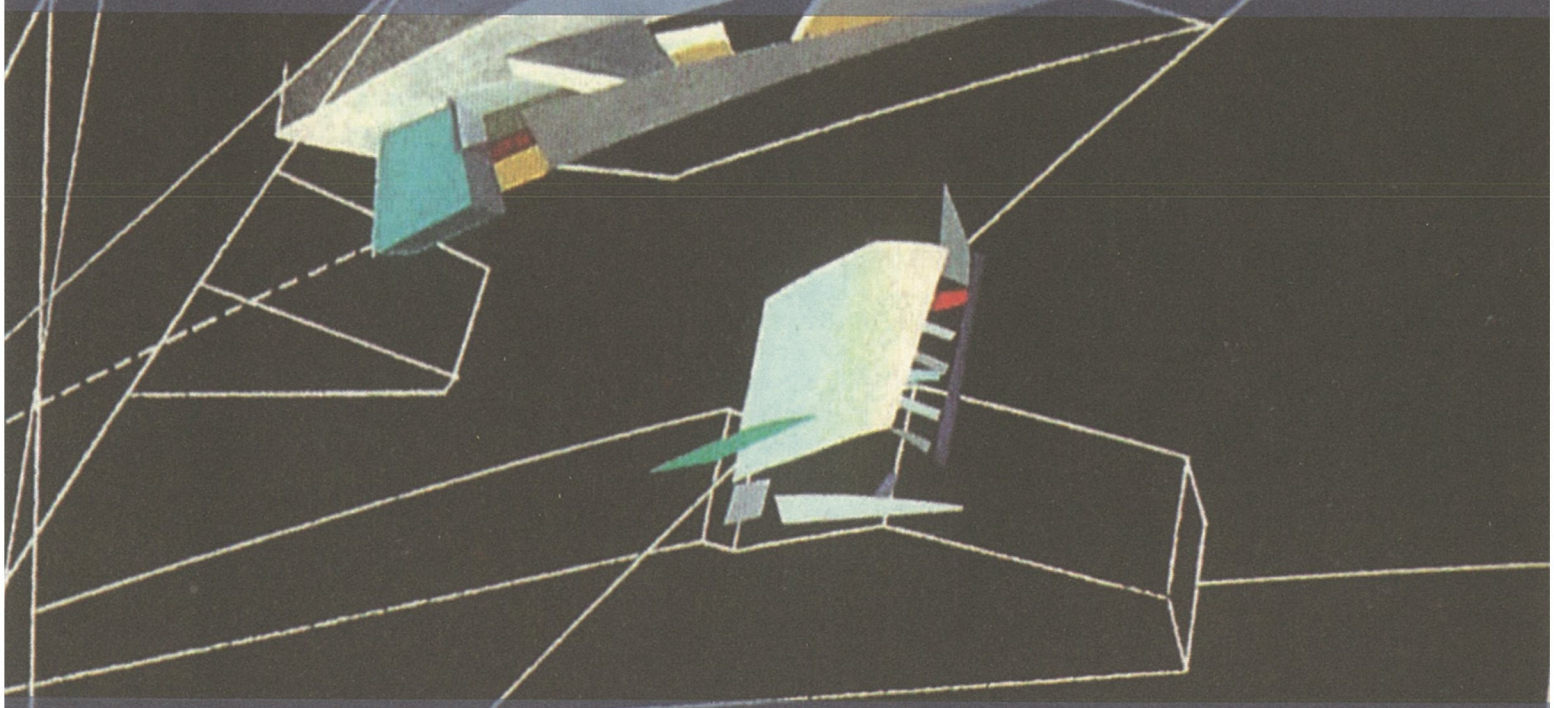


Resim 3 [Sanal Müze Projesi 2002] " Ses Müzesi" ", seslerin zaman içinde değişimine bağlı olarak değişen topolojiler
Öğrenciler: Begüm Arseven, Ceren Hancıoğlu, Melike Altınışık, Gokce Ozkaynak


büyüteç

Mimarlıkta temsil araçları, tasarımın ürüne dönüşme sürecinde bir dil olmuştur. Bu dilin görsel nitelikleri ve kullanımındaki kişisellik onu bir ürün haline getirmiştir. Tasarlanan ve mimari tasarım sürecini dönüştüren;

bir araç değil amaç haline gelmiştir.



Bu dönüşüm tasarım ile temsili ayrıştırılamaz yapmıştır:

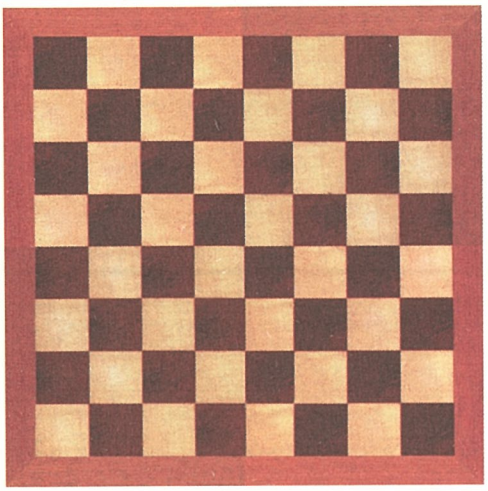
temsil üzerine düşünmek, mimarlık ve tasarım üzerine düşünmek ile aynı anlama gelmiştir.

MİMARLIK VE ONUN İMGESİ: TEMSİL VE MİMARİNİN ÖZERKLİĞİ ÜZERİNE NOTLAR III

Ayşen SAVAŞ
Mimar, Doç.Dr.

Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

büyütec



Şekil 1. Satranç Tahtası
http://www.xs4all.nl/~timkr/chess2/diary_4.htm

Hélène Lipstadt, Kanada Mimarlık Merkezi (*Canadian Centre for Architecture*) tarafından, "Mimarlık ve O'nun İmgesi" adı altında yayımlanan ilk katalog kitabında yer alan makalesinde, mimarlığın özelliğinin ve belirleyiciliğinin, onun "büyük ölçekli, üç boyutlu, yaşanabilir nesnelliğinde" yattığından söz eder. Yere bağımlı varoluşuyla tanımlanan mimarlık nesnesi, bireysel ya da toplumsal tarihin ve kültürün görünür, elle tutulur bir parçasıdır[1].

Lipstadt'a göre, mimarlığı bağlamından soyutlayarak "otonom" kılan, çizim ya da diğer mimari temsil araçlarıdır. Otonomi "özerklik" olarak Türkçe'leştirildiğinde, mimarlığa yüklediği sorumluluk "erk"in ele geçirilmesi ile ilgilidir. Elde edilen güç, mimari disiplinin sınırlarını tanımlayıp, etki alanını arttırmasına katkıda bulunmaktadır. Salt bir meslek olarak ele alınmadığında mimarlık, tarihi, kuramı ve sosyal politikaların oluşumundaki katkıları ile, etkin ve örgütleyici bir disiplin olabilmektedir[2]. Ancak, özellikle gelişmekte olan toplumlarda, mimarlığın kendi içinden geliştireceği üst programların yapıya dönüşmesi, disipliner kopuşlara neden olabilmektedir[3]. Mimarlığın özerkliği konusu akademik ortamlarda sık sık gündeme gelmekte, eğitim süreci içinde farklı yaklaşımların olanakları sınanmaktadır. Özellikle seksenli yıllarda, mimarlık söyleminin gündemini oluşturan "mimarlığın özerkliği" konusunda değinilen temalar içinde, "mimarlık ve temsil", güncelliğini yitirmemiş bir alt başlık olarak önümüze çıkmaktadır[4].

"Mimari", "temsil" ve "özerklik" sözcüklerini kavramsallaştırarak bir araya getirmeyi amaçladığım bu "derlenmiş notlar"ın dayandığı temel önerme, mimarlığın temsil ortamında aranan özerkliğinin, temsilin geçirgenliği ile kısıtlı olduğudur[5]. Geçirgenlik burada fiziksel anlamından çok düşünsel olarak ele alınmakta, Michel Foucault'un değimi ile, "görünmeyenin bilgisi ile" ilişkilendirilmektedir[6]. Görünenin arkasında gizli tutulan bilgininin ulaşılabilirliği, bakanın düşünsel altyapısına bağlıdır. Geçirgenlik, fiziksel bir durumu yansıtmanın ötesinde, ulaşılması gereken bir bilginin varlığını ima eder niteliktedir.

Yukarıdaki önermeyi daha anlaşılır kılmak için sanat kuramından tarih yazımına kadar farklı alanlardan birçok örnek verilebilir. Kanımca, mimarlık ve mekanın temsili açısından en öğretici örneklerden birisi satranç tahtasıdır[7]. (Şekil 1) Satranç tahtası çizgili 64 (8x8) eşit kareden oluşur ve kareleri sırayla açık (beyaz) ve koyu (siyah) renktedir. Bu fiziksel özellikleri ile, içinde barındırdığı sonsuz strateji seçeneği ve üst üste çakışan mekansal kurguları açısından hiç bir ipucu vermez. Yönsüz ve iki boyutlu görünen karelere bölünmüş düzlemin bir yönünün olduğu bilgisi ancak iki rakip oyuncunun varlığı ile ortaya çıkmaktadır. Satranç tahtası, iki rakip arasına beyaz renkli köşe karesi sağ tarafta olacak şekilde yerleştirilir. Başlangıçta bir taraf 16 adet açık renkli diğer taraf 16 adet koyu renkli taşa sahiptir. Bunlar, birer adet şah ve vezir, ikişer adet kale, fil ve at ve sekizer adet piyondur. Hiç bir taş aynı renkte başka bir taşın bulunduğu kareye gidemez. Bu ön bilgi detaylandırıldıkça, yapılan her hamlenin, ne denli karmaşık bir ilişkiler dizisinin

sonunda ortaya çıktığı öngörülebilir. Belirli kurallara göre hareket eden taşlar, satranç tahtası üzerinde görünmeyen çizgileri (*guide lines*) takip ederek dolaşır. Örneğin, vezir bulunduğu karenin dikey, yatay ve çaprazlarında herhangi bir kareye gidebilir. Kale bulunduğu karenin dikey ve yataylarında hareket eder. Fil bulunduğu karenin çaprazlarında herhangi bir kareye gidebilir. Bu, birbiri peşi sıra hareket eden taşların görünmeyen izleri, sadece temsil ettikleri hareket sistemlerini bilen birisi için anlamlıdır. Bir başka deyişle, satranç tahtasının geçirgenliği, önceden sahip olunan bilgi ile doğru orantılıdır.

Mimari temsil araçlarının arkasında böyle bir bilginin ve ilişkiler dizisinin olup olmadığı konusu, bir çok araştırmacıya esin kaynağı olmaktadır. Çizim, maket, fotoğraf gibi kullanımı gelenekselleşmiş ortamlar üzerinde bir çok çalışma yapılmış, bu nesneler farklı araştırmaların odak noktası olmuştur. Mimarlık tarihi araştırmaları ve son otuz yıldır hemen her ülkede kurulan Mimarlık Müzeleri, Arşivleri ve Merkezleri, bu nesnelerin "tarihi belge" olma niteliğini kurumsallaştırmıştır[8]. Ünlü bir mimarın geride bıraktığı eskizler, çizimler ve benzeri nesneler, içerikleri ile olduğu kadar, kullanılan malzeme (kağıt, deri, boya gibi), bu malzemelerin üretim yerleri, yöntemleri ve kişisel arşivlerdeki konumlarıyla da farklı yorumların nesnesi olabilmektedir. Mimari temsil ortamlarının, ki bunların en başında perspektif sayılabilir, taşıdığı estetik değerler ve beğeniye bağlı uygulamalar, bu yorumların zenginleşmesine kaynak oluşturmaktadır. (Şekil 2)



Şekil 2. Marcel Duchamp, 1950, Photo: © Jacqueline Matisse Monnier

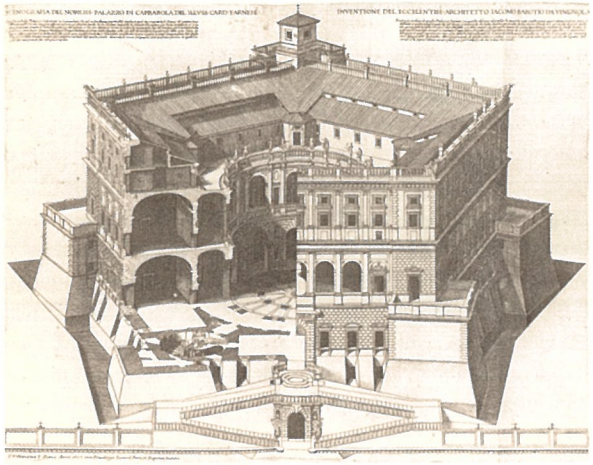
http://www.guardian.co.uk/arts/gallery/image/0,8543,-10604693343,00.html

Yukarıda söz edilen araştırmalar belirli varsayımlar üzerine kurgulanmaktadır. Bu varsayımların bir kısmı, mimari temsilin tasarım sürecini yansıttığı üzerine yoğunlaşırken, büyük bir bölümü de, bu ortamların tarihsel ve kuramsal etkinliklerin gelişmesine doğrudan katkıda bulunabilecek kaynakları oluşturabileceği yönündedir. Hiç şüphesiz, mimari çizimler ve benzeri temsil ortamları, mimarlığın iletişim araçlarıdır. Tasarım ve yapım aşamalarında kurulan ilişkiler sırasında hazırlanan çizimler ve not iletme formatları, uluslararası kabul görmüş standartlara ulaşmıştır. Kullanıcı veya işverenle iletişimi sağlayan temsil ortamlarında ise, mimarın seçimine ve işverenin mimari bilgi düzeyine bağlı olarak seçenekler aranabilmektedir.

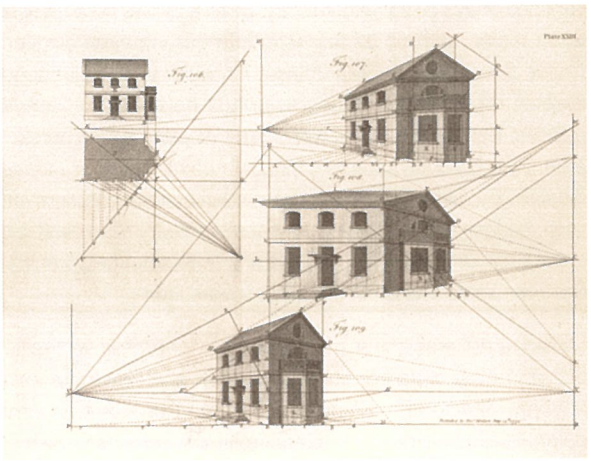
Şüphesiz, mimarın temsil ortamları ile ilgili yaptığı seçimlerin tasarım sürecine yansıması ile ilgili bir çok yoruma rastlamak olası. Bu yazıda yer verdiğim örnekler ve seçilen kaynaklar, özellikle mimarlık öğrencileri için, edindikleri meslek ve onun araçlarını tanıyabilmelerine katkıda bulunmak amacı ile, çok geniş bir kaynakçadan rastlantısal olarak seçilmiştir. Özellikle seksenli yıllarda mimarlık kurumları tarafından düzenlenen sergilerin ardından yayımlanan kitaplar ve sergi katalogları, bu kaynakçanın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. 1980 öncesi tarih araştırmaları içinde yer alan mimar otobiyografileri, dönem araştırmaları, tematik çalışmalar ve hatta mimarların kendi çalışmalarını derledikleri kitaplar, mimari temsil ortamları ile tasarım sürecinin taşıdığı paralellikleri vurgulamaktadır.

Örneğin, sanat tarihçisi J.S. Pierce, 1967'de bir sanat dergisinde yayımladığı makalesinde, mimari çizimlerinin mimarın "niyetini" açıkça ortaya koyan "işaretler" (*signs*) olduğunu savunmaktadır[9]. Pierce göre, mimarın "niyeti" üç farklı aşamada üretilen çizimlerde açıkça "okunabilmektedir". İlki, mimarın çizimi ile kendisi arasında gelişen ilişkinin saptanma aşamasında, ikincisi mimarla üretici arasında, inşaat aşamasında ve en son olarak mimarla müşteri arasında. Mimarlık tarihçisi ve eğitimci Henry A. Millon benzer bir bakış açısıyla, çizimlerin "konuşabildiğini" iddia etmekte, "mimarın niyetinin ve amaçladıklarının çizimlerinden okunabileceğini" ileri sürmektedir[10]. Bu "okumanın" alışılmış okuma biçimleri ile aynı olup olamayacağı ve yöntemlerinin paylaşılır olup olmadığı konusu çok tartışılmış, verilen yanıtların çeşitliliği ise, bu konunun bir mimari araştırma alanını oluşturduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Örneğin, mimarlık tarihçisi James S. Ackerman, mimari çizimlerin üretim tekniklerini incelerken, bütün bunları Rönesans dönemi dünya görüşü ile ilişkilendirerek "mimarlık mesleğindeki dönüm noktalarını" ve mimarın değişen "bakış açısının" yapılı çevreye yansımalarını ortaya koymaktadır[11].

Çizimi "salt bir dışavurum ortamı olarak değil bir düşünce dili olarak" ele alanlar arasında Mark Hewitt'de sayılabilir. Hewitt temsil, anlama ve algılama arasında kurulan ilişkilerin bu ortam aracılığı ile kurulabileceğini savunduğu makalesinde, mimari çizimin tarihinin yazılması ile ilgili önerisine yer vermektedir.



Şekil 3a. kesit perspektif görünüş,
Palazzo Farnese at Caprarola 1617
Architecture in Three Dimensions, sayfa 182.



Şekil 3b. Plan, Cephe, ve Perspektif görünüşler
1776, Architecture in Three Dimensions, sayfa 191.

Benzer tarih araştırmaları içinde yaptığı sınıflandırmalarla dikkati çeken Hewitt, mimarlık çizimlerini "Tip", "Mode" ve "Ortam" olarak guruplandırmaktadır. "Tip" başlığı altında yer alan: "ilk eskiz, çalışma çizimi, sunum çizimi, diyagram ve gezi eskizleri; "Mode" başlığı altında incelenen: "ortografik set, aksonometrik ve isometrik projeksiyonlar, perspektif ve maket;" "Ortam" başlığı altında sıralanan karakalem, mürekkep, sulu boya, kolaj gibi alt başlıklar, mimarlık fakültelerinin ders programlarında, mimari temsili konu edinen derslerin sürekli referans kaynağı haline gelmiştir[12].

1970'li yıllardan başlayarak, mimarlık tarihçileri ve eleştirmenleri, önerdikleri okuma biçimleri ve yöntemleri ile mimarlık tarihi, kuramı ve eleştirisinin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Tasarım sürecinin izlerini mimari çizimlerde arayan çalışmaların yanı sıra, yapıların inşasından sonra üretilen temsil araçları da, tarih ve kuram araştırmalarının konusu ve nesnesi olmuştur. Örneğin, fotoğraf, bir temsil aracı ve ortamı olarak, içlerinde en çarpıcı olandır. Aynı fotoğraf birden fazla araştırmanın nesnesi olabilmekte; aynı yapı farklı fotoğrafçılar tarafından farklı resmedilebilmektedir. Yapıların zaman içinde, hafızalarda yer eden bakış açılarını belirleyecek kadar çok sayıda benzer fotoğrafları tekrar tekrar çekilebilmekte ve yayınlanmaktadır. Tüm bunlara ek olarak, önceden kurgulanmış bakış açıları ve resim çerçevesi dışında kalanlarla ilgili de bir çok çalışma yapılmış ve yapılmaktadır. Bu çalışmaların öğreticiliği ve yaratıcılığının mimarlık eğitimine katkısı büyük olmuştur[13].

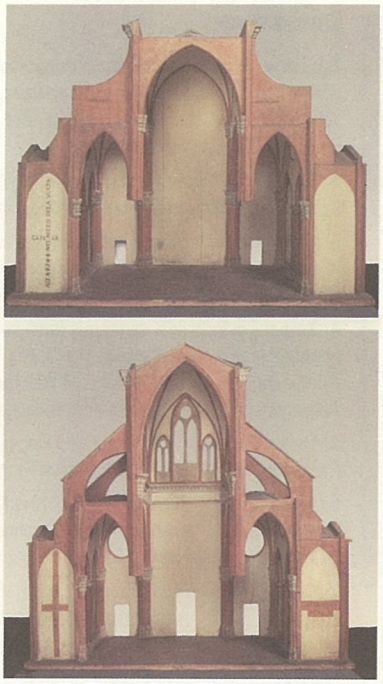
Mimari maketlerle ilgili yapılan çalışmalar içinde en geniş alanı tarayanlar arasında Henry A. Millon ve Vittorio Magnago Lampugnani tarafından düzenlen sergi ve ardından yayımlanan katalog kitabı sayılabilir. Brunelleschi'den Michelangelo'ya kadar Rönesans Mimarisi'nin temsilini konu eden sergi kataloğunun ilk makalesi, mimari maket üzerine yayınlanmış en kapsamlı çalışmalardan biridir[14]. İlki Mısırda, Asurda ya da Yunan kaynaklarında aranan mimari maketlerin günümüze ulaşan örnekleri üzerine bir çok çalışma yapılmıştır. Örneğin İtalya'da yayımlanan "Rassegna" dergisi, 1987 Aralık sayısını mimari maketlere ayırmış, konu ile ilgili geniş bir kaynakça derlemiştir[15]. Özel sayısının başlığını "Maquett" olarak düzenleyen editörler, bu sözcüğün "model"den farkını açıklarken, Latince kökenine başvurmuşlar, *Macula* sözcüğünün anlamında gizli olan öğeleri seçilen yazıların temalarına yansıtmışlardır. Maketi mimari tasarım ve yapısal üretim aşamalarının test edildiği bir ortam olarak niteleyen bu yazılar, "küçük eskiz, taslak çizim" anlamında kullanılan *macula* sözcüğünün mimari maketin işlevi ile ilişkisini vurgulamışlardır. Özellikle Rönesans İtalya'sında gelişen perspektifin yanında, aynı ivme ile, teknikleri ve malzemeleri geliştirilen maketler üzerine yapılan detaylı çalışmalara, İngiltere, Fransa, Almanya mimarlık arşivlerinin yayınlarında rastlanabilir. (Şekil 3)

Perspektif, Brunelleschi'den bu yana gelişen bir "teknik olarak", "sembolik bir biçim verme ortamı" bağlamında ve "görme" ve "görsellikle" ilişkilendirilerek tartışılmaktadır. Michel Foucault'un "Şeylerin Düzeni"ni yeniden kurguladığı kitabının ilk bölümünde yer alan "Las Meninas" yorumu, yapısalcılık ve yapısalcılık sonrası görsellikle ilgili tartışmaların gündemine oturmuştur[16]. Yapay ile doğal, obje ile subje, özgünle yeniden üretilen arasında kurulan problemli ilişkilerin resmedildiği perspektif çizimleri ile ilgili, 18. yüzyıldan bu yana basılan bir çok metin arasında, Erwin Panofsky'nin "Sembolik Biçim Olarak Perspektif"'i ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Optik, felsefe, bilim ve metafizik arasında sıkışan araştırmanın ürünü, sanat ve mimarlık tarihinin vazgeçilmez kaynaklarında birisini oluşturmaktadır[17]. Bu ve benzeri metinlerin en iyi yorumlarından birisi de, Hubert Damisch'in perspektifin ortaya çıkışı ile ilgili olarak yazdığı kitaptır. Perspektif üzerine seçilmiş bir kaynakçaya sahip olan kitap, Panofsky'nin metnine bir yanıt olarak yorumlanmıştır[18]. (Şekil 4)

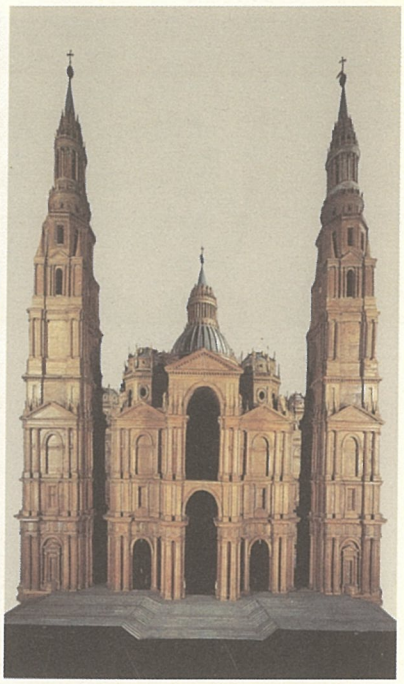
Yapısı gereği belirli bir bakış açısının önceden belirlendiği tek



Şekil 4a. : *Arduino Arriguzzi*
Maket
The Renaissance from Brvnelleschi to Michalangelo, The Representation of Architecture, sayfa 57.



Şekil 4b. Figure 04b: *Floriano Ambrosini*
S. Petronio Tonozu
The Renaissance from Brvnelleschi to Michalangelo, The Representation of Architecture, sayfa 56.



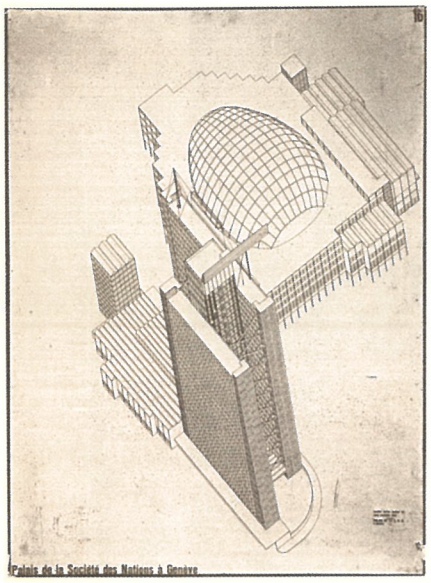
Şekil 4c. *Antonio da Sangallo the Younger*
Ahşap Model, St. Peter's
The Renaissance from Brvnelleschi to Michalangelo, The Representation of Architecture, sayfa 35.

noktalı çizgisel perspektif tekniğini sık kullanan mimarlar, bu ortamı, son ürünle kurduğu yanlı (*subjective*) ilişki nedeni eleştirmişler, daha objektif üç boyutlu anlatımın yöntemlerini araştırmışlardır. Aksonometrik projeksiyonun perspektiften farklı olarak görsel yanılgıları en aza indirgemesi ve ölçeklendirilebilmesi, belirli bir mimarlık anlayışı tarafında da desteklenmiş, bir dönem mimarisinin vazgeçilmez temsil ortamı olmuştur.

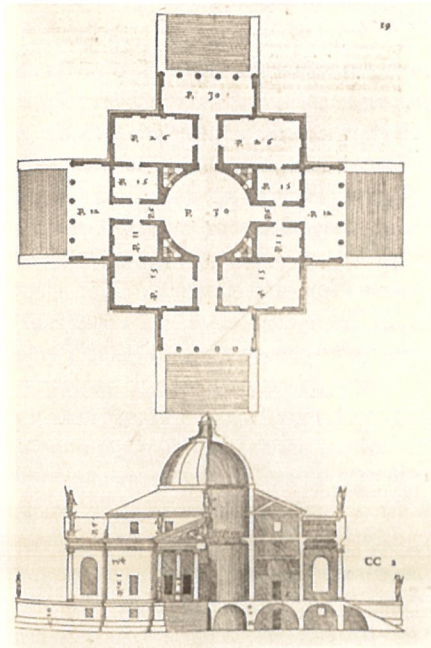
Özellikle Modern Mimarlık Tarihi araştırmalarında teknik ve sunum açısından incelenen çizimler üzerine yazılmış en yaratıcı makalelerden biri, mimarlık ve sanat tarihçisi Yve-Alain Bois'nın "Aksonometrinin Dönüşümü" başlığı ile yayımlanan araştırmasıdır[19]. (Şekil 5)

Mimari çizimin yapıya dönüşümü aşamasında iletişimin birebir sağlandığı varsayılan ve uluslararası kabul görmüş ortam ortografik projeksiyondur. İlk kullanımı 1668'e uzanan terim, Aydınlanma terminolojisinin ve Rönesans dünya görüşünün bir parçası olarak değerlendirilebilir. Plan, kesit ve cepheden oluşan ortografik setin üretimi bir dizi varsayıma ve ortak kabule dayalıdır. Nesnenin her noktasının resim düzeyine dik olduğu varsayımı, bir başka deyişle, nesneden çıktığı varsayılan ışınsal çizgilerin paralel hatlarla resim düzlemine ulaştığı düşüncesi, bugün hala kullandığımız bu soyut sistemin temelini oluşturmaktadır. Plan, kesit ve cephe ayrı ayrı araştırma konusu olan mimari temsil ortamlarıdır ve kavramsal bir bakış açısını yansıtması açısından Robin Evans'ın araştırmaları güncelliğini korumaktadır[20]. (Şekil 6)

Bilginin aktarılmasının gelenekselleşen ortamı olan yazı yerini bilgisayar ortamı gibi gelişen temsil araçlarına bırakınca, bilginin okunması ile ilgili yöntemlere de farklı yaklaşımların geliştirilmesi zorunlu olmaktadır. Mimarlık eleştirmenlerinin alıntılamaktan büyük zevk aldıkları, Victor Hugo'ya ait, "Bu onu öldürecek: Bir başka deyişle, kitap binayı öldürecek" önermesi, yeniden yorumlanmış; mimarlık temsil araçlarının çeşitlenmesi ve mimarlık kurumlarının ve mimarların çizime duydukları ilginin her geçen gün artması, önermenin "çizim binayı öldürecek" olarak değiştirilmesine neden olmuştur[21]. Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Lebbeus Woods gibi mimarlar, temsilin salt bilginin iletilmesi olarak yorumlanamayacağını göstermişlerdir. Yukarıda da tartışıldığı gibi, zamanla fiziksel izleri tümüyle ortadan kalkmış, bir kısmı inşa edilmiş ya da hiç inşa edilmemiş birçok yapının bilgisi bize mimari temsil ortamlarında iletilmektedir. Bugün eğitim aracı olarak kullandığımız bir çok kitabın içeriğini bu nitelikte görüntüler desteklemektedir. Tarihçinin bilgisine ve yaratıcı gücüne bağlı olarak farklı öyküleri resimleyen görüntüler mimarlık eğitiminin ana kaynaklarıdır. Mimarlık çizimlerinin salt üretime yönelik araçlar olarak ele alınması, indirgeyici bir yaklaşım olacaktır. Çizimler, hem yapı olarak gelişecek programı yansıtırlar hem de mimarlık bilgisinin gelişmesine katkıda bulunurlar. Bu yorumun altında yatan önerme, mimari çizimlerin kendi içlerinde bitmiş, söylemini tüketmiş nesneler olmadıklarıdır.



Şekil 5. League of Nations Buildings", Yarışma 1926-1927
Architecture in Three Dimensions, sayfa 346.



Şekil 6. Plan, Cephe ve kesit,
Villa Rotonda 1570
Architecture in Three Dimensions, sayfa 161.

DİPNOTLAR

1. Hélène Libstadt, "Architectural Publications, Competitions and Exhibitions," Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation; Four Centruies of Architectural Representation, Works from the Collection of the CCA, Eve Blau ve Edward Kaufman eds., Cambridge Mass: MIT Press, 1989, sayfa 109-138.

2. Konu ile ilgili olarak bkz. Güven A. Sargın. "Le Corbusier ve Kent; Devrim ve Tutucu Söylenceye Dair..." Sanat Dünyamız, sayı 87, 2003, sayfa 188-197.

3. Mimarlığın kendi içinde geliştirdiği üst programlara örnek olarak bkz. Peter Eisenman, House X, New York: Rizzoli, 1982. Eleştirisel yaklaşımlara örnek olark bkz. - Mario Gandelsonas. "On Reading Architecture," Progressive Architecture, vol. 3, 1972, sayfa 68-87.

4. Seksenli yıllarla ilgili derlenmiş farklı yorumlarla ilgili olarak bkz. "Autonomous Architecture,", Harvard Architecture Review, vol. 3, Kış 1984. Güncel yorumlar için bkz. "Mining Autonomy," Perspecta, vol. 33, 2002. Konu ile ilgili geniş kapsamlı bir yorum için bkz. R. Nergis Öğüt, The Autonomy of Art Aesthetisim in Architecture, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1999.

5. Michel Foucault. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. New York: Pantheon, 1973, sayfa 64, (ilk baskısı Fransızca, 1966).

6. Ayşen Savaş. "Shallow Spaces," (Sığ Mekanlar), ArchiScope, vol.1, Eylül, 1998, sayfa 84-86; ve Ayşen Savaş "Vanishing Point of Architecture," (Mimarlığın Kaçış Noktası) ArchiSchope, vol.2, Ekim-Kasım, 1998, sayfa 52-54.

7. Satranç oyununu yeniden keşfim, Marcel Duchamp üzerine yaptığım çalışmalar sırasında olmuş; sanatçının günlük yaşantısının önemli bir bölümünü ayırdığı ve ilk bakışta sıradan görünebilecek bu etkinliğin, sanatsal üretimine katkısı mimari temsil araçları üzerine yaptığım çalışmalara ışık tutmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Vlastimil Fiala. Chess Biography of Marcel Duchamp (1887-1968) Volume 1: The Early Chess Career of Marcel Duchamp (1887-1925). Caissa 90-Olomouc, 2002.

8. Ayşen Savaş. Between Document and Monument: Architectural Artifacts in the Age of Specialized Institutions. MIT, 1994 (Doktora Tezi)

9. J. Smith Pierce. "Architectural Drawing and the Intent of the Architect," Art Jounal, no. 27, Sonbahar 1967, sayfa 48-59.

10. Henry A. Millon. Ders Notları, MIT 1989.

11. James Ackerman. "Architectural Practice in the Italian Renaissace," Journal of the Society of Architectural Historians, no. 13, Ekim 1954, sayfa 3-11. Daha geniş bilgi için bkz. James Ackerman. Origins, Imitations, Conventions; Representation in the Visual Arts, Cambridge Mass. MIT Press, 2002.

12. A. Mark Hewitt. "Representational Forms and Modes of Conception. An Approach to the History of Architectural Drawing," Journal of Architectural Education, vol. 39, no.2, Kış 1985, sayfa 2-9.

13. Mimarlık ve fotoğraf üzerine bkz. örneğin Eve Blau. "Patterns of Fact: Photography and the Transformation of the Early Industrial City," Architecture and Its Image; Four Centruies of Architectural Representation, Works from the Collection of the CCA, Cambridge Mass.: The MIT Press, 1989, sayfa 158-199; İlginç bir derleme kitap olarak ve Jean-Louis Cohen, Beatriz Colomina ve K. Michael Hays'in yorumları için bkz. Architectureproduction, Revisions 2, New York: Princton Architectural Press, 1988. Konu ile ilgili seçilmiş kaynakça için bkz. Gökçeçiçek Savaşır. Yayınlanmamış Master Tezi, Re-Framing Architecture: METU Faculty of Architecture and Its Photographic Reproduction," ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Aralık 2001.

14. Henry A. Millon. "Models in Renaissance Architecture," The Renaissance From Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture. Milano: Bompiani, Mart 1994, sayfa 19-73.

15. "Maquett," Rassegna, vol. 9, sayı 32/4, Aralık 1987.

16. Michel Foucault. "Las Meninas." The Order of Things, sayfa 3-16.

17. Erwin Panofsky. "Die Perspektive als symbolische Form." Vortrage des Bibliothek Warburg, 1924-25, Berlin, 1927, sayfa 258-330. İngilizce tercümesi Christopher Wood, Perspective as Symbolic Form, New York: Zone Books, 1991.

18. Hubert Damisch. L'Origine de la perspective, Paris: Flammarion, 1987, İngilizce tercümesi, John Goodman, The Origin of Perspective, Cambrige Mass. : The MIT Press, 1994.

19. Yve-Alain Bois. "Metamorphosis of Axonometry," Daidalos, vol.1, 1981, sayfa 41-57.

20. Robin Evans. "Architectural Projection," Architecture and Its Image, 0p.cit. sayfa 19-35. Cephe ile ilgili olarak bkz örneğin Ayşen Savaş. "Linea Mentis: Mimarlıkta Cephenin Tanımı," Sanat Tarihinde Terminoloji Problemleri Sempozyumu Ankara 23-24 November 2001.

21. Victor Hugo, Notre Dame'ın Kamburu.

TASARIMIN TEMSİL ORTAMINDAKİ ALGISI ÜZERİNE...

Nurbin PAKER
Mimar, Yrd. Doç. Dr.

İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

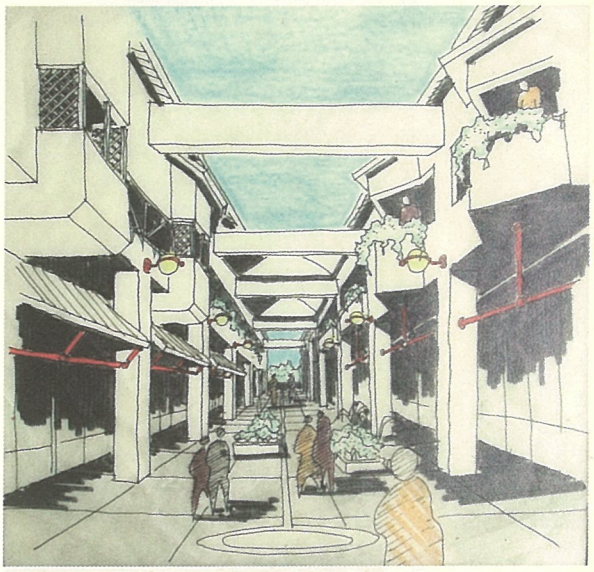
büyütec

Bu yazıda, temsil kavramı üzerine kısa bir girişten sonra, tasarımın temsil ortamındaki algısının, temsilin yöntemlerinden etkilendiği konusuna değinilecek ve eskiz diliyle anlatımın bilgisayar ortamına aktarıldığında, farklı temsil ortamlarının ortadan kalkışı konusunda örneklerle aktarımlar yapılacaktır.

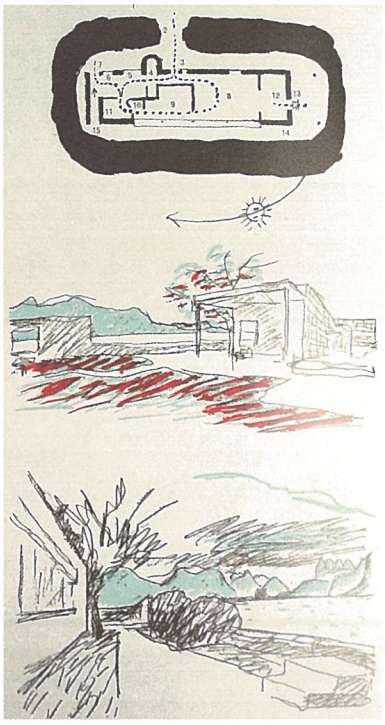
'Temsil etmek' kavramını, "bazı terimler, karakterler, semboller vb. aracılığıyla bir şeyi aktarmak" ve "zihindekini canlandırmak, sunmak, resmetmek veya somutlaştırmak" çerçevesinde ele alırsak, bu kavram tasarımda neyle karşılık bulabilir?

İlk anlamda, bir çizim, model, kelime/söz, imaj... tasarım ürününün biçime dönüşmüş anlatımı, kısaca düşüncenin somutlaşmış durumu; ikinci olarak da temsilin asıl amacını ortaya koyan, zihindeki içsel iletişim ortamı, algısal ve iletişimsel süreç kasdedilebilir.

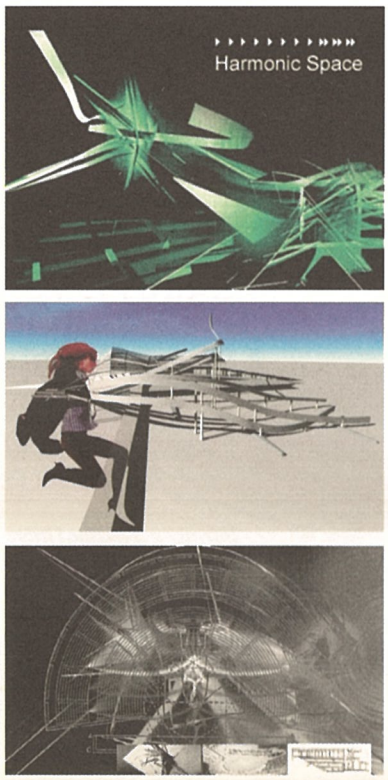
Bir tasarımcı, kağıda bir çizgi çizdiğinde, bir kelime yazdığında, bir eskiz yaptığında zihnindeki düşünceyi kısmen dışlaştırmakta ve temsil etmektedir. Bu noktada tüm mimari ürünler, ifade araçları yardımıyla (iki ve üç boyutlu grafikler, modeller...) oluşan temsil ortamı aracılığıyla günümüze taşınmıştır.



Mimarlık tarihine hızlı bir göz gezdirdiğimizde, tasarım/sunum araçlarındaki değişimlerin, ortaya konan tasarıların niteliklerini de değiştirdiğinden rahatlıkla söz edebiliriz: iki ve üç boyutlu ifadelerle yapılan temsillere 'perspektif'in katılımıyla gelen değişim, basım tekniklerindeki gelişmeler sonucu anlatım tekniklerinin değişmesi, bir çok medya ortamının hayatımıza girmesiyle farklı görselleştirme tekniklerinin önem kazanması ve bilgisayar teknolojilerinin tasarım/sunum alanına açtığı yeni ufuklar, kazandırdığı yeni boyutlar, dinamik ortamlar... Bu gelişmeler, günümüzde tasarım düşüncesinin sunumunda algısal bir değişimi de karşımıza çıkarmaktadır. Teknolojinin ilerlemesi ve kullanıcı arayüzlerinin yeni boyutlar kazanması, fiziksel gerçeklik ötesinde bir tasarım etkinliği ve bunun yeni süreçleri... Bu öyle bir değişim ve sıçramadır ki tasarımcıyı başka alanlara yönlendirmiştir.



1. Le Courbusier'in bir tasarımına ilişkin serbest el eskizleri



2. bir tasarımın soyuttan somuta değişen farklı temsillerinden örnekler...

Mimarlık, yeni bir tasarım/sunum aracı olarak karşımızda duran bilgisayar teknolojileri ve farklı medya ortamları ile, bir zamanlar perspektif ifadelerin sunuma katılımı ile yaşanan heyecanın benzerini yeniden yaşıyor duruma gelmiştir.

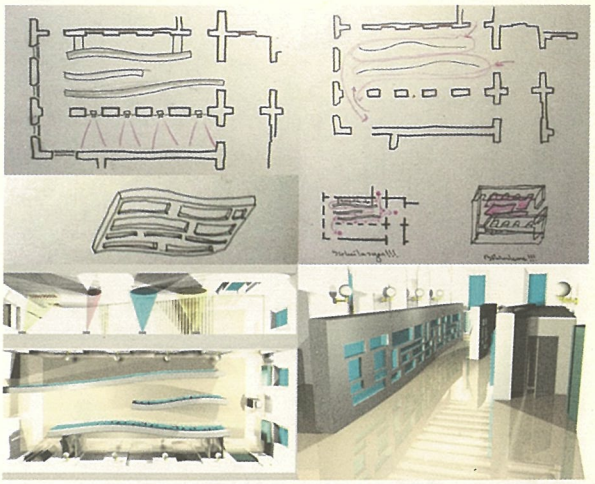
Bir tasarımcı veya tasarım ekibi için tasarım(lar)ını ortaya koymak, inşaa edilmesini görmek, hayal edilen ortam veya yapıyı en uygun sunum biçimleri ile ifade edebilmek, kısaca "temsil etmek" her zaman için büyük önem taşımaktadır. Ortaya konan ürünlerin temsillerinde ise farklı yaklaşımlar ve teknikler olabilir. Bu temsiller günümüze dek, tasarlanan ortam veya yapıyı anlatmayı, birebir benzerini ortaya koymayı amaçlayarak; tasarımcının veya tasarım ekibi içinde yer alanların, kişisel serbest el becerilerine ve geleneksel anlamdaki sunum tekniklerini kullanım yeteneklerine bağlı olarak değişmiş ve gelişmiştir. Günümüzde ise bu durum, sözkonusu bireysel yetenekler yanında, teknolojiyi kullanabilme yeteneklerine ve kullanılan teknolojinin çeşitliliğine de bağlı olmaya başlamıştır. Bir başka bakış açısıyla, mimari sunumlara baktığımızda, geçmişte "temsil aracı" ürünün kendisi ile somut ilişki kurarken, günümüzde çok farklı anlatım kanalları, yöntem ve araçları ile ürünün kendisini yansıtması yanında, soyut anlatımları da ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca ifadede kişisel farkların ortadan kalktığı, teknolojinin ön plana çıktığı, daha önce anlatımı güç mekansal kurguların daha kolay biçim bulduğu, soyutlandığı görülmektedir. Bunun yanında, günümüzde sunulan kolaylıklar yardımıyla, ürünün temsili için kullanılan sürenin kısaldığından ve temsil alanında bir arayışın varlığından da söz etmek mümkündür. Ancak bu, bir anlamda temsilin araç olmasının yanında bir amaç da olmaya başlamasını, farklı bir alan olarak karşımıza çıkmasını, "başka bir şey" olmasını da getirmektedir. Bu anlamda günümüz dünyasında, temsilin yalnızca mimari tasarımın değil, farklı disiplinlerin de (web tasarımı, görsel sanatlar, grafik, farklı medya ortamlarındaki iletişim alanları...) temel öznesi konumuna yükseldiğini ve özelleşmiş bir alan haline geldiğini söyleyebiliriz.

Bir başka yönden baktığımızda ise, tasarım süreci boyunca aynı problem için, farklı tasarım ekipleri farklı alternatifler geliştirmekte ve ortaya çıkan ürünler, yine bireysel yeteneklere bağlı olarak, farklı niteliklerdeki temsillerle ifade edilmektedir. Anlatım araçlarının özelliklerine bağlı olarak, temsillerdeki bu nitelik farklarının da günümüzde ortadan kalmaya başladığı ve teknolojinin imkanları ile ortak bir platforma doğru ilerlediğinden bahsetmek mümkündür. Diğer bir ifade ile, kişisel sunum farklarını ortadan kaldıran, benzer bir sunum ortamına doğru kayma görülmektedir.

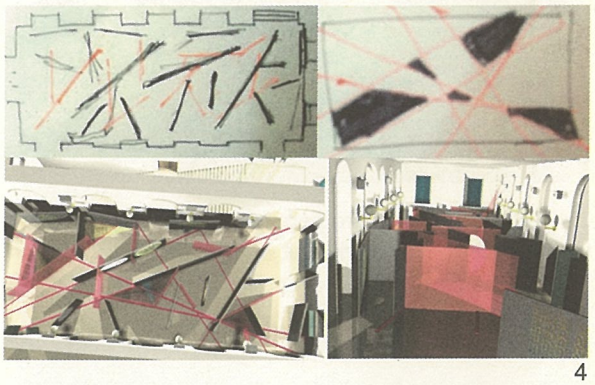
Bu noktada, bireysel farkları daha çok yansıtan serbest el diliyle temsilin, bilgisayar ortamına aktarıldığında, benzerleşmeye ve ortaklaşmaya başlaması, yeni bir durumu da getirmektedir. Bu da farklı tasarımların benzer ifade teknikleri kullanımıyla ortaklaşmaya başlayan temsillerinin, tasarımların değerlendirilmesi aşamasına getirdiği etkidir. Yazının bu bölümünde, bu konunun objektif yönü ele alınacak ve ifade dili ile tasarımın değerlendirilmesinin ilişkisi üzerine yapılan bir alan çalışması bağlamındaki örneklere bağlı olarak aktarılacaktır (resim 3.4.5.6). Sözkonusu alan çalışması, temelde, tasarımda "problem çözme süreci"nde, tasarımcıların ortaya koydukları bireysel 'yaratıcılık' ve tasarım sürecindeki 'bilgi' etkileşimi ile ilgili olası değişkenlerin etkilerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla, tasarımcıların çözüm önerilerinin oluşum süreci ile tasarım ürünleri karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş ve incelenmiştir. Çalışma, formel mimari tasarım eğitimi yanında farklı deneyimler edinmiş (yarışmalara, 'workshop'lara, büro ve şantiye uygulamalarına vb. katılmış) bir grup son sınıf öğrenci-tasarımcı ile gerçekleştirilmiştir.

Tasarlama eyleminin ayrılmaz bir bileşeni olan "yorumun, düşüncenin temsil ve ifade edilmesi", tasarımcının bilişsel stiline ve deneyimlerine bağlı olarak farklılıklar göstermektedir.

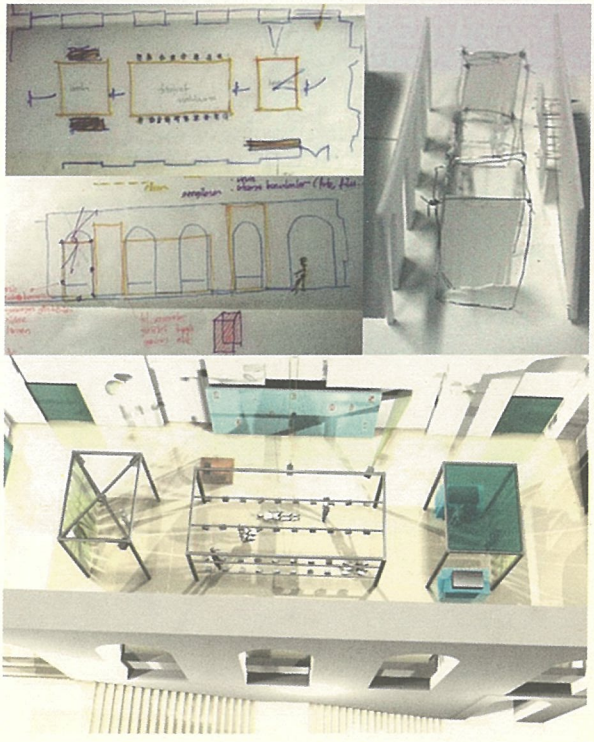
Bu anlamda seçilen gruptaki kişisel verilerin çeşitliliği, ortaya koydukları ürünlerin temsilinde de ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda ise, farklı nitelikteki bireysel tasarımlara ait temsil ve ifade tekniklerinin, karşılaştırmalı analizi ve değerlendirilmesi aşamasında oluşabilecek olumsuz ve subjektif etkiler gündeme gelmiştir. Bunu ortadan kaldırabilmek ve değerlendirmede objektif sonuçlara ulaşmak amacıyla, ilk olarak, öğrenci-tasarımcıların çözümlerine ait sunumlar (eskizler, grafikler, perspektif çizimleri vb. görsel anlatımlar), ortak bir ifade dili ile yeniden üretilmişlerdir; ikinci olarak da ortaya konan ürünlerin bu "yeniden temsilleri" üzerinden daha yaratıcı olduğu düşünülen alternatif(ler)in seçiminin bir jüri tarafından yapılması istenmiştir. Böylece değerlendirmede, çözümler arasındaki sunum farklılıkları giderilerek, sadece sınanmak istenen parametrenin ön plana çıktığı " yeniden temsil ve ortak bir dille temsil" olumlu yönde önem kazanmıştır.



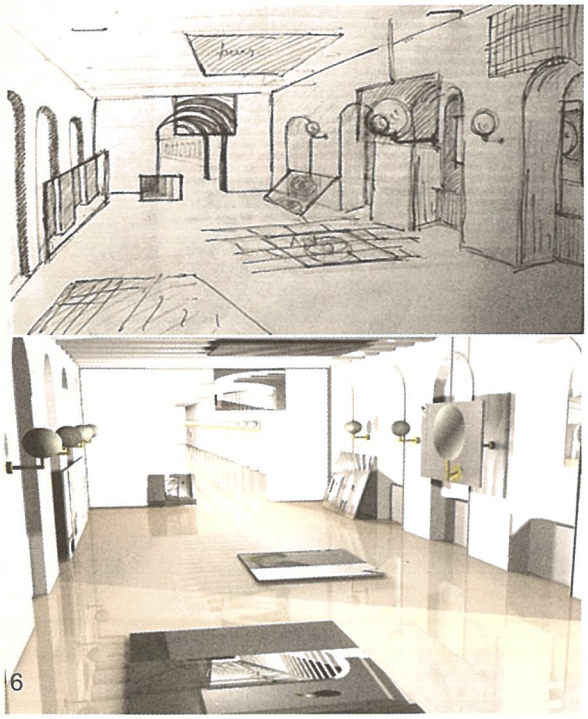
3



4



5



3.4.5.6. bir tasarım problemine ilişkin farklı öğrenci-tasarımcıların çözümlerine ait eskizler ve bu sunumların "yeniden temsilleri"ne ait örnekler...



Verilen örnekler doğrultusunda bakıldığında, genel bir değerlendirme yapılacak olursa;

tasarımda temsil, tasarım düşüncesini aktarmak için bir 'ileti' aracı veya daha genel anlamda düşünceyi ortaya koymak için kullanılan bir 'dil'dir. Bu yönden bakıldığında da çok çeşitli temsil 'diller'inin varlığından söz etmek mümkündür;

temsillerde tasarlanan ortam veya yapıyı ortaya koymak, tasarımcıların bireysel yetenekleri yanında, günümüzde teknolojinin sunduğu olanakları kullanma becerisine de bağlı olmaya başlamıştır;

tasarımın temsil ortamındaki algısı, temsilin yöntemlerinden etkilenmektedir;

ifade dilindeki farklar ortadan kalkmaya başlayınca ve eşdeğer konuma gelince, tasarım gerçeğinin diğer parametreleri daha iyi sınanır hale gelmektedir.

Kaynaklar:

Lyon, D., Denis, A., Boissiére, O., 1998, Le Courbusier zeitlos, Telleri, N.Y.

Paker Kahvecioğlu, N., 2001, Mimari Tasarım Eğitiminde Bilgi ve Yaratıcılık Etkileşimi, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

http://www.fiu.edu/~bienal/miamibeach2003/futures-en.html

MİMARLIKTA ELEŞTİRİ ARACI OLARAK FOTOĞRAF

Yeşim ÜNAL ALEMDAR
Y. Mimar

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

Çok değişik alanlarda ve biçimlerde günümüzde oldukça yaygın bir kullanımı olan fotoğrafın mimarlık alanında da kullanılması her iki disiplini birbirinin alanlarından etkilenmeye itti. Fotoğraf tekniklerinin gelişmesi ve özellikle dijital görüntünün bilgisayar ile birlikteliğinin getirdiği yenilikler fotoğrafın kendi alanındaki güvenilirliğini tehdit altına aldı. Mimarlık alanında genellikle belgeleme işlevini üstlenmiş olduğundan, bu güven kaybı mimarlık alanında sorunlu bir ilişki yaratmaya başladı. Mimari ürünün bu şekilde temsili ve mesleki yayınlar tarafından geniş kitlelere bu temsil ile ulaşması, mimarları konu ile daha kapsamlı olarak ilgilenmek zorunda bıraktı. Fotoğrafın, bilgisayarla birlikteliğinden çok önce ikinci bir üretim olması konusunda mimarlık alanındaki güven kaybı, onun bir eleştiri aracı olarak kullanılmasındaki kolaylığı sorgulanır hale getirdi.

Mimarlığın temsil edildiği alanlar söz konusu olduğunda genellikle aklımıza çizimler ve maketler geliyor. Bu temsil araçları, geçmişten günümüze mimar ya da tasarımcının, aklındakini diğerleri ile paylaşması ve iletişim kurması için kullanılıyor. Her ne kadar mimarın, Roma döneminde iletişim için sözcüklerle yapılması gerekenleri anlattığını biliyorsak da çok uzun zamandır çizmeyi, özellikle dik izdüşüm yöntemini bu iletişim için bir araç olarak kullanıyoruz. Rönesans ile birlikte perspektifin bu alana kazandırılması, mimara, tasarladığı yapının üretildiğindeki gerçek görüntüsüne yakın olarak nasıl görünebileceği konusundaki iletişimde yardımcı oldu.

Bir dönem bu amaç için resim kullanıldı. Rönesans İtalya'sındaki birçok ünlü resim ya da İslam dünyasının minyatürleri buna örnek olarak verilebilir. Bu resimlerde önemli yapılar, genellikle şehrin yöneticisine ya da yapının sahibine bitmiş olarak sunulur. Bu sunumlar yapı tamamlandıktan sonra da yapıyı tanıtmaya devam ederler. Bütün toplum tarafından paylaşılan bu yapılar, zaman içinde ilk formunu kaybetmiş yada tamamen yıkılmış olsalar dahi resimsel temsilleri ile tarihteki yerlerini korur ve ileriki araştırmalara kaynak olarak kullanılabilirler; yani belgelenmiş olurlar.

Gelişen teknoloji ile önce litografi daha sonra da fotoğraf bu alanda kullanılmaya başlandı. Bu gelişmeler mimari ürünün belgelenmesi ve tanıtımı konusunda önemli etkiye sahiptir. Geniş kitlelere tanıtılan ürün, mimar ya da değil, konuyla ilgili herkes tarafından kolayca ulaşabilir ve tasarım süreçleri konusunda yeterli bilgi edinemeden eleştirebilir oldu.

Bu temsil biçiminin teknoloji ile birleşmesi de bilgisayarda çizim ve hatta tasarım yapmayı olanaklı kıldı. Elbette sanal dünyanın tasarım alanına oldukça büyük bir etkisi oldu. Sanal mimarlık konusunda önemli çalışmaları bulunan Marcos Novak gibi bir çok tasarımcının tanımlamaya çalıştığı sıvı mimarlık, ortografik yöntemle çizerek tasarlayabildiklerimizin ötesinde tasarımlara olanak vererek tasarım alanında geniş yankılar uyandırdı.

Ancak kanımca sanal olarak temsil edilen mimarlık ve çok uzun zamandır kullanılan geleneksel çizim yöntemleri ile temsil,

aslında benzer bir yöntemi kullanıyorlar. Bu temsiller, tasarımcının düşüncesindekini doğrudan temsil eden ve tasarımcının kontrolü altında yapılan araçlardır. Meslek insanlarının birbiri ile iletişimini sağlayan bir çeşit dildir. Bu dili bilmeyenler için fazla bir şey ifade etmezler ve bu alanda pek fazla bir etkileri de olmaz. Yapılar bu dili bilen ve kendileri de o dil ile iletişim kuran kişiler tarafından paylaşılır ve eleştirilir. Tasarımın bu iletişim sayesinde bir değişime uğraması, mesleki açıdan daha iyileştirilmesine ve netleşmesine yönelik olacaktır.

Mimarların ürettikleri yapıyı çok daha geniş bir alana, kullanıcı alanına, yayan bir başka temsil aracı vardır ki o da fotoğraftır. Kitaplar, dergiler ve daha bir çok yayın (ör. tanıtım kitapçıkları) aracılığı ile her isteyenin ulaşabileceği ve eleştirebileceği bir ortam yaratan fotoğraf, uzun süredir mimari belgeleme misyonunun ötesinde bir güce sahip oldu. Bu güç kullanıcıya, tasarımcıdan bağımsız ve bitmiş, üretilmiş ürün üzerinden eleştiriye imkan sağladı. Bu temsil aracı, yarattığı eleştiri ortamında mimari tasarım sürecini gerçekten etkiledi mi, nasıl etkiledi ve hatta değiştirdi?

MİMARİ FOTOĞRAF

Belgesel fotoğrafın ilk ortaya çıkışı 1850'lere dayansa da mimari fotoğrafçılık bir terim olarak 1930'lardan beri kullanılıyor. Bu konuda çalışan ilk fotoğrafçı, daha sonra mimarlık eğitimi de alacak olan Robert Damora idi. Damora bütüncül bir mimarlık anlatışını fotoğrafa aktaran ilk kişi oldu. O dönemde fotoğrafçılık gelişen bir alandı ve farklı bir çizgisi vardı. Ünlü fotoğrafçılar yapıların fotoğraflarını çekiyordu ancak, yine de mimari fotoğrafçılık olarak farklılaşmış bir alan yoktu. Ayrıca, bu fotoğraflar yapıyı imge haline getirmek ya da reklamını yapmak için kullanılmıyordu. Bu açıdan fotoğraf ve mimarlık birbirini desteklemekteydi. Mimari yapının sanatsal bir yanı olması ve bir çeşit güzellik sunması, yapıları fotoğrafçının gözünde dayanılmaz kılar. Öte yandan kullanım yönü de sıradan insanın mimarlık ile ilgilenmesine neden olur.

Mimari fotoğrafları yayınlayan dergilerin sayısındaki artış, mimari fotoğrafçılığı bir disiplin haline getirdi. Bu, bir bakıma kısır bir döngüdür: mimari fotoğrafçılığa ilginin artması ve gelişen teknoloji bu tür fotoğrafların artmasına yol açmakta, fotoğrafların sayısı arttıkça teknoloji daha da gelişmekte ve mimari fotoğrafçılığa gösterilen ilgi artmaktadır.

Mimari fotoğrafçılık, mimarlık alanında etkin bir araç haline gelince bazı mimarlar bu aracı büyük ilgi ile kullanırken bazıları da konuyla zorunlu olarak ilgilendiler. Fotoğrafçının komposizyonunu denetlemeye çalışanlar olduğu gibi, fotoğrafçı tarafından yaratılan yeni görünüşleri görmezden gelenler de oldu. Adolf Loos 1910 tarihli makalelerinde mimarinin temsilinin, yapı hakkındaki asıl etkiyi üretmemesi gerektiğini ileri sürer. Onun için fotoğraflanan yapının yeniden üretilmemesi, mimari fotoğrafçılık terimindeki mimarinin fotoğrafçılıktan daha baskın olması gerekir. Mimarinin teknik yeniden üretimini savunanlardan olan Gropius da, projelerinde her türlü endüstriyel olanağı kullanmayı önerirken, mimarın tıpkı bir sanat direktörü gibi görülmesinden ve bitirilmiş ürünün, üretim ya da montaj aşamasının imajlarını gösteren her tür grafik stili geliştirmekten de kaçınmıştır (Cohen'den alınmıştır).

Bir diğer yaklaşım, yapılarının fotoğrafik temsilinin etkilerini, değişen toplumsal durumlara göre kontrol etmeye çalışan Le Corbusier'e aittir. İmajları, yansıtan bir araç değil, üretim aracı olarak kullandığı için Colomina, Le Corbusier için *üretici olarak yazar* (author as producer) tanımlamasını kullanır. Geleneksel kitaplarda ve sanat dergilerinde imajlar nesneyi sunmak için kullanılırken, Le Corbusier'in kitaplarında imajlar başka bir nesne inşa ederler ve yeni bir tür 'temsil' üretirler.

En yaygın ve güncel yayın aracı olarak dergilerin ortaya çıkardığı büyük etki mimarları, fotoğrafın mimarlığı yeniden-üretebileceği, dahası mimari eleştiri için bir araç olup olamayacağı yönünde düşünmeye zorladı. Beatriz Colomina *Architectureproduction* adlı kitabının girişinde fotoğrafçılığın gelişimiyle birlikte mimarlık izleyicisinin değişimi üzerine söyle der:

"Fotoğrafın ve daha önce litografinin gelişine kadar mimarlığın izleyicisi kullanıcıydı. Fotoğraf, resimli dergi ve turizm, mimarlığın yeni bir sosyal biçim ile birlikte algılanmasını gerektirdi: tüketim. İzleyicinin öneminin artması, nesne - mimarlık ilişkisini kökten bir değişime sürükledi. İzleyici (yapının önündeki turist, bir serginin ya da gazete reklamının izleyicisi, hatta müşteri) gittikçe kullanıcı ve işveren haline geldi. Karşılığında işin kendisi de değişti."

Colomina'nın son cümlesi, fotoğrafın yeniden üretim olarak kabul edildiğine işaret eder. Mimarlık kendini aynası yüzünden değiştirmiştir.

Colomina'nın yanı sıra, kendisi de fotoğrafçı olan Hella Beloff, *Camera Culture* kitabında fotoğrafın sanat yapıtlarının yeniden-üretimi olduğunu ileri sürerken fotoğrafın gerçekliğini ve bizim ne anladığımızı tartışır. Beloff'a göre farklı karakterleri olan üç çeşit fotoğraf vardır: sanat fotoğrafı, belgesel fotoğraf ve kişisel fotoğraf. *Kişisel fotoğraf* konumuzun dışındadır ancak, bunların arasında mimari fotoğraf olarak kabul edilebilecek çok sayıda fotoğraf olduğunu kabul etmeliyiz. Bunun yanı sıra, *belgesel fotoğraf*, yapıyı açıklamakla sorumludur. Thomas Fisher'in "Image Building" makalesinde belirttiği gibi, "*eğer fotoğraf pazarlama amacıyla kullanılıyorsa belgelemek en önemli unsurdur*". Eğer amaç yapıyı yayınlamak ve tepki almaksa fotoğraflar daha dramatik, daha mekansal olmalıdır. İyi fotoğrafçı kuşkusuz ikisini de yapabilendir. Beloff fotoğrafa bakarken sadece görmediğimizi, daha çok algıladığımızı söyler. Genellikle bu nokta görmezden gelinir. Fotoğrafta verilen kısmi dünyayı

gerçek olarak kabul ederiz. *Camera Culture* adlı kitabında Beloff, "Gerçek ve Yalan olarak Fotoğraf" başlıklı bölümde (başlık bile algı kavramı hakkında çok şey söyler) fotoğraf çalışmasının karmaşıklığı konusuna değinir:

"Bir fotoğrafın çerçevelediği imaj dünyada bulunan bir nesneyi temsil eder. Büyük bir geçerliliği vardır. Sosyal gerçekliklerin üretimi konusunda ne kadar bilgili ve haberdar olursak olalım, sezgisel olarak bir fotoğrafın içinde kayboluruz.. inanırız... Gerçek ve canlıdır..."

Fotoğrafın sunduğu gerçeklik ve geçerlilik olgularının mimarlık alanında sağladığı tanıklık, mimarlığın, diğerleri ile iletişimini sağlayan yayın organları tarafından kullanılır. Yapıyı görme şansı olmayan çok sayıda insan, onu fotoğraflardan, çoğunlukla mimar olmayan fotoğrafçının bakış açısı ile anlamaya çalışır.

Nesne olarak mimari yapıyı kullanan fotoğrafçının, çerçeveyi oluşturan kişi olarak, bakış açısı da oldukça önemlidir. Fotoğrafı çekenin mimarlıkla ve bu yapı ile ilişkisi, fotoğrafın oluşumunda ilksel bir yer tutmaktadır. Fotoğrafçının mimar olmadığı ve yapı ile ilişkisinin yalnızca tüketim nesnesi boyutunda olduğu durumlar, fotoğrafın ulaşacağı kitle için öznellik ve yorum açısından farklılık oluşturur; asıl amaç fotoğrafı satmak olduğu için seçiciliği bu amaç doğrultusunda değişecektir. Mimarlık hakkında yeterli bilgisi olmayan fotoğrafçı, mimari özelliklerini yeterince değerlendiremese bile, yapıdan en dikkat çekici görüntüyü yakalamak zorundadır. Bu nedenle tercihi, Cohen'in dediği gibi, sıradan izleyicinin tercihinden farklı olacaktır. Bu kaçınılmaz taraflılık, fotoğrafın inanırlığının ve temsil ettiği gerçekliğin tartışılması gereken bir yönüdür.

FOTOĞRAFSAL MİMARLIK

Fotoğrafın ve yansıttığı imgenin bir yeniden üretim olduğunu unutarak her fotoğrafı bir eleştiri aracı olarak kullanmak, son yıllarda sayısı gerçekten çoğalan yayınlara oldukça büyük bir önem sağladı. Popüler ve profesyonel yayınlarda kullanılan ve amacı -Tschumi'nin dediği gibi- sadece mimarlığa olan ihtiyacı körüklemek olan fotoğraflar mimari tasarımı, amacı tüketim olan bir sürece dönüştürdü. Fisher'e göre:

"Mimari fotoğrafçılık binaları nasıl gördüğümüzü ve dahası nasıl tasarlayacağımızı tanımlar hale geldi."

Fisher, imajların sıklıkla nesnelerden daha gerçek göründüğünü öne sürer. Günümüzde her şey o kadar imajlarla ilişkilidir ki, kendimizi yanılsama dünyasından ayıramayız. Fotoğrafçı Joseph Molitor, fotoğrafçının ana amacının *mimariyi yorumlamak* olduğunu iddia eder. Örnek olarak bir dergide yeni açılmış bir mağazanın fotoğrafını gören bir insanı ele alır. Fotoğraf o kadar dramatik ve dikkat çekicidir ki, bu insan daha önce pek çok kez önünden geçip de fark etmediği binayı görmeye karar verir. Molitor'a göre mimari fotoğraf dramatik olmak zorunda değildir. Ancak mimariyi gerçekten açıklamalı, mimar da yapısının fotoğraftaki temsilinden tatmin olmalıdır. Bunu sağlamak için fotoğrafçı becerilerini binanın uygun açı ve görünüşlerini doğru zamanda yakalamak için kullanmalıdır:

"... [F]otoğrafçının malzemesinin makine, film, lens olduğu sanılabilir. Gerçekte fotoğrafçının asıl aracı bu malzemeyi yaratıcı yollarla kullanmasıdır."

Ancak bu yaratıcı yollar, yapının, mimarın kurguladığından daha farklı yorumlanmasına yol açabilir. Jean Louis Cohen bunu 1927 Stuttgart Sergisinde yer alan SSCB Pavyonu'nu örnek vererek destekler. Yapının iyi mimarlık örneği olmadığı görüşünde olan yazar, hangi cephenin giriş cephesi olduğu bile anlaşılmayan binayı "satabilmek için" fotoğrafçıların en iyi görünüşü bulmakta zorlandıklarını bildirir. Mimar tarafından tasarlanan yapı ile fotoğraflanmış yapı arasındaki fark "*fotografik mimarlık*" olarak adlandırılabilecek bir kavramın varlığına işaret eder.

Fotoğrafın önemini kavramış olan ve bu tanıtıma önem veren mimarlar, fotoğrafta güzel görünecek şekilde tasarım yapma yoluna gittiler. Günümüzde mimarlık fotojenik olmaya yöneliktir: yapı tamamlandıktan sonra ortaya çıkabilecek, uygun görünüş yakalanmaya çalışılır. Hatta mimari çizimler bile buna yönelik yapılandırılır. Ya fotoğrafçıların yapıyı nasıl gördüğü yakalanacak ya da dergilerle sağlanacak reklam fırsatı kaçırılacaktır. Cohen'in dediği gibi:

"Artık durum ana cepheyi ayırmaya çalışan "zavallı fotoğrafçılar" durumu değil... Daha çok, çizim masalarında iki renkte (fotoğraf) kendilerini en güzel gösterecek mekan çözümlerini bulmaya uğraşan "zavallı mimarlar" söz konusu. Yalnız son zamanların yapıları değil mimarlık tarihinin en saygın andaçları da bu araçla hızlı bir yayılma ve aynı hızda bir tükenme yaşıyorlar."

GERÇEKLİĞE AYNA OLAN FOTOĞRAF

Tanıklık eden fotoğrafın gördüğünü tam olarak yansıttığı ya da onu yeniden-ürettiği konusu, bu tanıklığın güvenilirliği açısından önemlidir. Fotoğrafın asıl görevinin herhangi bir nesneyi yeniden görülür kılmak olduğunu düşünürsek, kendi alanında bir üretim olduğu yadsınamaz. Klasik anlayışla fotoğraf nesneye bir ayna tutmak, bir nesneyi yansıtmak, ilk nesnenin bir taklidini üretmek, ya da üretilmiş bir nesnenin dönüşümü

olarak algılanır. Bu bakışla aynanın yansıtıcılığına duyduğumuz güvensizlik fotoğraf için de aynı şüpheye iter bizi.

Aynadaki görüntü bir öznenin gözünden tanıklık ettiği için nesnelliğini kaybeder. Aynanın her zaman nesnenin kendisini gösterdiğini düşünürüz; oysa Jacques Lacan aynanın nesneyi ürettiğini ileri sürer. Bu üretim özneye ve onun ürettiği yoruma bağlıdır. Aynı zamanda aynanın belli açılarda görüntüyü çoğaltması gibi Heinz Kohut da insanların kendi gizli kişiliklerinin aynada yansıdığını düşünür. Kişi aynada kendisine bakarken bile aslında kime baktığının farkında olmayabilir.

Gerçekliğe ayna olan fotoğraf da görünenden farklı anlamlar oluşturmaktadır. Roland Barthes, bu anlamları düz anlamın yanı sıra oluşan yan anlam ve ya anlamlar olarak tanımlamıştı. Fotoğrafçının, bilerek ya da bilmeden, yeterli bilgisi olmayan izleyicinin ayırt etmesi çok güç olan yan anlamları kullanması, fotoğrafta gördüğümüzün güvenilirliği ya da daha çok tarafsızlığını ve belgesel niteliğini tartışılır kılar.

Fotoğrafta gerçekliği her zaman sorgulanmadan kabul edilen mekan bile tıpkı Foucault'un ayna için söylediği gibi heterotopya ve ütopya arasında bir kesişimdir. Hem ütopyadır; sınırlandırılmış ve temizlenmiş, çerçevelendirilmiş... mekan oluşturmayan bir mekan, varmış gibi görünen... Hem de heterotopyadır; görülmesi gerekenleri saklayan, mekanın insanla birlikte ve üç boyutlu olması gerekirliğini unutturup *diğeri* gibi algılanmasına sebep olan...

Hermenötik düşünce içinde de yansıma imgesi, metinin içinde tarafsız bir anlam olmadığını; aslında anlamları bizlerin yanımızda getirdiğimizi anlatır. Geldsetzer'e göre, metinler optik aynalar gibi çalışırlar; metaforik olarak düşünürsek hermenötik aynalardır. Metine bakmak bizi aynada olduğu gibi içinde bir şey varmış hissi yarattığı için yanıltır. Halbuki orada bir şey yoktur; anlamı biz yanımızda getirmek zorundayızdır. Metinlerde "gördüğümüz" aslında kendi sezişimiz ve anlamlarımızdır. Metindeki anlamı "görmek" çabasıdır bizi yanıltan; yorumlarımızla onu yansıtmaya çalışırız; aslında anlamlar yorumun içinde ilksel olarak vardır. Her yeniden üretimi bir yorum yapma ve yeniden bir anlam oluşturma olarak düşündüğümüz zaman, fotoğrafa baktığımızda başka birisinin anlamları ile birlikte olduğumuzu hatırlamamız gerekiyor.

Gadamer'e göre yorum, yorum yapan için tek seferde karar verebileceği, hemen olup bitecek bir şey değil, yorum yapan kişinin "ilk, son ve daimi görevidir". Anlamaya çalışan kişi (ki hermenötik açıklamak yerine anlamak üzerine kurulmuş bir süreç önerir), anlamı oluşturmak için sürekli kendisini ortaya çıkarır. Metine baktıkça ilk düşünceleri oluşur ve bu ön düşünceler metini ne amaçla okuduğuyla da ilgilidir. Anlamadaki süreç bu ön-yargıların ilişkilendirilmesi ve ayıklanmasıdır. Her yeniden üretimde üretici kendi ön-yargılarını üretimine dahil eder. Colomina'nın dediği gibi "çömleği yapan, üzerinde parmak izlerini bırakır". Fotoğrafı, gerçekliğe ayna olan bir temsil aracı olarak düşünmek bu açıdan biraz sorunlu görünüyor. Tıpkı aynanın gösterdiği nesnelerin dışında da anlamlar ürettiğini kabul ettiğimiz gibi, her fotoğrafın da kendine ait anlamları olan yeni bir üretim olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bir temsil aracı olarak fotoğrafın, karşısındaki yapıyı yeniden-ürettiğini kabul etmek, fotoğrafa bakarken onun gerçekliği ve geçerliliğini sorgulamak açısından önem kazanıyor. Mimari fotoğraflara inanmamız ve mimarlık eleştirisinde kullanmamız da, fotoğrafın eleştiri için uygun bir araç olup olmadığı sorunsalını doğuruyor..

İster sanal, ister geleneksel yöntemlerle yapılmış olsun çizim ve maketler doğrudan tasarımcının hayalinde oluşan tasarımları temsil ettikleri için, birinci elden üretimidir. Ancak var olan bir yapıyı, ikinci bir kişi, başka ortamlarda temsil etmeye başlayınca, tıpkı Geldsetzer'in hermenötik aynalarında olduğu gibi yeni bir anlamlandırma süreci devreye girer. Yeni üretici kendi parmak izlerini kendi üretiminde bırakır... ve onun sahibi olur...

alemdar@erciyes.edu.tr

KAYNAKLAR

Beloff, Halla, "Camera Culture", Basill Blackwell, New York, 1985.

Cohen, Jean-Louis, "The Misfortunes of The Image: Melnikov in Paris, 1925 (On Architecture and Photography)" Architectureproduction, Princeton Architectural Press, New York, 1988, pp. 100-122.

Colomina, Beatriz, "More About Reproduction: In Response to Oacman and McLeod" Architectureproduction, Princeton Architectural Press, New York, 1988, pp. 232-240.

Colomina, Beatriz, "Introduction: On Architecture, Production and Reproduction" Architectureproduction, Princeton Architectural Press, New York, 1988, pp. 6-24.

Fisher, Thomas, "Image Building", Progressive Architecture, Ag. 1990, pp. 88-97.

Foucault, Michel, "Kelimeler ve Şeyler", çev. Mehmet Ali Kılıçbay.İmge Yayıları, Ankara, 2001.

Foucault, Michel "Of Other Spaces: Heterotopias and Utopias", Rethinking Architecture: a reader in cultural theory / ed. Neil Leach, Routledge, London, 1997.

Gadamer, Hans-George, "Truth and Method", The Continuum Publishing Company, New York, 2002

Geldsetzer, Lutz, "Truth, Falsity And Verisimilitude In Hermeneutics"

McLeod, M., Oacman, J., "Some Comments on Reproduction With Refernce to Colomina and Hays" Architectureproduction, Princeton Architectural Press, New York, 1988, pp. 223-231.

Molitor, Joseph W, "Architectural Photography", Wiley, New York,1976.

MİMARLIK VE TEMSİL

Atilla YÜCEL
Mimar, Prof. Dr.

büyüteç

Önce konuyu belirleyelim: Mimarlıkta temsilden söz edildiğinde ilk anlaşılan şey genellikle mimari tasarımda kullanılan temsil araçlarıdır: çizimler, maketler vb. Belki, bazıları için ve çok daha sonra, mimarinin "neyi temsil ettiği" sorusu da akla gelebilir: iktidarı, dini, demokrasiyi (?), doğayı... Bu yazı konuyu, olabildiğince geniş bir perspektif içinde ve olası çeşitli temsiliyet sorunlarına değinerek tartışacaktır. Burada sorunun, temsil ve temsiliyet ilişkileri bağlamında, mimarlık ve mimari tasarımın özgül konumu ağırlıklı olarak görüldüğünü de baştan belirtelim. Yani yazı, mimarlıkta temsil konusunu teknik ve akademik bir düzlemde tartışmayı hedeflemiyor. Yazarın ilgi ve bilgi sınırları da böyle bir yaklaşımı dışlıyor.

TARİHSEL VE KAVRAMSAL SAPTAMALAR

Mimarlık eyleminin, tasarım ile uygulama arasındaki mesafe içinde temsil araçlarına "kadim" dönemlerden beri başvurduğunu biliyoruz. Eski Çin, Mezopotamya ve Mısır kentlerinin doku özellikleri, çoğunda kullanılan ızgara planlar, başvurulduğu bilinen maketler bu alandaki ilk örnekler. Mısır ve özellikle Antik Yunan'daysa çizimin, temsilin bu asli unsurunun ortaya çıktığı biliniyor. Çizim ve maket, Roma döneminde, Hıristiyan Ortaçağı'nda mimarinin tasarımı geliştirme ve yapıma aktarmada kullandığı araçlardı. Maketin, salt yapım için değil, özellikle takdim için kullanıldığını, iyi bildiğimiz Ayasofya örneğinde olduğu gibi, erk sahibi kişilere sunulan tapınak modellerini tasvir eden resimlerde görüyoruz.

Yukarıdaki paragrafta kullanılan iki sözcüğün içerdiği etimolojik ayrıma dikkati çekmekte yarar var: Temsil ve takdim. Bunlardan temsil (misal, emsal-örnek.../fr.représentation), bir şeyin bir benzeri ya da örneği ile "görünür kılınması" anlamını içeriyor. Deyimin -dilimizde- sıkça kullanıldığı sahne sanatlarındaki: tiyatro-oyun-temsil kavram ilişkilerine de dikkati çekmek isteriz. Latince re-praesento, yani "yeniden-sunmak", "yeniden-takdim etmek" fiili, var olanın (present) "yeniden" ortaya konmasını ifade ediyor. Bir anlamda burada, "şey / varolan", örneği –modeli– bir "benzer"i aracılığıyla yeniden var kılınıyor. Takdim ise daha yalın bir eylem. Sunmak (fr.présenter, ing. to present, lat.praesento), var olanın –şimdiki zamanda (present)- algıya sunumu, "görünür kılınması" anlamına geliyor.

- Ayasofya'nın narteks yan kapısında mimar imparator ve imparatoriçeye tapınağın maketini (temsilini / tasvirini) sunuyor (takdim ediyor). Açılış günü aslını da takdim edebilirdi, (belki de etmiştir, bir işaretle, bir söylemle, kim bilir?) tasvire başvurmadan...

Yukarıdaki etimolojik tartışma, yazının başındaki akademik söylemin uzağında durma yaklaşımıyla çatışıyor görünebilir, ama aşağıdaki başka tartışmalara ışık tutması açısından bu açıklamada yarar görüyoruz. Yine eski çizimler ve maketler konusuna dönersek, temsil araçları olarak bunların antik dönemdeki varlıkları, uygulamayı (inşaatı) kolaylaştırma – ve bazen takdim- gibi amaçlara hizmet etse de, bu bilginin "mimariyi düşünmek ya da belirli bir kuramsal çerçevede temsil araçları üzerine bir söylem geliştirmek gibi düşünsel etkinlikleri beslemediğini belirtmek gerekiyor. Vitruvius'un tanıklığı, mimari çizimin Roma döneminde mimarlarca iyi bilindiğini ifade etmekte, ama bu bilginin araçsal işlevi dışında bir kuramsal içeriğe sahip olduğuna dair herhangi bir ipucu vermemektedir.

Bu da doğaldır. Bilginin kapalı sistemler içinde, zanaatkârlığın, usta okullarının, "gizli bilgi"nin ve geleneğin sınırları çerçevesinde, uzun zaman süreklilikleri boyunca değişmeden üretildiği ve yaygın konvansiyonlarla paylaşıldığı modernite öncesinde üretim, üzerinde kritik / kuramsal düşünce geliştirilecek bir alan olamazdı. Evlerin, tapınakların, avlulu portiklerin, tiyatroların üretimi belirli tipler, yapım kuralları ve bunlarla ilişkili biçim repertuarı esasları çerçevesinde gerçekleşirken, temsil olsa olsa önemli ve büyük programların doğru, sağlıklı uygulanmasını kolaylaştıran bir araç olabilirdi. Yoksa ahşap ya da taş yapı ustalarının, arsa ve program belli olduktan, belki kullanılabilecek birkaç tipolojik modelden birisi üzerinde karar kılındıktan sonra, arsayı adımlayarak, yere bazı röperler çakarak yaptıkları "proje hazırlığı"nın ardından, "kültürlerindeki ve zihinlerindeki" tasarımı eve dönüştürdüklerini biliyoruz. Küçük boyutlardaki anıtsal yapılar için de durum farklı olmayabilir ve kimi kamusal komplekslerin de bunların belirli alışkanlıklara, topografyaya bağlı rasyonellere, sezgi, deneyim ve konvansiyonlara, bazen kozmik, matematik ya da kültürel kurallara dayanarak, ama sonuçta temsil araçlarıyla tasarlanmadan, aglütinasyonlar, birbirine eklenen parçaların oluşturduğu bütünler halinde üretilmiş olmaları mümkündü.

Bu olanağı ortadan kaldıran ve tasarımla yapımın, doğal dilin kendiliğindenliğine benzeyen bir akışkanlık içinde bütünleştiği bu tipler, konvansiyonlar ve ortak değerler sistemini değiştiren modernitedir. Okullar ve işbölümü, bu değişimin önemli etkenleri oldular. Vitruvius'un yapıtı, mimarlık alanında eski çağın bilinen tek ve şaşırtıcı didaktik ürünüdür. Ama Rönesans'tan başlayarak metin, kuralcı (kanonik) bilginin temeli olmaya başladı. Bu, sadece kuramsal bilgi alanları için değil, uygulamalı konular için de geçerliydi: bu alanlar için de düşünme ve eylem artık iki ayrı "moment" idi ve düşünmenin öğrenilecek ve izlenecek sistematik bir bilgisi, kuralları ve araçları olmalıydı.

Düşünceyle eylem arasında oluşmaya başlayan mesafe, yani kuramla uygulamanın ayrışması, temsil ile gerçekliğin de iki ayrı kendilik (entité, entity) olarak gelişmesini, dolayısıyla temsilin giderek özerkleşmesini getirdi. (Bunda matbaanın, baskı tekniklerinin de rolünü belirtmekte yarar olabilir). Mimari yapıt sadece bir yapı olarak değil, bir çizim: bir plan, cephe ya da perspektif olarak da algılanabilen, "resmedilen" ve "temaşa edilen" – düşünülen bir varlık olarak ortaya konmaya başladı.

Matematik bilgisinin bu "tersim" hünerine uygulanmasının sadece tersimi değil, temsili ve temsil edilen gerçekliğin, mimarinin ve kentin bizzat kendisini de etkileyişi üzerine burada çok şey söylenmeyecektir. Perspektif bilgisinin Rönesans mimarisinin bireye bağlı, tek bakış açılı aksiyal ve ideal tasavvuru ile ilişkisi, bunun, çok kaçma noktalı perspektifin Barok mekânı etkilemesiyle olan, bakış açısı –ve dünya görüşü- farkı, günümüzde zengin bir düşünsel söylem malzemesidir. Ama burada önemli olan, bir Alberti metnindeki çizimin ya da bir Palladio çiziminin, ya da bir Milizia, Laugier veya Le Muet çiziminin: aksiyal bir cephenin, tek kaçış noktalı bir perspektifin veya (Palladio tiyatrosunda olduğu gibi) farklı sonsuzlara yönelen birden çok perspektifin, Rönesansın, Manyerizmin, Baroğun ya da Klasisizmin mimari ifade ve mekân tasavvurunun ayrılmaz unsurları oluşudur. Daha da önemlisi, o biçim ve mekânların, üretilmeden önce, bu araçlarla, kağıt –çizim düzlemi- üzerinde simüle edilmeleri ve inşaatın bu temsile dayanarak, daha sonra icra edilmesidir. Giderek, hiç icra edilmeyecek tasarımların, inşa edilmeyecek yapıların, hayali-kuramsal mimari kurguların "tersim / temsil" aracıyla ve asli bir mimari uğraş olarak ortaya konabilmesidir.

Thomas Moore'un "Ütopya"sı, toplumsal / felsefi boyutlarının ötesinde, kent üzerine yazılan belki en eski ve tek yapıttır. Ama ütopyanın, yani inşa edilmeyecek olanın resmedilen bir tasarıma dönüşmesi, yine temsil aracıyla ve modern çağda gerçekleşti: Leonardo'nun, Dürer'in, Filarete ve diğer barok tasarımcıların ideal kentlerinden, devrim mimarlarının: Ledoux ve Boullée'nin tasarımlarına dek bir dizi ütopik proje çizilerek üretildi ve "çizim olarak" tarihsel gerçeklik kazandı. Bir başka çarpıcı örnek Piranesi'nin ünlü "zindanlar"ıdır: mimari-mi? resim-mi? düşünce-mi?

Tipolojik tasarım, yani toplumca onaylanan, üzerinde mutabakata varılan mekân tertiplerinin tüm inşaat erbabının uygulaya geldiği şemalara dönüşmesi, hep aynı ev tiplerinin, aynı tapınak şemalarının –çoğu

çizilmeden- uygulanması, "doğal dil döneminin" antikiteden beri uygulana gelen bir pratiğiydi. Ama tipler bilgisinin soyut bir tasarım kuramı olarak ortaya konulması, rasyonelleştirilmesi, sistemleştirilmesi, bir elemanlar-kurallar-kombinasyonlar-kompozisyon ilkeleri bütünü olarak, kuralları belirlenerek ve bunlar resmedilip örneklenerek (örnek: misal › temsil) sayfaya / metne / kitaba geçirilmesi, Aydınlanma döneminin gelişimidir. Durand'ın yapıtları, Ansiklopedicilerin: D'Alembert'in, Diderot'nunkilerle çağdaş, yaşıt ve koşuttur: Burada böcekler, kan damarları, aletler ve mimari elemanlar aynı bütün içinde aynı anlayışla ve sınıflandırılarak "resmedilir". Böylece akli olarak tanınır, anlaşılır ve kullanıma hazır hale getirilir.

Durand'ın anıtsal veriminde ortaya çıkan bir başka temsil tekniği, 18.yüzyıl matematikçilerinin geliştirdiği aksonometrik perspektif – ya da eğik izdüşümdür. Geometrik evrenin, perspektife oranla çok daha soyut bir ifadesi olan ve tasarı geometri esasları üzerine kurulu olan bu teknik, Rönesans'tan kübizme giden yolda, mekânın (biçim verilen ve içinde yaşanan boşluğun) ya da biçimin (=geometrik ve maddi gerçekliğin) ifadesinde, tasarımın ve tasvirin çok önemli bir aracı oldu. Mimari kompozisyon ve tipolojik tasarım kuramında Durand, strüktürel-mekânsal bir usa vurma olarak mimarlık tarihi açıklamalarında Auguste Choisy, farklı –ve her biri düşünsel temelleri olan- mimari tasarımlarında Rus Konstrüktivistleri, De Stijl ve Bauhaus mimarları, Le Corbusier ve günümüzde Eisenman, Botta, Ando ve birçokları bu ideal soyut anlatımı kullandı.

Eğik izdüşüm aracılığıyla resim düzleminde oluşturulan geometrik yanılsama, bu farklı tasarım anlayışlarının her biri için ayrı ve "elverişli" görme biçimleri, temsil ve tasvir imkânları veriyordu. "Kübün parçalanması", statik veya dinamik mekânlar (ve biçimler), bütünleşik ya da dezentegre biçimler ve elemanlar... Aksonometri, bütün bu farklı tasavvurların temsili için aynı anda uygun, soyut ve dönüşebilir bir temsil ortamıydı.

Rietveld'in Schröder Evi, örneğin, aksonometrik temsil ortamında, "bozulan küp"tür, doluluklarla boşlukların iç içe geçtiği, merkezi olmayan, devingen enerjiyle yüklü bir prizmadır. Bu bağlamda bir Le Corbusier tasarımıyla –hatta bir New York 5 tasarımıyla- akrabalıklar içerir. Ama cepheleriyle –hatta planıyla-, dik izdüşüm ortamında ve renkli olarak resmedildiğinde, bir Mondrian tablosuna, süprematist bir resme yaklaşır. Temsil ve tasvir, dönem ruhunun ve o ruha bağlı duyarlığın –ve aklın- farklı boyutlarını, farklı yoğunluklarla çizim düzlemine aktarır. Temsil, temsil aracı vasıtasıyla, tıpkı bir metin gibi, o farklı ilişkileri vurgular. Sadece vurgulamaz, aynı anda "sorgular". Peter Eisenman'ın "numaralanmış" evleri, bu soyut düşünme ortamının iyi örnekleridir: Evler, özellikle tasarımlarında kullanılan temsil aracı vasıtasıyla, evi, maddeyi, boşluğu, geometriyi, matematik ilişkileri, bir ev şemasından bir sonraki sayıyla numaralanan eve doğru gelişen değişimleri, bazen bir ev –kimi zaman içinde yaşanmayacak olan bir ev- tasarımının kendi iç / soyut / matematik / düşünsel gelişme dinamiğini açıklayan, tartışan metinlerdir. Model ve onun tasarım macerası, gerçek, yaşanan EV'in önüne geçmiştir. Bu anlatımda temsil, tüketim toplumunun görsel ve resimsel iletişim dünyasında özerk ve asli varlığını ortaya koymakta, tasarımcının iktidarını meşrulaştırmakta kullanılan birincil araçtır... Daha da ötede araç, bu düzeyde asli amaç haline gelmektedir: Bu soyut "ev"ler sergilenir, yayınlanır, tablo olarak duvara asılır, üzerlerine –kendileri inşa edilmese bile- entellektüel söylemler inşa edilir ve onlar da yayınlanır-okunur.

Bilgisayar ortamının, tasarımda kullanılmak üzere geliştirilen üç boyutlu simülasyon dillerinin, mimarinin algı ve biçim dünyasını nasıl etkilediğini, mimarlık dergilerinin sayfalarına yansıyan sanal ve gerçek görüntülerden, bunların yapıya dönüşmüş örneklerinden her gün izliyoruz. Fikir yarışmaları, öğrenci projeleri bu imgeler, temsiller ve tasvirler dünyasının en çarpıcı örnekleri... belki Zaha Hadid'in, Frank Gehry'nin, hatta Moussawi veya Greg Lynn'in tasarım ve uygulamalarından da çarpıcı örnekleri.[4]

MİMARİNİN ÖZGÜLLÜĞÜ VE TEMSİL

Burada bir başka soru ortaya çıkıyor: Temsil, mimariye özgü bir alan değil. Tiyatro sahnesinin, oyunun bir başka adının da "temsil" olduğu başta hatırlatılmıştı. Gerçekliğin "yansıması" (mimesis) olarak temsil, edebiyatın, resim sanatının ve diğer görsel sanatların varoluş nedenleri ve sınırlarıyla özdeşleşiyor. Yukarıda değindiğimiz gelişmiş üç boyutlu bilgisayar simülasyonları, mimarlıktan da yaygın olarak sinemada, reklam spotlarında kullanılıyor. Soru, bu yaygın kullanım ortamında mimarinin –varsa- özgül konumunun ne olabileceği sorusu. Bunu, mimarlığa özgü temsiliyet boyutları olabilir mi diye de sorabiliriz.

Bu soru, mimarinin başka sanatsal etkinliklerle ve ifade alanlarıyla benzerlik ve farklılıkları gibi hayli bildik bir sorgulamayı gündeme getiriyor. Gerçeklikle, hayatla sözel temsil: yani dil aracılığıyla ilişki kuran edebiyat, gerçeklikle –ister doğa, ister soyut gerçeklik: geometri / renk / biçim... aracılığıyla ilişki kuran plastik sanatlar,

gerçeklikle ilişkilerini çok daha soyut bir düzeyde, sesler (frekanslar, titreşimler...) aracılığıyla düzenleyen musiki... Bunların karşısında mimari, biçimsel-mekânsal özü itibarıyla plastik sanatlara yakın durur ve sanat tarihi mimarlığı genellikle bu duruşu çerçevesinde değerlendirirken, sesler ve metinler dünyası da mimarinin içerik ve ifade açısından temsiliyet dağarının tümüyle dışında görünmüyor. Kenti, mekânı "okumak" mimarinin "donmuş musiki" olarak ifadesi, mecaz düzeyinde de olsa, bir yandan bir dilsel ifade, öte yandan en saf biçimde musikide ortaya çıkan soyut / kendi başına var olan (ve kendinden başka bir şeyi açıklamayan – yani bir "doğa resmi" olmayan) "artefact" boyutlarını gündeme getiriyor.

Oysa mimari, özü ve varolma nedeni itibarıyla böyle bir "mutlak artefact" değil. İşlevsellik, yararsallık, mekânsallık, inşailik... yaşamın zarfı olma, toplumsal ilişkileri düzenleme, siparişe göre ve siparişin ekonomisi çerçevesinde var olabilme, mimariyi mimari kılan ve meşruiyet koşullarını oluşturan asli boyutlar. Bunların bir bölümü, yukarıdaki sanatlardan bazılarının karışımı olan etkinliklerde de mevcut. Sahne sanatları: tiyatro, opera ve farklı bir ortamı kullanan sinema, bu anlamda mimarinin sahip bulunduğu birçok boyutu içeriyor. Mimarinin farkı, işlevsellik, mekânsallık, inşailik boyutlarının, bir senaryoya-öyküye bağlı "fiktif" bir gerçeklik simülasyonu için –ya da gerçeklik üstü, bir hiper-gerçeklik tasarımı olarak değil, yaşamın kendisinin, belirli bir gerçek kesiminin, genellikle uzunca bir süre yer alacağı bir mekân olarak tasarlanması. Ayrıca bu tasarım, boyutları belirli bir sahne (ya da perde / ekran) içinde ve gösterim süresiyle sınırlı mekân-zaman kesitlerini kapsamıyor. Yan yana gelen, ardışık ve sürekli kesitlerden oluşan bir mekân-zaman (+yaşam) bütünü oluşturuyor. Bu kavramsal bağlamda değinilmesi gereken bir başka özellik de mimarinin her türlü temaşa sanatı sahnesini aşan ölçek özelliği: Bazen tek bir yapı ya da yukarıda sözü edilen kentsel bütünlükler, kompleksler, dokular, ölçek olarak hiçbir gösteri ortamının erişemeyeceği boyutlara sahip. Dolayısıyla ekonomik anlamda da –en pahalı süper-prodüksiyon bütçelerini aşan- boyutlarla karşı karşıyayız.

Böylece "gerçek / inşa edilmiş" mimari, gerçekliğin kendisi ya da yeniden üretilmesi olarak, ne musikide olduğu gibi sadece kendisi için ve kendisi olarak varolan bir mutlak artefact, ne de –bir bakıma mimariyi en çok barındıran- sahne sanatlarındaki gibi gerçekliğin temsili olan, bu iki uç durum arasında duran bir konuma sahip. İnşa edilmemiş haliyle ise mimarinin temsili ifadeleri: özellikle çizimler ve bilgisayar simülasyonları, mimari –mekânsal- gerçekliği temsil etmenin ötesinde, kavramların, sanal mekânların –ve tıpkı sinemada olabildiği gibi- hiper-gerçekliklerin ifadesi / tasviri olabiliyor.

MİMARİ TASARIM VE TEMSİLİYET DÜZEYLERİ

Sanallık – gerçeklik, mekân – çizim düzlemi, temsil – tasvir ve madde arasında gidip gelen bu dinamikler içinde, mimarinin ve özellikle mimari tasarımın içerdiği farklı temsiliyet düzeyleri olduğu görülüyor. Bunları:

- Zihinsel / Kavramsal Düzey

- Araçsal / Teknik Düzey

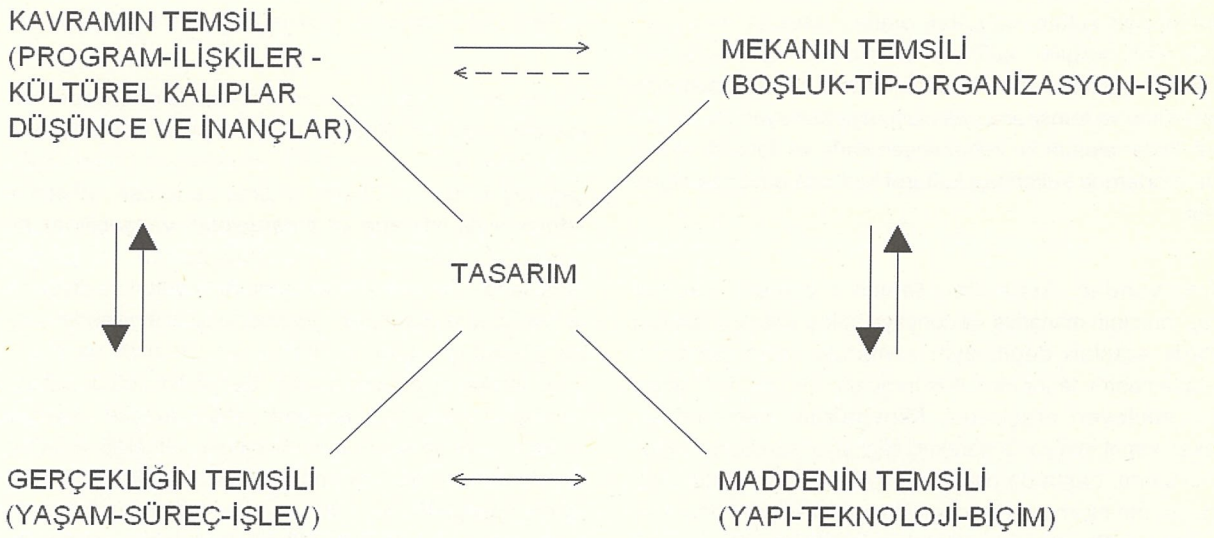
- Kültürel (İdeolojik) / İfade Düzeyi

olarak adlandırmayı öneriyoruz.

Tasarım Düşüncesinin Oluşumu / Temsilde Zihinsel – Kavramsal Düzey

Tasarımcının / tasarımcıların zihninde, imgeler, kavramlar, çağrışımlar, sözel tanımlar ortamında oluşan, iki ve üç boyutlu tasvirlere: şemalara, eskizlere, çizim ve maketlere, sözel ifadelere dönüşen tasarım düşüncesi, başvurduğu bu sözel, grafik ve ikonik ifadeler dışında, kendi içinde bir dizi temsiliyet unsuru barındırır. Bunların hepsi, oluşturulacak olan yeni yaşam ortamının, yeniden üretilecek olan mekânsal / yaşamsal gerçekliğin ve onları cisme - maddeye dönüştürecek olan mimarinin temsilleridir. İhtiyaç Programı yeni bir yaşamsal senaryoyu temsil eder. Tasarımcının zihninde birbirinin aynı, benzeri ya da birbirinden farklı programlar, çevre – zaman – kültür – ekonomi – teknoloji vd. gibi değişkenlerin ve tasarımcının kendi düşünce ve duygu birikiminin karmaşık dinamikleriyle birleşerek farklı tipolojik, mekânsal, biçimsel ve teknolojik senaryolara, kavramlara, zihinsel şemalara, imge ve modellere dönüşürler. Konunun özelliğine, gerçeklik ve gerçekleşme düzey ve olasılığına, tanımlanış biçimine, tasarımcının kişilik, niyet ve eğilimlerine bağlı olarak işleve, teknolojiye ve biçime bağlı özellikler bu kavramsallaştırma ve tasarım genetiği aşamasında farklı öncelik ve ağırlıklara sahip olabilirler. Bu doğum süreci içinde düşünceyi beslemek, kavram ve çözüm imgelerinin isabetini sınamak, tasarıma katılanlarla paylaşmak için başvurulan temsil araçları da tür, ölçek ve kesinlik düzeyi açısından büyük farklılıklar gösterebilir.

Ancak burada önemli olan, bu araçların temsil özelliğinden çok, düşünsel sürecin kendisinin yani tasarım düşüncesinin içerdiği temsiliyettir. Bu temsiliyet düzlemindeki ilişkileri şöyle bir şemayla açıklamayı öneriyoruz:



Görüldüğü gibi bu şema lineer bir süreci, determinist bir mantığı açıklamıyor. Tasarlama düşüncesinin ve o düşüncenin içerdiği temsiliyet düzeylerinin değişken, dinamik ve diyalektik bir yapısı var.

Tasarımın Temsili (Gösterim Teknikleri): Araçsal / Teknik Düzey

Dik izdüşümlü çizimler: plan, kesit, görünüş, eğik izdüşümler, merkezi perspektif, maketler... Bu en bildik araçların yanı sıra, durağan ya da hareketli bilgisayar simülasyonları... Daha teknik amaçlar için üretilen akış diyagramları, blok diyagramları, sözel ve sayısal tanımlamalar... Ayrıca ve önemli bir teknik araç olarak ölçek, bazen -kimi altyapı ve başka mühendislik tasarımlarında kullanıldığı gibi- yatay ve düşey doğrultularda ölçeğin farklılaşarak kullanımı, vd. Bütün bu teknikler, tasarımın, uygulamada rol sahibi olan farklı aktörlere: işveren, başka mimarlar, mühendis, teknisyen-usta, imalatçı... en doğru, en eksiksiz, en yalın biçimde aktarımı için, tasarımın (düşüncenin) yapıya (gerçekliğe / maddeye) dönüşebilmesi ve bu dönüşümün en etkin biçimde gerçekleşebilmesi için mimarinin kullandığı araçlardır. Burada temsil aracı, günlük yaşamdaki basit işaretlerinkine benzeyen yararsal bir amaç üslenmiştir: bir trafik işareti gibi, basit bir komut gibi... O işareti bilenin yanılmasına, özel yorumuna yer bırakmayan... Bireysel yorumlardan, çağrışımlardan arınmış teknik bir dil geçerlidir. Gösterim kurallıdır, ölçeklidir (ölçülebilir), nettir ve genellikle matematik bir temeli vardır. Kullanımı faydayı, bilgilendirmeyi, iletişimi, üretim ve denetim amaçlı araçsallığı hedefler ve içerir.

Temsilde Kültürel Boyutlar, Temsilin İfade Düzeyi

Burada kritik bir ayrım noktasına geliyoruz. Yukarıda adı geçen temsil araçları, genelde tasarımı uygulamaya dönüştürmek için kullanılır. Ama sadece onun için ve o teknik düzeyde kullanılmazlar. Aynı izdüşüm tekniğinin, örneğin aksonometrinin yapının (mekânın) üç ya da sadece iki yüzeyini gösterecek şekilde kullanımı, çizgisel ya da yüzeysel öğeleri vurgulaması, renk / gölge kullanımları ve seçimleri, gerçekçi ya da deforme ifadeler... giderek seçilen izdüşüm tekniği veya karma teknikler, tasarımın biçimsel, üslupsal tercihleri hakkında da ipuçları verir. Çizim (ya da genel olarak temsil) metne, kültürel koda dönüşür. Mimarın kendini ait olarak gördüğü tasarım anlayışını, mimariye bakışını, kültürel referanslarını haber vermeye başlar. Doğaldır ki bu metnin okuyucusu artık uygulayıcılar, mühendisler, ustalar değildir. Temsilin kendisi –tıpkı bir edebiyat metni ya da bir sanat yapıtı gibi- kendi "okuyucusu" olan ve amacını kendi içinde barındıran başlı başına bir varlık olmuştur. Bu temsilin bir bina hakkındaki eleştiri metninden fazla farkı yoktur: kültürel çağrışımları, ideolojik pozisyonları,

bireysel ve entellektüel tercihleri içerir. Mimari fotoğraf bile salt bir röportaj aracı, nesnel bir durum saptayıcısı olmaktan çıkar, deformasyonları, vurgulamaları içeren ifadeci bir kullanıma sahip olabilir. Meslek medyası, yayınlar, sergiler, kültür endüstrisi bu ifade ortamını besleyen olanaklardır. Tasarımcı mimar, modern dünyada işbölümü ve temsil aracıyla oluşmaya başlayan meşruiyet ve iktidar alanını bu zenginleşen ifade ve iletişim ortamı ve o ortamda kullandığı kültürel kodlarla güvence altına alır.

Öte yandan, kullanılan temsil biçimleri, sadece tasarımcının mimariye ve dünyaya bakış açısını açıklayan ifade araçları değil, aynı zamanda onun çevresini algılamasını, tasarımını düşünme tarzını, görme biçimini de etkileyen araçlardır. Minyatürün, perspektifin, aksonometrinin ya da hareketli bilgisayar simülasyonunun kullanımı, başta da değinildiği gibi, mimarın yapacağı tasarımın biçim sınırlarını etkileyen paradigma ortamları oluşturur. Bu paradigmatik ortam içinde kullanılan temsil ve tasvir araçları, hem yapılacak tasarımın "kimliğini / kişiliğini" etkiler, hem de kendi başlarına iletişim amacıyla kullanıldıklarında metne, söyleme, bazen manifestoya dönüşürler. Mimari söylemi üretmede model, aslının (yapının) yerine geçebilir. Giderek birçokları: başka mimarlar, öğrenciler, öğreticiler, hatta eleştirmenler tarafından doğrudan deneyimlenmeyen yapılar, gerçek mekânlar, bu temsiliyet ortamı ve onun ikonik / sözel söylemi aracılığıyla bir kültürel tüketimin konusu olur.

Mimari temsille ilgili metinlerin son yıllarda giderek artması rastlantı değildir. Dilbilimin ve iletişimin her kuram ve uygulama alanı için önemli bir referans oluşturduğu çağımız kültür ve tüketim ortamında temsil, tüketimin –dolayısıyla iktidarın ve meşruiyetin- vazgeçilmez bir öğesi olmuştur. TV ve reklam bunun en yaygın örnekleridir. Bu tecimsel ve ideolojik boyutun da ötesinde temsil üzerine düşünmek, yukarıdaki basit sınıflandırmada da görüldüğü gibi, mimarlık ve tasarım üzerinde düşünmekle eş anlamlı olabilir. Gerçekliğin bütünselliğini yitirdiği modernizm sonrasının iletişim araçları, internet ağları ve metropoller ortamında model, gerçekliği anlamak için de elverişli bir kavramsal araç olabilir. Ama bu araç, içerdiği gerçeklik / simülasyon ikilemleri ve tercih boyutu nedeniyle aynı zamanda etik bir sorgulama gereğinden de arınmış değildir.

GEÇMİŞİN VE GÜNÜMÜZÜN MİMARLIK KİTAPLARINDAN ÖRNEKLER ÜZERİNE İRDELEMELER

Emel KAYIN
Y. Şehir Plancısı

Dokuz Eylül Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi

köprü

Mimarlığın uzun tarihi, tasarım ve inşa eyleminin inanılmaz aşamalar katedilen görkemli serüveni ile birlikte, mimarlık yazınının bilgi vermekten tanımlamaya, ilkeler koymaktan sorgulamaya, yenilik aramaktan ilginç olmaya doğru değişip duran dinamik öyküsünü de içinde barındırmaktadır. Çağlarının tasarım anlayışının ya da yapı sanatının birer göstergesi olmanın ötesinde, sosyal, ekonomik, politik vb. ortamlarının da yansıtıcısı olan mimarlık kitapları ise, yazın külliyatı içerisinde önemli bir değere sahiptir. Özellikle süreli yayınların bulunmadığı geçmiş dönemler için kitaplar, çağların mimarlık bilgisine ulaşabilme yolunda yeri doldurulamayacak araçlar durumundadır. Geçmişin mimarlık kitaplarına ilişkin olarak, bu yayınların bilgi aktarmaları ya da belge değeri taşımaları kadar dikkate değer bir husus da, biçim ve içerik olarak günümüz yazını ile karşılaştırıldıklarında ortaya çıkan farklılıklarıdır.

Bu makalede geçmişe ve günümüze ait beş ayrı kitap, biçim-içerik açısından irdelenerek ve yer yer karşılaştırılarak; mimarlık yazının geçirdiği aşamalara ilişkin birtakım ipuçlarına ulaşılmaya çalışılacaktır. İlk iki kitap, mimarlık ve mühendislik alanında klasik çağdan günümüze ulaşabilen tek bilimsel eser olarak nitelendirilen Vitruvius'un "De Architectura" sı ile Eugene-Emmanuel Viollet le Duc'un "Entretiens sur l'architecture" adlı on dokuzuncu yüzyıla ait, ancak geçmiş dönemlerin mimarisini de konu eden çalışmasıdır. Diğer üç kitap ise "Mimar Sinan" üzerinedir. Aynı konuda farklı dönemlerde, farklı anlayışlarla yazıldıkları için karşılaştırmalar yapmaya olanak veren bu kitaplar, Sai Çelebi'nin Mimar Sinan'ın ağzından yazdığını bildirdiği "Tezkiretü'l Bünyan", Aptullah Kuran'ın "Mimar Sinan" ve Jale Erzen'in " Mimar Sinan Estetik Bir Analiz" başlıklı çalışmalarıdır.

"DE ARCHITECTURA ", "ENTRETIENS SUR L'ARCHITECTURE "

Mimarlık yazınında, asıl amacı bu alana ilişkin genel bilgiler vermek ve ilkeler koymak olan, ancak bunu yaparken önceki dönemlerin mimarlık bilgisi ile yazarlarının gözlem ve deneyimlerini de aktaran kitaplar önemli bir yer tutmaktadır. Vitruvius'un "De Architectura"sı, bu türün geçmişe ait en ilginç örneklerinden biri durumundadır. "De Architectura", ana hatlarıyla, mimar ve mimarlık kavramları konusunda kesin ilkeler belirleyen; hangi tür binanın ne şekilde tasarlanacağı ve inşa edileceği konusunda kurallar koyan; malzeme ve yapı elemanlarını tanımlayan, yapı teknolojisi ve strüktürü hakkında bilgiler veren; iklim, topoğrafya, vb. hususlara ilişkin değerlendirmeler yapan bir eser olarak nitelendirilmelidir. On bölümden oluşan bu

çalışmanın, kendisinden önce yazılmış çeşitli Yunan ve Roma teorik - teknik yayınlarının bir nevi özeti olduğu, ancak Vitruvius'un zamanın yapı gelenekleri ile kendi deneyimlerini de aktararak eseri zenginleştirdiği dile getirilmektedir (1).

Vitruvius'un yaklaşık olarak M.Ö. 90-20 yıllarında yaşadığı ve ""De Architectura" adlı eserini M.Ö. 25 yıllarında yazdığı tahmin edilmektedir. M.S. üçüncü yüzyılda Caetius Faventus, dördüncü yüzyılda Palladius, Vitruvius'un eserini aşağı yukarı kopya eden el yazmaları çıkarmışlardı (2). Orta Çağ'da çeşitli Vitruvius yazmaları Kuzey Avrupa'nın bazı kütüphanelerinde bulunmaktayken, on dördüncü yüzyıldan sonra, Rönesans döneminin etkisiyle "De Architectura"nın önemi artmış, yalnızca İtalya'da yüze yakın kopyası yapılmış, Alberti'nin 1485 tarihli "De re aedificatoria" adlı eseri de Vitruvius'dan esinlenmiştir (3). Rose ve Müller-Strübing'in 1867 tarihli "Vitruvii De architectura libri decem" adlı kitabı ve onun Rose tarafından 1899 yılında düzeltilerek çıkan baskısı; Choisy tarafından 1909 yılında yapılan Vitruvius çeviri ve açıklaması, Morgan'ın 1912 yılında yaptığı ve 1969'da Dover Publications tarafından yeniden basılan "Vitruvius: The Ten Books on Architecture" adlı çevirisi, Vitruvius'un eserini bugüne taşıyan çalışmalardır (4). Şevki Vanlı Vakfı tarafından çıkarılan ve çevirisini Suna Güven'in, bilim editörlüğünü Fikret Yegül'ün, dil editörlüğünü ise Bülent Artamlı'nın üstlendiği "Mimarlık Üzerine On Kitap" da Morgan'ın çalışması üzerine temellenmiştir.

Vitruvius'un kitabının serüvenini yukarıda kısaca özetleyen süreç, Antik döneme ait bir mimarlık kitabının çağlar boyunca farklı dönemlerin yazınının nasıl bir parçası olabildiğini de ortaya koymaktadır. Bu eser yalnızca çağının mimarisine ilişkin bilgi edinmek için değil, esinlenmek, kopyalanmak, üzerine yorumlar yapmak için de kullanılmıştır. "De Architectura" 21. yüzyılda bile, örneğin böyle bir makalenin içinde yer almak suretiyle, günümüzün mimarlık yazınına entegre olmuş durumdadır.

Çağdaş mimarlık yazınının kaygıları göz önüne alındığında, Vitruvius'un kitabını çok farklı bir anlayışla yazmış olduğu kolayca gözlenebilmektedir. "De Architectura"yı özel kılan en önemli faktörlerden biri, herhalde tarihin en etkileyici kişilikleri arasında yer alan İmparator Sezar'a, yani ilk Roma İmparatoru Augustus'a ithaf edilmiş olmasıdır. Büyük bir İmparator'a kitap ithaf etmenin görünmeyen baskısı, Vitruvius'un kitabı için yazdığı önsözde açıkça kendisini ortaya koymaktadır. Önsözün birinci paragrafı, yazarın İmparator'un yüceliği karşısındaki konumunu açıklamaktadır (5).

"1. Ey İmparator Sezar, senin tanrısal zekan ve iraden dünyaya egemen olma hakkını elde etmekle meşgul iken ve yurttaşların, tüm düşmanları senin karşı gelinmez cesaretinle yenildiğinde zaferinle onurlanırken, hükmün altındaki tüm yabancı ülkeler çağrını ve emirlerini beklerken, kaygıdan arınmış Roma halkı ile Senatosu en asil görüşlerin ve politikalarınla yönlenmeye başlarken, senin sorumlu uğraşlarını düşünerek, onları zamansız bir kesintiye uğratarak seni rahatsız etmekten korktuğum için, yazılarımı ve uzun bir zamandan beri biçimlenen düşüncelerimi yayınlamaya pek cesaret edemedim."

Önsözün ikinci paragrafı ise, İmparator'un mimariye bakış açısıyla birlikte, Vitruvius'un hizmetlerini ve Sezar ile görevleri çerçevesindeki ilişkisini dile getirmektedir. Yazarın İmparator'a olan bağlılığı ve Sezar'ın gücü burada da vurgulanmaktadır. "De Architectura" mimarlığı sorgulayan bir kitap değil, bu eylemi ve ona ilişkin çeşitli olguları tanımlayan, kesin ilkeler belirleyerek sınırlar çizmeye çalışan bir eserdir. Onun asıl iddiası mimarlığa ilişkin tüm ilkeleri ortaya koyduğunu öne sürmekte oluşudur. Bu saptamaların kanıtlarını önsözün son paragrafında yakalamak mümkündür (6).

"3. Bu ayrıcalık sayesinde yaşamımın sonuna dek yokluk kaygım olmayacak; sana borçlandığımdan bu yapıtı senin için yazmaya koyuldum, çünkü geçmişte ve şimdi çok sayıda yeni yapılar inşa ettiğini, gelecekte de özel ve kamu yapılarının gerçekleştirdiğin diğer görkemli işlere yaraşır şekilde ölümsüz olmalarına özen göstereceğini gözlemledim.

Sana kesin kurallar geliştirdim; onlara bakarak gerek var olan yapıların, gerekse de yeni yapılacak olanların kalitesi hakkında kişisel bilgiye sahip olabileceksin, çünkü ekteki kitapta mimarlık sanatının tüm ilkelerini açıkladım."

On kitaptan oluşan Vitruvius'un eserinin birinci kitabında, önsözle birlikte, "Mimarın Eğitimi, Mimarlığın Temel İlkeleri, Mimarlığın Bölümleri, Bir Kentin Arazisi, Kent Duvarları, Rüzgarla İlgili Gözlemlerle Sokakların Yönleri, Kamu Yapılarının Arazileri" başlıklı bölümler vardır. İkinci kitap, konutun kökeninin yanısıra, tuğla, kum, kireç, pozzolana, taş, vb. yapı malzemeleri ve duvar örme teknikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Üçüncü ve dördüncü kitaplar, tapınakların planlanması, inşası, çeşitli tapınak modelleri ile Dor, İyon ve Korent düzenleri üzerinde durur. Beşinci kitap, forum, bazilika, hazine, hapishane, senato yapısı, tiyatro, hamam, paleastra, liman, dalgakıran, tersane gibi farklı yapı türleri üzerine bilgiler vermekte, tasarım ve inşa ilkelerini belirlemektedir. Altıncı kitap konutları konu alır. Yedinci kitap, döşeme ve tonozların yapımı, fresk, vb. süsleme öğeleri, renk kullanımı; sekizinci kitap suyun bulunması, değerlendirilmesi ve su yapıları; dokuzuncu kitap astroloji ve hava tahminleri; onuncu kitap ise yapıları inşa etmek için kullanılan araçlarla kuşatma, vb. durumlarda savunma amacıyla kullanılabilecek çeşitli makineler üzerinde durmaktadır (7).

Howard, Vitruvius'un öyle görünmek istemesine rağmen üstün yazın yeteneği olmayan biri olduğunu belirterek, yazar için "Onda kompozisyona yatkın olmayan, yazmaktan eziyet duyan birisinin tüm belirtileri vardır." diyen Morgan'a hak verir (8). Ancak yazın yeteneği nasıl olursa olsun, on kitabın her birinin başında ve sonunda bazı kısa öznel yorumlar ve değerlendirmeler yapan Vitruvius, eserini en az önsözdeki kadar iddialı cümlelerle bitirmektedir (9).

"Makinelerin ilkelerini açıklayabildiğim kadarı ile bunlar arasında barışta ve savaşta en kullanışlı gördüklerimi bu kitapta anlattım. Önceki dokuz kitabın herbirinde farklı konuları ve ayrıntıları işledim, ***o nedenle şimdi yapıtın tümü, on kitap halinde, mimarlığın tüm dallarını içeriyor."***

Vitruvius'un İmparator Sezar'a doğrudan hitap ettiği bölümlerdeki mütevazi üslubu ile çelişen, mimarlık sanatının tüm ilkelerini açıkladığını ifade eden önsöz ve sonuç cümleleri, günümüzün mimarlık dünyasında kolayca öne sürülemeyecek bir iddiayı işaret etmektedir.

Eugene-Emmanuel Viollet-le- Duc'un "Entretiens sur l'architecture" adlı, 1872 yılında tamamlanan kitabı ise, iki bölümden ve ayrıca levhaları da içeren bir kısımdan oluşmuştur. Kitabın İngilizce çevirisinin birinci bölümü 1877'de, ikinci bölümü ise 1881'de Londra'daki Sampson Low, Marston, Searle and Rivington yayınevi tarafından çıkarılmış; günümüzde de Viollet-le-Duc'un eseri "Lectures on Architecture" adıyla, 38 levhayı da içeren iki bölüm halinde yeniden yayınlanmıştır. Birinci bölümde, sanatın doğası ve uygarlıktaki rolü ile ilgili ana kabuller , Yunan ve Roma mimarisi, Hristiyanlık çağından itibaren Batı mimarisi, Orta Çağ'da ve Rönesans'ta Batı mimarisi gibi konular ele alınmakta, özellikle Fransa üzerinde durulmakta, on dokuzuncu yüzyıl mimarisindeki yöntemlerin önemi üzerine eğilinmektedir. İkinci bölümde, binaların inşası, uygulama metodları; taş, tuğla, demir işçiliği; maliyet, organizasyon, eğitim ve süslemeye ilişkin konular incelenmekte; anıtsal heykeller ve konut mimarlığı irdelenmekte; bunların ardından da başta Fransa olmak üzere Avrupa mimarlığının durumu üzerine bir değerlendirme yapılmaktadır (10).

Viollet-le-Duc'un eseri, aralarında yüzyıllar olan bir diğer kitap, Vitruvius'un çalışması ile karşılaştırıldığında, "De Architectura" da olduğu gibi, "Entretiens sur l'architecture" adlı eserde de, bilgilendirmeye ve tanımlamaya önem verildiği; ancak yorumların ve değerlendirmelerin hem artmış olduğu, hem de biçim değiştirdiği gözlenmektedir. Fakat yüzyılları kapsayan bir zaman farkıyla ve Roma İmparatorluğu ile on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sı gibi çok değişik dinamikler içeren, bu nedenle kıyaslanması oldukça zor ortamlar içinde yazılmış bu eserler arasındaki belki de en çarpıcı ayrılık, çalışmaların sonuç bölümlerinde ortaya çıkmaktadır. Mimarlık sanatının tüm ilkelerini açıkladığını öne süren Vitruvius'a karşılık Viollet-le-Duc, ne mesleğe yeni giren bir mimara, mimarlığın teorik ve pratik yönlerine ilişkin komple bir eğitim vermeyi, ne de kendisini bina sanatına adamış kişilere gereken bilgilerin ayrıntılı bir özetini sunmayı amaçladığını belirtir. O daha mütevazi bir tavır sergilemektedir ve yalnızca mimarlık çalışmalarına bazı alanlarda yön gösterebilecek bir eser ortaya koymayı istemiştir (11).

"TEZKIRETÜ'L BÜNYAN", "MIMAR SINAN", "MIMAR SINAN ESTETIK BIR ANALIZ"

Mimarlık yazınının önemli bir bölümü de mimarların yaşam öykülerini ve inşa ettikleri eserleri ele alan kitaplardan oluşmaktadır. "İnsan" öğesini merkez edinen bu tür kitapların farklı dönemlere ait örneklerinde, yazın alanındaki değişimleri saptayabilmek mümkündür. Çağımızda halen hakkında kitaplar yazılan Mimar Sinan, böyle bir karşılaştırmayı yapmak için ilginç bir konuyu teşkil etmektedir.

Tuhfetü'l Mi'marin, Tezkiretü'l Ebniye, Tezkiretü'l Bünyan gibi eski el yazmaları, Sinan'ın yaşam öyküsünden söz

etmekte, Sinan'ın yaptığı, onardığı, yapımına katkıda bulunduğu yapılara ilişkin bilgiler vermekte, binaların inşa ediliş süreçlerini ve bir takım tarihsel olayları dile getirmektedir. Adı geçen eserlerde, Antik dönemin "De Architectura" sında İmparator Sezar'ın yüceltilmesi gibi, sultanlardan abartılı bir övgüyle söz edildiği gözlenmektedir. Eserler, gerek biçim, gerek dil olarak çağımızın mimarlık kitaplarından çok değişik bir tarz sergilemektedirler. Bu saptamaları, kitaplardan biri üzerinde, örneğin Sai Çelebi'nin Mimar Sinan'ın ağzından yazdığını dile getirdiği "Tezkiretü'l Bünyan" özelinde irdelemek daha açıklayıcı olacaktır. El yazması nüshaları bulunan, birinci baskısı ise İstanbul İkdam Matbaası tarafından 1899'da yapılan eserin, Dr. S. Erdem'in yayına hazırladığı günümüz baskısı da 1988 yılında Binbirdirek Yayınları tarafından yayınlanmıştır. Eserin, çağdaş kitaplarla ayrılan noktalarına bir kaç açıdan yaklaşılabilir. Tartışılabilecek hususlardan birincisi, kitapta sultanların seferleri, vb. tarihsel olaylarla kişilere övgülerin, gereğinden uzun ve çoğunlukla mesneviler biçiminde anlatılması dolayısıyla, eserin mimarlık yazınına mı, yoksa tarih yazınına mı dahil olduğu konusunda bir belirsizlik yaratılmış olmasıdır . Metnin bir bölümünün düz yazı, bir bölümünün ise,

"Sanma Kars u Revan'ın aldırdı
Malın aldırdı canın aldırdı"

"İrüp ahdi Süleyman-ı zamanın
Açıldı bahtı mur-i na-tüvanın";

"Rodos ile Belgrad'a azimet
İdüp geldik sağ u selamet"

türünden şiirsel bir tarzda yazılmış olması, biçimsel bir karmaşanın nedenidir. Yaşam öyküsü, tarihsel olaylar, mimariye ilişkin konular, alışageldiğimiz bir düzen içinde değildir. Örneğin, şimdiki yazın anlayışımızla belki de ilk sayfalarda görmeyi umduğumuz bir bilgi,

"Bu hakir Sultan Selim Han gülistan-ı saltanatın devşirmesi olup Kaysariyye sancağında ibtida oğlan devşirilmek ol zamanda vaki olmuşdur."

cümlesiyle verilen, Sinan'ın Sultan Selim zamanında devşirme olarak, İstanbul'a getirildiğinin bilgisi, çeşitli mevzular anlatıldıktan sonra, ancak 26. sayfada verilmektedir (12). Eser, Mimar Sinan'ın yaşam öyküsüne, bazı tarihsel olaylara ve yapıların inşasına ilişkin bilgilerin karmaşık biçimde dile getirilmesinden sonra, 33. ve 52. sayfalar arasında her bölümde adı geçen yapıların ayrı ayrı listeleri verilerek kesintiye uğratılır (13). Daha sonra sultanlara övgüler sunularak, yapıların inşasına ilişkin öykülerin anlatılmasına devam edilir. Kitap, Mimar Sinan'ın başyapıtını, Selimiye Camisi'ni anlatan bir bölümle biter. Son sayfasında da buna ilişkin bir mesnevi vardır. Mesnevi'nin

"Ayasofya gibi bir kubbe asla
Yapılmaz bahs ider hep cümle dünya
Bu ali kubbe andan oldı a'zam
Kalanın bilmezem Allahü a'lem"

şeklindeki son dizeleri, Mimar Sinan'ın Ayasofya'dan daha büyük bir kubbe inşa etme idealine ulaştığını gösteren anlamlı bir bitiş olmakla birlikte, biçimsel açıdan çağdaş yazından epeyce farklı bir sonuç bölümüdür (14). Biçimsel ve içeriksel hususlardaki bütün eleştirilebilecek noktalarına rağmen, Tuhfetü'l Mi'marin, Tezkiretü'l Bünyan, Tezkiretü'l Ebniye gibi eski kitaplar, birer tarihi belge olarak, Mimar Sinan'ı konu alan çağdaş kitapların yazımında çok önemli başvuru kaynaklarını teşkil etmişlerdir.

Günümüzdeki Mimar Sinan konulu kitaplar arasında önemli bir yeri kaplayan Aptullah Kuran'ın "Mimar Sinan" kitabı da yukarıda sözü edilen eski kitaplardan önemli ölçüde yararlanmıştır. 1986 yılında Hürriyet Vakfı Yayınları tarafından basılan bu kitap, "Osmanlı Klasik Mimarisinin Oluşumu, Mimar Sinan'ın Yaşamı ve Sanatçı Kişiliği, Sinan Yapılarına İlişkin Kaynakların Dökümü" gibi kısımlarla başlamakta, "Olgunlaşma Yılları, Şam ve İstanbul Süleymaniye Külliyeleri ile 1550'li Yıllara Tarihlenen Üç Önemli Yapı, Süleymaniye ve Selimiye Arasındaki Yıllarda Hanım Sultan ve Vezir Yapıları, II. Selim ve Nurbanu Sultan'ın Yaptırdığı Külliyeler, Manisa Muradiye ve II. Murad Dönemi Son Yıllar (1580-1588)" başlıklı bölümlerle sürmekte, eklerde de Tezkereler'de kayıtlı Sinan yapılarının illere, adlarına göre dağılım listeleri, saptanamayan, yokolan, yenilenmiş ve harabe yapıların listeleri, Sinan yapıları kataloğu ve Sinan bibliyoğrafyası yer almaktadır (15). Sözü edilen eser, yazarının yer yer kendi yorumları ile gözlemlerini kattığı bir araştırma ve inceleme kitabı olup, çoğu çağdaş kitapta alışık olduğumuz klasik bir düzen içinde yazılmıştır. Yani öncelikle Mimar Sinan'ı yaratan ortamın nitelikleri anlatılmakta, sonra sanatçının yaşam öyküsü ile yararlanılan kaynaklar sunulmakta; ardından da Sinan'ın yapıları belirli bir düzen içerisinde ve çok sayıda çizim, fotoğraf, vb. görsel belgenin yardımıyla tanıtılmaktadır. Konusunda önemli bir başvuru kaynağı durumunda olan bu kitap, yararlanmış olduğu Osmanlı dönemi eserlerinden bambaşka bir tarz, çağımızın bilimsel formatında kurgulanmış bir sistematik sergiler.

Yakın dönemin bir diğer "Mimar Sinan" konulu kitabı, Jale Erzen'in "Mimar Sinan Estetik Bir Analiz" adlı çalışması ise, adından da anlaşılabileceği üzere, ünlü mimarı ve yapıtlarını farklı ve yeni bir yorumla irdelemeyi

dener. 1996 yılında Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı tarafından yayınlanan kitap, "Sinan'ın Mimarlığında Etmenler, Estetik Ortam, Tasarım, Dış Görünüş, İç Mekanlar, Yapısal Biçim, Örtüler, Alan Düzenlemesi, İmparatorluk Kentinin Oluşması" konulu bölümlerden oluşmaktadır. Tanyeli kitap için yazdığı önsözde Erzen'in bu çalışmadaki tavrını, "Sinan mitosu kurmak yerine, onun çevresine örülmüş mitik ağları çözmeye çalışan" bir grup azınlığın tavrıyla özdeşleştirerek bunu yeni bir çağın başlangıcı olarak nitelendirir (16). Kuşkusuz konumuz, Mimar Sinan temalı kitapların değerlendirilmesi değildir. Söz konusu çalışmalar, bu makalede farklı dönemlerdeki mimarlık yazınının içeriksel ve biçimsel eğilimleri ile, kaygılarını yansıtan örnekler olarak ele alınmaktadırlar. Bu kapsamda, Tanyeli'nin Erzen'in kitabına yazdığı önsözün, aslında günümüzün mimarlık yazınının, hatta biraz daha ileri giderek belki de mimarlık eyleminin içinde bulunduğu bazı sorulara işaret ettiği düşünülmektedir. Bu sorulardan birisi de, mimarlık ortamına sunulan bir yazının konu hakkında bilinenlere yeni katkılar getirip getirmediği ile ilişkilidir. Ancak herhalde günümüz mimarlarının en azından belirli bir bölümünün kuvvetle hissettikleri kaygı, Tanyeli'nin asıl şu cümlelerinde somutlanmaktadır (17).

*"Kuramsal arka plandan yoksun anlatı formatının değişim rüzgarlarından korunması doğaldır. '**Söz**' yoksa ona yönelik eleştirel saldırı da olmayacaktır."*

*

İşte çağdaş mimarlık yazınının ulaştığı noktada karşılaştığı en önemli sorulardan biri, "yeni söz"ün, biraz da "yeni biçim"in ne olmasının gerektiğidir. Artık eski el yazmalarında olduğu gibi, olan biteni ya da düşünceleri yalnızca anlatmak yeterli değildir. Arkalarına sığınılabilecek imparatorlar ya da sultanlar da yoktur. Bir konuyu bütün boyutlarıyla araştırıp, sistematik bir biçimde sunmak da yetmemektedir. Ancak diğer taraftan da, herşeyin hızla tüketildiği, herşeyin hemen eskitildiği ya da yıpratıldığı, herkesin herşeyi bildiği, en azından bildiğini sandığı bir dünyada; gerçek anlamda yeni bir söz söyleyebilmenin ya da biçim oluşturabilmenin "kaygısı / baskısı", yazın alanında altından o kadar da kolay kalkılamayacak bir yük oluşturmaktadır. Önemle vurgulanması gereken, çağdaş dünyada bu yükün yalnızca mimarlık yazınının üzerinde değil, aslında mimarlığın tüm eylem alanının üzerinde olanca ağırlığıyla durmakta oluşudur.

Dipnotlar

(1) Yegül, 1990, s.xi.
(2) Brown, F.E., 1982, s.334-342'den naklen, Yegül, 1990, s.xi.
(3) Choisy, A., 1-4, 1909 ve Granger, F. 1925, s.67-69'dan naklen, Yegül, 1990, s.xi.
(4) Yegül, 1990, s.xi-xii.
(5) Vitruvius, 1990, s.3.
(6) a.g.e., s.3.
(7) a.g.e., s.3-210.
(8) Howard, 1990, s.vi.
(9) Vitruvius, 1990, s.211.
(10) Viollet-le-Duc, 1987, böl. I , II.
(11) a.g.e. böl.II, s.431.
(12) Sai Çelebi, 1988, s.26.
(13) a.g.e., s.33-52.
(14) a.g.e., s.86.
(15) Kuran, 1986, s.1-419.
(16) Tanyeli, 1996, s.v.
(17) a.g.e., s.v.

Kaynaklar

J.Erzen, Mimar Sinan Estetik Bir Analiz. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara, 1996.

A.Howard, "Önsöz", Mimarlık Üzerine On Kitap Vitruvius. (çev. S.Güven), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara, 1990, s. v-vi.

A.Kuran, Mimar Sinan, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1986.

Sai Çelebi, Tezkiretü'l Bünyan. (Ed. S.Erdem), Binbirdirek Yayınları, İstanbul, 1988.

U.Tanyeli, "Önsöz, Bu Kitap İçin Bir Konum Saptama Denemesi Ya da Mitos Kurmaktan Mitos Çözümlemeye Sinan Historiyografisi", Mimar Sinan Estetik Bir Analiz (yaz. J.Erzen), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara, 1996, s.i-v.

E-E.Viollet-le-Duc, Lectures on Architecture. (trans. B. Bucknall), Dover Publications, INC, Newyork, 1987.

Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap Vitruvius . (çev.S.Güven). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara, 1990.

F.K.Yegül, "Vitruvius ve DeArchitectura", Mimarlık Üzerine On Kitap Vitruvius . (çev. S. Güven), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı., Ankara, 1990, s.xi-xvii.

Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Osmanlı kentlerinin, temel karakteristikleri içerisinde en dikkat çekici olanı, kentlerin gelişimine önemli ölçüde yön veren ticaret mekanlarıdır. Ticaret fonksiyonlarının, hem ekonomik hem de mekansal açıdan kentlerin önemli bir niteleyicisi olduğu zaten bilinmektedir. Ancak, bu yapının, Osmanlı kenti özelinde çok daha belirgin bir biçimde ortaya çıktığı, çarşı ve ticaret fonksiyonlarının mekansal gelişime yön vermenin ötesinde, kentlerin kurulmasında önemli bir çıkış noktası olma özelliği göstermektedir. Çalışmanın temel vurgusu da, tariflenmeye çalışılan söz konusu yapının detaylı bir biçimde açıklanmasına yöneliktir. Bu çerçevede, Osmanlı kent mekanının genel anlamda taşıdığı özelliklere ilişkin yapının ortaya konması, bu yapı içerisinde ticaret mekanlarının niteliği ve kent içerisinde dağılımına ilişkin verilerin detaylı bir biçimde analiz edilmesi amaçlanmaktadır.

ÇARŞININ KURDUĞU KENTLER
TİCARET FONKSİYONLARININ OSMANLI KENT MEKANI ÜZERİNE ETKİLERİ

M. Çağlar MEŞHUR
Y. Şehir Plancısı

Mehmet UYSAL
Y. Mimar

Selçuk Üniversitesi
Mühendislik-Mimarlık Fakültesi

köprü

Kentlerin, özellikle ekonomik ve sosyal yaşantılarını algılamaya yönelen araştırmalar, toplumsal yapının özelliklerini ortaya çıkarabilmeye yönelik çabaların bir sonucudur. Zira, kentler, içerdiği mekansal, sosyal, kültürel ve ekonomik değerler açısından, toplumsal yaşantının önemli bir niteleyicisidir. Bu açıdan, kentlerin sahip oldukları özellikler, aslında o kentleri ortaya çıkaran toplumların da özelliğidir.

Osmanlı kentlerinin, yerli ve yabancı birçok araştırmaya konu olması, yukarıda ortaya konmaya çalışılan düşüncenin somut bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Yayıldıkları geniş coğrafya ile birlikte sahip oldukları farklı toplumsal dinamikler, bu farklılıkların ortaya çıkardığı mekansal, sosyal ve ekonomik karakteristikler açısından birçok araştırmaya yön veren Osmanlı kentleri, bu çalışmanın da temel konusunu oluşturmaktadır.

OSMANLI KENT YAPISININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Mekansal açıdan başlangıçta Osmanlı kent mekanının yüzeysel bir ifade ile iki bölümden oluştuğu söylenebilir. Bunlar, kalenin iç ve dış kesiminde gelişmiş kentsel mekanlardır. Bu mekansal yapıda, kalenin içerisinde asıl kent bulunmaktadır ve ikiye ayrılmıştır. Kale içinde yöneticilerin oturduğu ve yönetimsel işlevlerin yer aldığı bir iç kale bulunmakta, kalenin iç kale dışındaki kesiminde zanaat faaliyetleri yer almakta ve kentin ileri gelenleri bu bölgede oturmaktadır. Kalenin dışında "kale altı" denilen kısımda ise daha çok yerleşmemiş ticaret faaliyetleri yer almaktadır. Kent dışındaki bu bölgelerde, yolcuların konaklaması için kervansaraylar ve kentten kopuk olan, tarımla uğraşan insanların yaşadığı mekanlar bulunmaktadır (Kuban,1975).

16.yüzyıldan itibaren bu kent biçiminde önemli bir değişim ortaya çıkmaktadır. Bu değişim süreci içerisinde Osmanlı kentinin temel niteleyicileri ulucami ve çarşı öğeleridir.

Bedesten kavramının ortaya çıkması ile de kale dışındaki yapılaşmamış ticaret mekansal anlamda ciddi bir örgütlenme içine girmektedir (Tekeli,1982). Bu bağlamda bedestenin, iç kalenin karşıtı olan yeni bir prestij alanı olarak ortaya çıkışının, Osmanlı kentlerinin gelişimi açısından belirli bir dönüşüm dinamiğini başlattığı söylenebilir (Aktüre,1975).

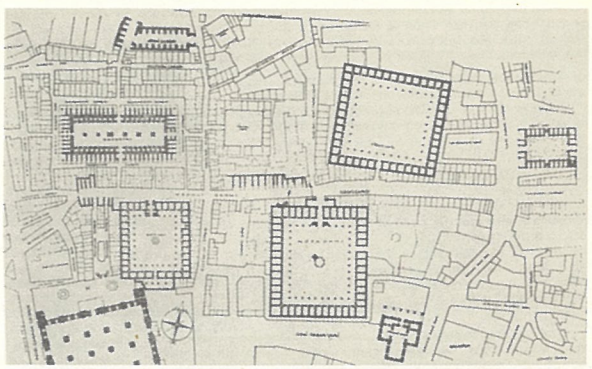
Osmanlı kentindeki bu dönüşüm sürecinde, İmparatorluğun kendi içinde güvenliğini sağlamış olması ile birlikte kalelerin işlevsiz kalmasının ve kentlerdeki nüfus artışının büyük önemi vardır (Tekeli,1982). Ancak anılan değişimlerle birlikte, temel belirliyiciler, ticaret ve ticaretin niteliğindeki değişimlerdir. Bu bağlamda kale dışında, bedesten ile birlikte gelişen ticaret fonksiyonları, Osmanlı kent mekanı üzerinde oldukça belirleyicidir.

TİCARET FONKSİYONLARININ OSMANLI KENT MEKANI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Değişik sosyo-ekonomik ve politik yapıların ortaya çıkardığı eylemler, mekanda değişik yapılanmalara ortam oluşturmaktadır. Bu durum gerek yerleşmelerin niteliğini ve bölgesel dağılımını, gerekse kendi içlerindeki mekansal yapıyı belirlemektedir (Aktüre,1975). Bu bağlamda, Osmanlı Devleti'nin sosyo-ekonomik ve siyasi yapılanmasının, hem Osmanlı kent yapısı, hem de bu kent yapısı içerisinde ortaya çıkan ticaret mekanları açısından oldukça belirleyici olacağı muhakkaktır.

16.yüzyıl Osmanlı Devleti'nin merkezi bir yapı içerisinde, başarılı bir ordusunun, lonca örgütlerinin ve belirgin bir toprak rejimi ile birlikte düzenli bir para sistemi ve iyi işleyen bir ticaret mekanizmasının da varlığı söz konusudur. Bu genel başarı tablosu içerisinde ekonomik düzeni etkileyen en önemli faktör, ithalat-ihracat dengesinin kurulmuş olmasıdır. İlginç olan, devletin ekonomik yapısının bozulmaya başladığı süreçte (16.yüzyılın ikinci yarısı ile), ticaret sektörünün dinamizmini uzun bir süre devam ettirmesidir. Bu nedenle, Osmanlı kent yapısı içerisinde, ticaret aktiviteleri hem ekonomik hem de kent mekanına etkileri açısından sürekli ilgi odağı olmuştur (Tankut,1973).

Anadolu'da, köklü bir ticari yapı geleneğinin varlığı söz konusudur. Bu gelenek yüzyıllar boyunca toplumların yaşam felsefeleri ile ilişkili olarak gelişmiş ve değişime uğramıştır. Antik dönemde ticaret, meydan ve sokak temellidir ve dışa dönük bir kültürü yansıtmaktadır. Osmanlı kültürü ise avlu ve sokağın şekillendirdiği içe dönük bir yaşam görüşünü tanımlamaktadır. Sokak kavramı bu yapı içerisinde bir iç mekana dönüşmektedir. Sokak olgusu fiziki yapısı açısından, insan ölçeğinde, korunmuş bir mekan niteliğinde ve yaşama yerleri ile



Bursa Tarihi Kent Merkezi (Cezar; 1983)

tam bir bütünleşme eğilimindedir. Zira sokak, ticari aktivitelerin mekansal dağılımında bir motif olarak görülmekte, çarşı tiplerinde ya direkt olarak ya da bedesten gibi bir çarşı yapısında kavram olarak ortaya çıkmaktadır (Tankut,1973).

Osmanlı kent yapısı, merkez cami, pazar, bedesten ve çarşı etrafında sokak dokusu oluşturmuş ve organik bir biçimde gelişmiştir. Kentin yapısı ve ticari yaşamın gereksinimlerine göre biçimlenen çarşı, lonca teşkilatının koyduğu kurallara göre korunmuş ve geliştirilmiştir. Çarşı alanı, kent halkı ve günlük hayattaki birçok şeyle ilgili kentsel yaşamın gerçekleştiği bir mekan olma özelliğindedir (Cerasi,1999). Bu manada çarşı, kamusal yaşam açısından önemli bir simge durumundadır. Sözcük anlamı açısından da, Anadolu ve Balkan halklarının kullandıkları ortak dildeki çarşı, carsija veya pazar kelimeleri, kamusal, herkese açık olmayı ifade etmektedir (Cerasi,1999).

Osmanlı çarşılarında alışveriş eylemi, üretim (dükkan) ve yaya (sokak) mekanlarında gerçekleşmektedir. Bu yapı içerisinde ana yapılar dükkanlar ve bedesten, destek yapıları ise han, cami ve hamam gibi yapılardan oluşmaktadır. Bütüncül anlamda bir değerlendirme yapıldığında ise, Osmanlı kent dokusu içerisinde, çarşıların, merkezilik, emniyet ve karlılık ilkeleri temel alınarak inşa edildiği anlaşılmaktadır (Ergenç,1973).

Dükkanlar, ticaret alanları içerisinde en basit ve yapı malzemesi en çok çeşitlilik arz edendir. Bu yapılar, üstü açık bir sokakta olabileceği gibi, üstü kapalı bir çarşıda, arastada, handa veya bedestende de yer alabilmektedir (Cezar,1985).

Osmanlı kentlerinin geneli incelendiğinde, ticaret mekanlarının gelişiminde çıkış noktasını oluşturan bedestenlerin, şehirlerde birer tane, nispeten daha büyük şehirlerde iki tane, İstanbul gibi istisnai kentlerde ise üç tane inşa edildiği, ticaret hanlarının sayılarının da kentlerin büyüklük ve ticari etkinliklerine göre değiştiği görülmektedir (Cezar,1985). Ancak her durumda çarşının kalbinin



Edirne Kent Merkezinin Temel Niteleyicileri; Bedesten, Kervansaray ve Camii (Cezar;1983)

bedesten olduğu anlaşılmaktadır. Bedestenler, yalnız ticari malların değil, kentin ileri gelenlerinin paralarının da korunduğu bir mekan olma özelliğindedir (Ergin,1939). Bedestenin aynı zamanda çevresine yerleşen dükkanlara, hem mekansal hem de işlevsel anlamda yön verdiği de görülmektedir. Sattıkları malın değeri ne kadar yüksekse dükkanların yeri bedestene o derece yakın olmakta, bu çekirdeğin çevresindeki ilk çemberde hanlar, bir sonrakinde değeri daha az olan dükkanlar, zanaat bölgeleri, en dış bölgede ise deri atölyeleri ve pazarlar yer almaktadır (Cerasi,1999). Bedestenler, aynı zamanda, merkezi bir konuma sahip olmaları ile birlikte çevresinde zanaatkarların toplanmasına ve bununla birlikte çevresinde belli üretim, ticaret ve hizmet faaliyetlerinde ihtisaslaşan sokakların oluşumuna da temel oluşturmuşlardır (Aktüre,1975).

Osmanlı kent mekanında, çarşı yapılarının gelişiminde "zaman" faktörünün de önemli bir etken olduğu görülmektedir. Çarşı yapıları, bir defada inşa edilen çarşılar ve zaman içerisinde inşa edilen çarşılar olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Bir defada inşa edilen çarşıları, arasta ve bedesten oluşturmakta, bu yapılara zaman içerisinde dükkan ilavesi yapılamamaktadır. Merkezinde bedesten olan veya olmayan çarşılar ise, zaman içerisinde inşa edilen çarşıları oluşturmakta ve bu tür çarşılar zaman içerisinde dükkan ilaveleriyle genişlemektedirler (Ergenç,1980).

Osmanlı kent mekanı içerisinde, çarşının, üretim ve ekonomik değer alışverişinin ötesinde önemli bir kültürel-sosyal yapıyı da tanımlamaktadır (Cerasi,1999). Bu yapı içerisinde şehir merkezinin sabit göstergesi, merkez cami ve bedestendir. Çarşı, bu iki yapının etrafında gelişim göstermektedir. Dükkanlar ise bunlara yapışık veya ayrık düzende yerleşmişlerdir. Cami ve dükkan ikilisi, sözü edilen kültürel yapıyı tanımlaması açısından önemlidir. Bu süreçte, caminin ortaya çıkardığı satın alma gücü ile dükkanlardan elde edilen kar, tekrardan caminin bakımı için vakfa dönüşmektedir (Tankut,1973).

Mekansal açıdan incelendiğinde, çarşı, kentsel alanın % 6'sı ile % 10'unu kaplamaktadır (Aktüre,1975). Osmanlı kentinin ticaret ve zanaat işlevleri, konut alanlarından kesin bir biçimde ayrılmakta, dükkan ve atölyelerin sıralandığı bir veya daha fazla sokaktan oluşan tek bir alanda yoğunlaşmaktadır (Cerasi,1999) Konut ve ticaret (işyeri) alanlarının ayrışmasının sadece tüccar sınıfı için geçerli olduğu, yönetici sınıfı için böyle bir ayırımın söz konusu olmadığı görülmektedir (Ortaylı,1977). Bu görüşe göre, Osmanlı kent yapısı içerisinde, yöneticilerin konutlarından ayrı işyerleri yoktur. Bu nedenle kent merkezlerinde yönetim işlevleri yer almamaktadır. Kent merkezleri ticaret ve üretim faaliyetleri ile bunların bütünleyicisi olan işlevlere ayrılmıştır.

Osmanlı kent yapısı içerisinde ticaret alanlarının mekansal açıdan analiz edilmesi sürecinde üzerinde önemle durulması gereken bir diğer konu esnaf örgütleridir. Ahilerle başlayan ve loncalarla devam edip gelişen esnaf örgütlerinin varlığı fiziki planlamada etkisini göstermektedir. Bir defada veya zaman içerisinde ortaya çıkan çarşıların gelişiminde, daha önce açıklanmaya çalışılan zaman boyutu ile birlikte bu örgütler tarafından ortaya konan kurallar da etken olmaktadır (Ergenç,1980).

Osmanlı kent mekanı içerisinde genel özellikleri ile ortaya konmaya çalışılan ticari fonksiyonların, 19 yüzyılın başından itibaren hem ekonomik hem de mekansal dağılım açısından ciddi bir değişim süreci içerisine girmiştir..

19.yüzyılda, yerleşme sisteminde ve kentlerin işlevlerinde meydana gelen değişimler, kent merkezlerinde de önemli bir değişimin temellerini hazırlamış, bu değişiklik öncelikle kentin çevresiyle olan ilişki ve haberleşme biçimlerinin farklılaşmasına yol açmıştır. Bu süreçte kentlerin bulundukları bölge ve dünyayla ilişkileri buharlı gemiler ve demiryolları ile sağlanmakta, yine haberleşme, yalnız askeri sınıfın kontrolündeki menzil ve ulaklarla değil, tüm topluma açık posta sistemi ile kurgulanmaktadır. Bu yeni ilişki biçimleri, kent merkezinde yeni istasyon binalarının, rıhtımların ve postane binalarının oluşumunu da beraberinde getirmiştir. Ayrıca bu değişimler, malların naklinde kullanılan antrepoların ve seyahat edenlerin kullandıkları otellerin inşa edilmesini de desteklemiştir. Tarihsel süreci vurgulama bağlamında, 16.yüzyılın temel ticari fonksiyon niteleyicileri olan kervansaray ya da hanların açıklanmaya çalışılan değişim içerisinde istasyon, antrepo ve otel haline dönüşmektedir (Tekeli,1982).

İmparatorluğun dış ticaret ve yabancı sermayeye açılışı finansman kurumlarının da varlığını gerektirmiş, bu süreç içerisinde ortaya çıkan bankalar kentin belirli kesimlerinde toplanmıştır. Yine bu yapı ile birlikte bankaların çevresinde

yeni iş biçimine uygun işhanları gelişmekte, bu süreçte de, merkezin kalbi artık bedesten değil, işhanları ve bankalar olmaktadır (Tekeli,1982).

Bu dönüşüm süreci içerisinde ortaya çıkan bir diğer önemli nokta ise, yönetim (idari) fonksiyonlarının konut mekanlarından ayrışmasıdır. Daha önce de değinildiği gibi, konut ve ticari fonksiyonlar için varolan mekansal ayrımın, Tanzimat'ın getirdiği yeni bürokrasi anlayışı ile ortaya çıkan ve kent merkezlerinde yer alan devlet daireleri, konut ve yönetim fonksiyonlarının da mekansal ayrımını beraberinde getirmektedir. Bu ise, kent merkezlerinde yönetim birimleri ile birlikte yeni bir çekim noktasının oluşmasını ifade etmektedir (Tekeli,1982).

Yine bu süreçte kent merkezlerinde yeni ekonomik ilişkiler bağlamında, batı kültürüne yönelme ile birlikte tüketim alışkanlıklarının ve yeni yaşam biçiminin getirdiği lüks tüketim dükkanları, eğlence yerleri ve cafe gibi mekansal öğelerin ortaya çıktığı gözlenmektedir (Tankut,1994).

Sonuç olarak ortaya konmaya çalışılan bu dönüşüm süreci içerisinde, kent merkezinin geleneksel öğeleri ile birlikte ekonomik ve sosyal anlamda yeni yaşam biçimini yansıtan yeni öğelerin belirmesiyle, yeni ve eski şeklinde "ikili" bir merkez anlayışı ortaya çıkmaktadır (Tankut,1994).

SONUÇ

Osmanlı Devleti'nin sosyo-ekonomik ve siyasi yapılanmasının hem Osmanlı kent yapısı, hem de bu kent yapısı içerisinde ortaya çıkan ticaret mekanları açısından oldukça belirleyici olması çalışmanın temel çıkış noktası olmuştur.

Bu noktadan hareketle Osmanlı kent mekanı özelinde ticaret fonksiyonlarının tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ve bu gelişimin temel bileşenleri ortaya konmaya çalışılmıştır.

Osmanlı kentinde mekansal açıdan, başlangıçta merkez fonksiyonları, kentin "kale altı" bölümünde, yerleşmemiş ticaret faaliyetleri şeklinde iken, bu yapının 16.yüzyıldan itibaren "bedesten" kavramının ortaya çıkışı ile birlikte ciddi bir örgütlenme süreci içerisine girmiştir.

Bu örgütlenme süreci ile birlikte ticaret aktiviteleri ve merkez fonksiyonları hem ekonomik hem de kent mekanına etkileri açısından sürekli ilgi odağı haline gelmiştir. Ancak bu yapı içerisinde, Osmanlı Devleti'nin idari yapısı içerisinde, lonca örgütlerinin, belirgin bir toprak rejiminin, düzenli bir para sisteminin ve iyi işleyen bir ticaret mekanizmasının varlığını da göz ardı etmemek gerekmektedir.

Bu dönem içerisinde, mekansal açıdan Osmanlı kent dokusunun önemli bir verisi olan "sokak" olgusunun, ticaret fonksiyonlarının dağılımına da yön verdiği, bu olgunun çarşı tiplerinde ve bedestenin mimari formunda bir kavram olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu mekansal yapı içerisinde ana yapılar dükkanlar ve bedesten, destek yapıları ise han, cami ve hamam öğelerinden oluşmaktadır.

19.yüzyıldan itibaren ise, yerleşme sisteminde ve kentlerin işlevlerinde meydana gelen değişimlerle birlikte Osmanlı kentinin ve kent merkezinin gösterdiği bu özellikler açısından önemli bir süreç başlamıştır. Bu süreç içerisinde, Osmanlı kent merkezinin temel niteleyicileri köklü bir dönüşüm ve değişim içerisine girmiştir. Bu bağlamda, kent merkezinin geleneksel temel öğelerinin yanında, İmparatorluğun dış ticaret ve yabancı sermayeye açılışı ile bürokratik, ekonomik ve sosyal açıdan ortaya çıkan davranış biçimlerinin ürettiği yeni mekansal ticari birimlerle birlikte "ikili" bir merkez anlayışı gelişmiştir.

Sonuç olarak, Osmanlı kentinde ticari fonksiyonlar tarihsel süreç içerisinde mekansal öğeleri ile birlikte sürekli bir gelişim içerisindedir. Başlangıçtan Osmanlı'nın son dönemine kadar olan bu gelişim süreci içerisinde, ticaret fonksiyonlarının kent makroformu açısından oldukça belirleyicidir ve kentin gelişimine hem ekonomik hem de sosyo-kültürel anlamda yön vermektedir.

Kaynaklar

1. Aktüre, S., 17.Yüzyıl Başından 19.Yüzyıl Ortasına Kadar ki Dönemde Anadolu Osmanlı Şehrinde Şehirsel Yapının Değişim Süreci, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, C.1, S.1, Ankara, s.101-128, (1975).

2.Cerasi, M.M., Osmanlı Kenti, Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi", YKY, İstanbul, s.115-127 (1999).

3. Cezar, M., Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları 9, Milli Eğitim Yayınevi, İstanbul, s.17-20 (1985).

4 .Ergenç, Ö., 1580-1596 Yılları Arasında Ankara ve Konya, A.Ü.DTCF, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, (1973).

5. Ergenç, Ö., Osmanlı Şehrinde Esnaf Örgütlerinin Fiziki Yapıya Etkisi, Türkiye'nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi Kongresi, Meteksan LTD.Şti, Ankara, s.103-109 (1980).

6. Ergin, O., Türk Şehrinde İmaret Sistemi, İstanbul, s.37-40 (1939).

7. Kuban, D., Sanat Tarihimizin Sorunları, Çağdaş Yayınları, İstanbul, s.115-161, (1975).

8. Ortaylı, İ., İstanbul'un Mekansal Yapısının Tarihsel Evrimine Bir Bakış, Amme İdaresi Dergisi, c.10, s.2, Ankara (1977).

9. Tankut, G., Osmanlı Şehrinde Ticari Fonksiyonların Mekansal Dağılımı, VII.Türk Tarih Kongresi, Ankara, s.773-779, (1973).

10. Tankut, G., Evolution of Turkish Cities, ODTÜ, Mimarlık Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama, CP 311 Ders Notları, Ankara, (1994).

11. Tekeli, İ., Anadolu'daki Kentsel Yaşamın Örgütlenmesinde Değişik Aşamalar, Türkiye'de Kentleşme Yazıları, Turhan Kitabevi, Ankara, s.11-46, (1982).

AKILLI YAPILAR YAPISAL KONTROL

Mehmet BAKİOĞLU
İnşaat Mühendisi, Prof. Dr.

İstanbul Teknik Üniversitesi
İnşaat Fakültesi

Yapıları da, diğer canlılar gibi, değişen çevre koşullarına uyum sağlaması halinde akıllı olarak tanımlayabiliriz. Dış ortamın sıcaklığının değişmesi, yangın çıkması, taşıyıcı sisteme gelen kuvvetlerin ani değişimler göstermesi gibi durumlar değişen çevre koşullarına örneklerdir. Değişen çevre koşulları iki grupta toplanır. Birinci gruptaki koşullar yapının servis görevi ile ilgili koşullar, ikinci gruptaki koşullar ise yapının taşıyıcı işlevi ile ilgili koşullardır. Bu ayırıma göre yapıyı akıllı yapan elemanlarda iki grupta toplanırlar.

Birinci grup, yapıda servis görevi yapan elemanların akıllı olması. Örneğin, binayı ısıtan veya soğutan sistemlerin değişen sıcaklığa göre işlevlerini kendiliklerinden yapması. Yangın anında gerekli elemanların devreye girmesi, enerji kullanımının ihtiyaca göre ayarlanması, güvenliğin sağlanması, bazı hizmet birimlerinin verilen programlara göre hizmet işlevlerini yapması gibi. Bu gruba daha çok binalar girmektedir. Bu gruba giren elemanlar çok geliştirilmiş olup halen de geliştirilmektedir. Bu elemanların bir kısmı akıllı elemanlar olmayıp sadece otomatik olarak çalışan elemanlardır. Örneğin, bir iş yerinin giriş kapılarının otomatik açılıp kapanması gibi. Bazı binalarda akıllı elemanlar o kadar çok kullanılmıştır bina sakinlerinin binayı kullanabilmeleri için kitapçıklar hazırlanmıştır.

İkinci gruba giren akıllı elemanlar ise yapının taşıyıcı sistemi ile ilgili elemanlardır. Bu elemanlar, rüzgar deprem gibi, yapıya etki eden değişen dış kuvvetlerin etkilerini sensörleri ile anında algılarlar ve anında yapıya gerektiği kadar kuvvet uygulayarak yapının rijitliğini özel frekansını veya başka yapı parametrelerin değiştirerek yapının gelen etkilere dayanmasını sağlarlar. Otobüste ayakta giden insanın, ani frende vücuduna yeni bir form vererek düşmemeye çalışması gibi. Bu gruba giren yapılar birinci gruba giren yapılardan farklı olduğunu belirtmek için bu tip yapılar, dinamik bakımdan akıllı yapılar olarak isimlendirilmektedir.

Bu yazıda ikinci grup akıllı yapı elemanları göz önüne alınacaktır. İkinci gruba giren elemanlarını hakkında bilgi vermeden önce bu tip elemanların gereksinim nedenlerini açıklayalım.

1) Yeni geliştirilen malzemelerin dayanımlarının artmalarına karşın aynı oranda rijidlikleri artmamaktadır. Bu nedenle yeni malzemeler ile yapılan yapılar eski malzeme ile yapılan binalara göre daha esnek olmaktadırlar. Örneğin eski malzeme ile yapılan Empire State Building'in tepesi şiddetli rüzgarlarda 5-10 cm hareket etmesine karşın yeni malzeme ile yapılan World Trade Towers'ın tepe noktası 6090 cm hareket etmekteydi.

2) Malzeme dayanımlarının artması sonunda daha yüksek yapılar yapma imkanları ortaya çıkmıştır. Yapının yüksekliği nedeni ile de yapılarda deplasmanlar artmıştır. Bunun sonucu olarak yüksek yapılarda konfor problemi önem kazanmaya başlamıştır. Ayrıca fazla deplasman başka problemleri de beraberinde getirmektedir.

3) Depremde güvenlik kriterinin yükseltilmesi. Hastane, haberleşme binaları gibi bazı binaların depremden sonra hemen işlevlerini yapması, bazı binalarda ise yalnız binanın değil içindeki önemli aletlerinde depremden sonra işlevlerini yapması istenmektedir.

4) Yüksek kuleler, nükleer tesisler gibi yıkıldığı zaman çevreye fazla zarar verecek yapıların fazlalaşması.

5) Yere bağlı olmayan yapılar ile portabıl yapılarda az malzeme kullanılma gereksiniminin fazla olması.

Yukarıda belirtilen durumlar için akıllı eleman kullanılmadan çözümler arandı ve halende aranmaktadır. Bu arada bilgisayarların gelişmesi sonunda salt insan yeteneği ile yapılamayan hesapların yapılması çözümlere büyük katkısı olmuştur. İlk çözüm sisteme enerji yutucuların konulması oldu; örneğin; yaya bağlı yatay hareket eden kütleler gibi. Bu elemanların yetersiz kaldığı yerlerde akıllı elemanlar kullanılmaya başlandı.

Akıllı elemanların yapılarda kullanılmasının teorik temelleri 1972 yılında J.P.Yao tarafından atıldı. Yao yazdığı bir makalede, diğer mühendislik dallarında bilhassa uzay uçak mühendisliğinde başarı ile kullanılan kontrol teorilerinin yapılarda da kullanılabileceği belirtti ve makalesinde yapısal kontrol(Structural Control) adını kullandı. Yao'dan sonra "akıllı yapı" yerine "yapısal kontrol" ifadesini kullanılmaya başlandı. Yao'nun, yapısal kontrol yaklaşımı olayı tam belirlediği gibi olay ile ilgili diğer tanımların kolaylıkla yapılmasına imkan sağlamaktadır. Ayrıca olay bilimsel temeller üzerine oturduğundan yeni araştırmaların önünü açılmıştır.

Yapısal kontrolda aktif, pasif ve karma olmak üzere üç tip kontrol kullanılmaktadır.

Birinci tip kontrol pasif kontrol olup burada kullanılan elemanlar kontrolu kendi imkanları ile yaparlar, sonucu kontrol etmezler ve yapıya etki ettirdikleri kuvvetler yapı hareketinden doğan tepki kuvvetleridir. Pasif kontrol sistemleri, sistemdeki kinetik enerjiyi başka enerji formlarına çevirir veya kendi üzerlerine alırlar. Enerji konusunda bunların en önemli özelliği sisteme ilave enerji vermezler. Dolaysıyla bu elemanların çalışmaları için dış enerji kaynağına ihtiyaç yoktur. Bu özellik pasif kontrol elemanlarını tanımlayan bir özelliktir. Sonuçta yapının dış etkilere karşı tepkisi kontrol elemanları yardımı ile azaltılır.

Pasif kontrol elemanları içinde en fazla kullanılanlardan biri ayarlı sönümleyici kütleler. Ayarlı sönümleyici kütle yapıda bir yaya bağlı olarak hareket eden bir kütledir. Kütle yaklaşık yapı kütlesinin %1 kadar olup yay kütle sisteminin periyodu yapının birinci modunun periyoduna göre ayarlanır. Bu tip kütleler genelde binanın en üst katına veya temel seviyesine konulmaktadır. Bazı durumlarda iki kütle kullanılır. Yapının burulma titreşimlerini önlemek için birbirine dik iki doğrultuda hareket ederler. Bu tip pasif kontrol elemanları daha çok binalarda rüzgarın, köprüler de ise trafiğin meydana getirdiği titreşimlerde etkili olmaktadır. Bu tip elemanlar ABD'de bazı binalarda kullanılmaktadır. Bunların yaya bağlı olmadan bir dairesel oyuk içinde hareket eden veya sarkaç tipleri de bulunmaktadır.

Kütleler yerine içinde sıvı bulunan tanklarda pasif kontrol elemanları olarak kullanılmaktadır. Sıvı sistemler daha ucuza mal olmakta ve uygulaması kolaydır. Halen Japonya'da iki kule ile bir otelde bu elemanlar kullanılmaktadır.

Bina temellerine konulan elastik mesnetler, taban izolasyon olarak kullanılan elemanlar içinde önemli bir gruptur. Elastik mesnetler düşey doğrultuda rijit yatay doğrultuda esnektir. Bu nedenle yatay doğrultuda olan deprem kuvvetinin az kısmını binaya iletir. Sıkça kullanılan bir elemandır. Her depremden sonra üzerinde kalıcı deformasyonlar oluşabilir. Bu tip elemanlar yüksek binalarda kullanılmaz.

Sürtünmeli sönümleyiciler. Bu tip pasif kontrol elemanları sisteme giren enerjiyi sürtünme plakaları yardımıyla ısı enerjisine çevirirler. Bu tip elemanlar yapı temellerine konulabileceği gibi yapı içinde kirişlerin altına da konulabilir. Bu elemanlar birbirleri üzerinde kaymaya başlayınca devreye girerler sürtünme katsayısı ayarlanarak elemanların devreye gireceği etki limiti belirlenir.

Yukarıda belirtilen elemanlar dışında viskoelastik sönümleyiciler, viskos sıvı sönümleyiciler gibi çeşitli sönümleyiciler bulunmaktadır.

İkinci grupta bulunan elemanlar sistemde hazır bekletilen enerjisi kullanarak sisteme her an değişen kuvvet uygulayarak kontrolu yaparlar. Ayrıca ölçerek, yaptıkları işin sonucunda düzeltme yaparlar, kısaca geri besleme sistemi kullanırlar. Bu gruptaki elemanlara aktif kontrol elemanları adı verilir.

Yapı tasarımında bazı dış etkilerin tam olarak belirlenememesi nedeniyle bir sıkıntı yaşanmaktadır. Bu soruya şu anda en iyi cevap verebilecek kontrol sistemi aktif kontrol sistemidir. Aktif kontrol sistemi, yapıya bazı zamanlarda olağan dışı etkiler (deprem veya rüzgar gibi) geldiğinde, yapıya kontrol kuvvetleri etki ettirerek yapının dayanmasını sağlar. Bunun için bir geri besleme sisteme kullanarak yapının dış etkilere karşı tepkisini azaltır.

Aktif kontrolda; yapının tepkisini belirli ölçüler içinde tutmak için geri besleme sisteminin belirlediği her an değişen kontrol kuvvetlerini kontrol süresince yapıya uygulanır. Dış etki olmadığı zaman yapıya kontrol kuvveti uygulanmaz, yapıya dış etki gelip yapı bu dış etkiye tepki gösterince, kontrol sistemi sensörleri yardımıyla bu tepkiyi ölçer ve tepkinin belirli ölçüler içinde olacak şekilde kontrol kuvvetlerini yapıya uygular. Kısaca kontrol sistemi yapının tepkisini her an ölçmekte ve bu tepkileri kontrol kuvvetleri yardımıyla istenilen seviyede tutmaktadır. Kontrol kuvvetleri sistemde hazır bulundurulan enerji yardımıyla üretilir. Kontrol kuvvetleri, yapının rijitlik ve sönüm gibi yapısal parametrelerini kontrol algoritmasına göre her an değiştirir ve bu sayede yapının dış etkilere tepkisi öngörülen limitler içinde bulunur.

Karma sistemler, içinde pasif ve aktif kontrol elemanlarının bulunduğu sistemlerdir. Pasif kontrol elemanları aktif kontrol elemanlarının yükünü azaltarak sistemde bulundurulması gereken enerjiyi azaltır. Bu neden tercih edilen bir sistemdir.

Dinamik bakımdan ilk akıllı bina 1989 yılında Japonya'da yapılan Kyobashi Seiwa Building'dir. Onbir katlı ve çelik taşıyıcı sistemi olan bu binanın genişliği 4,01m derinliği 12,44 m ve yüksekliği ise 32,8 m dir. Bir bodrumu olan yapının bodrum katı kazıklı temeller üzerine oturmaktadır. Yapının en üst katında biri 4 ton ve diğeri 1 ton olan iki tane aktif sönümleyici kütle bulunmaktadır. Binanın ikinci aktif sönümleyici kütlenin görevi burulma titreşimlerini azaltmaktır. Binadaki aktif kontrol sistemi şiddetli rüzgarlarda ve orta şiddetli depremlerde bina titreşimlerini azaltacak şekilde tasarlanmıştır. Binada bulunan sensörler bodrum, 6. ve 11. kata yerleştirilmiştir. Sistem, kurulduğundan beri, şiddetli rüzgarlarda ve depremde başarı ile çalıştığı gözlenmiştir. 1997 yılı itibariyle karma ve aktif olmak üzerek 20 bina ve 10 köprüye içinde geri besleme sistemi olan kontrol sistemi uygulanmıştır.

Bütün bu gelişmeler sonunda yapı tasarımı klasik, modern ve post modern olmak üzere üç evreye ayrılmıştır. Birinci evredeki tasarımlarda sadece statik etkiler göz önüne alınır. İkinci evredeki tasarımlarda sisteme gelen dinamik etkileri de göz alınır. Üçüncü evrede ise sistemin dinamik etkilere karşı tepkisi bir geri besleme sistemi ile kontol edilip buna göre gerekli kontrol kuvvetleri sisteme uygulanır.

Dinamik bakımdan akıllı binalar düşünce aşamasını geçmiş ve uygulamaları yapılmaktadır. Geriye kalan uygulama tekniklerinin geliştirip çok yüksek olan maliyetlerinin azaltılmasıdır. Bu tip binaların gelecekleri hakkında herhangi bir kuşku duyulmayıp 21. yüzyılın binaları olarak düşünülmektedir.

Dinamik bakımdan akıllı yapılar düşünce aşamasından uygulama aşamasına geçmesi yirmi yıl gibi kısa bir zamanda oldu. Sürenin bu kadar kısa olmasına en büyük etken; bilgisayarlarda, ölçme tekniklerinde ve kontrlörlerdeki büyük gelişmelerin aynı yıllara rastlamasıdır. Şu anda düşünce aşamasında bulunan yapılar kinetik yapılardır. Kinetik yapılar, hareketli yapılar olup, bu yapılar kurulduktan sonra yer veya şekil değiştirebilir. Bazıları kuruluş aşamasında sistem içinde bulunan bilgisayar programları yardımı ile kendi kendilerini kurarlar.

DÜNYA ŞEHİRCİLİK GÜNÜ "ŞEHİRCİLİKTE REFORM"

Ayça YUSUFOĞLU
Firdevs ATİLA
Elif GENÇTÜRK

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Şehir ve Bölge Planlama Bölümü
Öğrencileri

okuldan



Şehir ve Bölge Planlama meslek alanında çeşitli konuların, gelişmelerin, yeni tartışmaların, görüşlerin ele alındığı ve geniş katılımla gerçekleştirilen Dünya Şehircilik Günü Kolokyumlarının 27.si 6-8 Kasım 2003 tarihlerinde Mersin'de düzenlenmiştir. TMMOB Şehir Plancıları Odası tarafından Mersin Üniversitesi işbirliğiyle gerçekleştirilen Dünya Şehircilik Günü 27. Kolokyumunun konusu 'Şehircilikte Reform' olarak belirlenmiştir. Kolokyum temasının Şehircilikte Reform olarak belirlenmesinde büyük ölçüde, Türkiye'de kentlerin içinde bulunduğu sorunlardan hareket edilmiştir. Diğer bir ifade ile; bir yandan kentlerdeki sorunların zorladığı yeni yaklaşım ve çözümleme ihtiyaçları, diğer yandan Türkiye'de son yıllarda kentlere ve planlama kurum ve araçlarına yönelik olarak yeniden yapılandırma çabaları 'Şehircilikte Reform' konusunun seçiminde belirleyici olmuştur.

Bu bağlamda kolokyum esnasında sunulan bildiriler ve yapılan tartışmalar ile, ekonomik, sosyal ve siyasi alandaki değişimler paralelinde şehircilik ve planlamanın teorik yaklaşımlardaki yeni açılımları üzerine durularak; planlamanın yasal ve kurumsal arayışlarını ortaya koyan, ve bu çerçevede 'Şehirlerin gelişim, değişim ve dönüşümlerine yönelik müdahale biçimleri ve araçların yeniden düşünülmesi', 'şehirlerin gelişimine yön veren kurumsal yapıların reformu' konularında somut düşünceler geliştirilmiştir. Düzenlenen ve geniş katılımın sağlandığı kolokyumun değerlendirmesi oldukça kapsamlı ve önemli boyutlardadır. Her ne kadar üç günlük kısa bir süreç olsa da; plancılar, plancı adayları, halk ve diğer disiplinlere mensup kimselerin kolokyumda bulunmaktan hoşnut olduğu ve gerçek anlamda bir bilgi alıverişinin sağlandığı güzel bir buluşma yaşanmıştır.

Kolokyumun ilk günü gerçekleştirilen 'Açılış Konuşmaları', 'Dünya Şehircilik Günü Bildirgesi', 'Tematik Açıklamalar' ve 'Şehircilikte Reform: Kuramsal Açılımlar' ana başlıkları altında bir çok bildiri sunulmuştur. İkinci gün belirlenen konuları daha fazla kapsayan çalışmalar gerçekleştirilmiştir; 'Şehircilikte Reform: Yasal ve Kurumsal Arayışlar I-II', 'Şehircilikte Reform: Kentsel Dönüşüm Yaklaşımları' ve 'Uygulamalar Işığında Planlama Tartışmaları' başlıkları altında yayımlanan bildiriler ve içerikleri ikinci günün gündemini belirleyen ana konular olmuştur.

Üç günlük çok anlamlı bir toplantı sürecinin son gününde 'Güncel Temalar' başlığı altındaki bildirilerden sonra, Erciyes Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Gazi Üniversitesi Ve Mimarsinan Üniversitesi öğrencilerinin katılımıyla bir panel gerçekleştirilmiştir. Türkiye'nin dört bir yanından gelen plancı adayları 'Şehircilikte Reform'u kendi aralarında, değerli hocalarla ve katılımı sağlayan yetkililerle tartışmıştır. Bu panel kapsamında Erciyes Üniversitesi'ni temsilen sunduğumuz bildiri, kapsamında kuramsal

açılımların yanı sıra, öğrenci olarak karşılaştığımız bazı sorunlar ve beklentilere de yer verdik. "Daha başarılı planlara ulaşmak; ancak sonuçların stratejik ve katılımcı anlayışları içermesi, bir önceki çözüme göre gelişme sağlanması ve bunların uygulanabilirliğinin olması ile olasıdır" düşüncesini içeren sunum ile gerek stratejik planlama, gerekse katılımcı planlamaya yer vererek konuyu açıklamaya çalıştık.

Stratejik seçim yaklaşımı; kente ilişkin oluşturulması gereken vizyonların üretildiği ve gelişme hedefli kentlerin olmazsa olmazı 'Stratejik Planlama'nın ürünüdür. Uzun ve kısa erimli kaygıların esas yönlendiricisi olan Stratejik Planlar, üst plan kararlarıyla getirilen 'Stratejik Öncelikler' uyarınca ayrıntıda da yaşanılabilir kentler oluşturulmasında en önemli araçlardandır. Yani stratejik yaklaşımlarla getirilen üst plan kararları bir biçimde etkisini kentsel ölçeğe taşıyacak ve bunun kentler üzerindeki olumlu yansımaları yine kentsel mekanda yer bulacaktır.

Kısa vadeli belirsizliklere hemen çözüm getiren, uzun vadeli belirsizliklere esneklik kazandıran 'Stratejik Planlama Yaklaşımı' , kente ilişkin yatırımların rasyonalize edilmesinde; doğal, tarihi ve kültürel değerlerin hızla tüketildiği, sürdürülemez bu gidişin durdurulabilmesinde, günümüz imar plancılığı anlayışıyla beliren kentsel gelişme alanlarında tanım ve anlam yoksunluğunun giderilmesinde devreye sokulması gereken bir planlama yaklaşımıdır. Kentsel gelişme olgusuna üst ölçekten itibaren, ama bütüncül bir planlama anlayışıyla yaklaşılması ve oluşturulan hiyerarşik plan dizgesinin sistemli alt-üst ilişkileri kurularak, tek sektör ağırlıklı yaklaşımlar yerine, çok yönlü bir planlama anlayışının belirlenmesi oldukça önemlidir.

Planlama insanı, toplumsal gelişimini, psikolojisini, yaşam biçimini tüm diğer bilimlerden daha fazla belirlediğinden, diğer disiplinlerden önemli girdisi olan ve bu girdiler nedeniyle de karmaşık bir yapıya sahip olan bir dizgedir. Bu gün Türkiye'de Şehir Plancıları fiziksel planlama anlayışıyla sadece imar planı ve kentsel tasarım süreçlerinde yer almaktadır. Halbuki şehir plancıları, şehre ilişkin her türlü plan ve projede (ki bunlar; ekonomik, sosyal, kültürel vb. eylemler olabilir) yer alabilecek geniş çerçeveli çalışmalarda bulunabilmelidirler. Plancı, hızla değişim geçiren ve sürekli arayış içerisinde olan dinamik bir ortamda plan yapmak durumundadır. Ve bu nedenle esnek olmayan bir eğitim yaklaşımı ile çevresini sürekli irdelemeden, öğrendiklerini, değişim içerisindeki koşulları takip etmeden, yenilikçi anlayışlara açık olmayan bir yapı içerisinde plan yapmak başarısızlığı baştan kabul etmektir.

'Esneklik' anlayışının uzantılarına değindiğimizde ise; esnekliğin planlama eğitimi bünyesinde olması gerektiği gibi, Stratejik Planlarda uzun erimli belirsizliklere yaklaşımda da yerini aldığını görüyoruz. Ayrıca bir kentin gelişmesine ilişkin belirlediğimiz amacımız yani ana stratejimizin alt birimlerini oluşturan 'Alternatifler' ki biz bunlara taktikler de diyebiliriz, kendi içlerinde tutarlı ve ne denli esnek olurlarsa o denli ana amacın gerçekleşmesine yakın olurlar.

Son yarım yüzyılda kentsel alanlardaki dönüşümler hız kazanırken, ekonomik, sosyal, kültürel, politik ve teknolojik değişimler kentlerde önemli bir yeniden yapılanma sürecini de beraberinde getirmiştir. Değişim süreci içerisine giren her olgunun yeniden ele alınması gerektiği gibi, planlama anlayışının ve bundan bağımsız düşünülmesi olası olmayan planlama eğitiminin yeniden sorgulanması gerekmektedir. Reform' kelime anlamı olarak 'yeniden biçemlendirme' olgusunu taşımaktadır ki, değişim süreci içerisinde planlamanın çeşitli 'reform' yaklaşımlarına acilen ihtiyacı vardır. Gerek planlama eğitiminde, gerek plancının'günümüzdeki yeriyle ve gerekse planlama anlayışıyla bir takım ciddi yetersizliklerin iç içe olduğunu ve bunun olmazsa olmaz sonucu olarak yenilikçi yaklaşımlara ne denli gereksinim duyulduğu açıkça ortadadır. Gelişmiş ülkelerde planlama, katı kimliğinden sıyrılarak, tartışma ve uzlaşma temelli bir yapıya yönelmektedir. Dahası; mevcut yapılar içerisinde planlamanın etkinliğini artırabilmek için aktörlerin öne çıkmasının gerekliliği anlaşılmıştır. Kentsel yönetimleri daha güçlü kılmak üzere 'yeni aktörler' gerçek anlamda sisteme eklenmektedir. Sivil toplum kuruluşları, uluslar arası organizasyonlar, kamu-özel sektör ortaklıklarına işlerlik kazandırılarak bir denetim potansiyeli yaratılmakta, kendi içerisinde barışık, gücün paylaşımına dayalı, çok aktörlü yeni bir planlama anlayışı ortaya çıkmaktadır.

Ne yazık ki günümüzde; her kesimin kentten beklentilerinin eşdeğer biçimde karar mekanizmalarına ulaşmasını sağlayan bir düzen yerine, doğrudan müdahaleye fırsat yaratan bir düzenek oluşturulmuştur. Bu doğrudan müdahaleler ortamında yatırımcı talepleri ve kararları, kullanıcı kararlarının önüne geçmektedir. Ve kentsel gelişme hedeflerinin toplumsal vurgusu zayıflarken, gelişmelerin ekonomik getirileri ve imge üzerindeki vurgu artmaktadır. Toplumun yapıcı ve yaratıcı katkısına kapalı olan bir planlama sistemi, bünyesindeki araçları ne kadar güçlü ve etkili olursa olsun, kesin olarak ciddi eksiklikleri barındıracak ve olumsuz sonuçlarla karşılaşacaktır. Ne yazık ki, Türk imar mevzuatının getirdiği yetki karmaşası ve belirsizlik ortamı, bulanık karar verme süreçlerini adeta destekler niteliktedir.

Yukarıda kısa bir özetini verdiğimiz bildirinin sonunda tartışılan 'Planlama Deneyimleri, ve Fikirleri'nin ardından 'Mersin'de Planlama Deneyimleri' ve 'Sonuç Bildirgesi Deklarasyonu' bildirileriyle Dünya Şehircilik Günü deneyimlerimiz sona erdi. Bu kolokyum; mesleğimizi sahiplenme, daha çok bilinçlenme ve duygularımızı sözcüklere giydirebilme fırsatı sağlamıştır; Lisans eğitimimiz süresince karşı karşıya kaldığımız deneyimlerimiz, kentlerimizin içinde bulunduğu sorunlarla ve bizlerin bu sorunlara yaklaşımımızda her geçen gün biraz daha yol kat etmemize yardımcı olacaktır.

demsaç

ÇATI KAPLAMA ve İZOLASYON
MALZEMELERİ TİC. A.Ş.



KNAUF ALÇIPAN · EMÜLZER ASFALTEVİ · BRAAS ÇATI SİSTEMLERİ

İZOCAM · LİBEND LİBRA ENDİSTÜRÜYEL ÜRÜNLER · KERİM ÇELİK · btm

ISONEM · BİRLİK GALVANİZ · GRANİTAŞ · Sika Yapı Kimyasalları A.Ş.

TEKMAR MERMER SANAYİ · ONDURA · BORUSAN MAKİNA CAT · yapıser

SUPERLİT · ALCAN plast · KNAUF ALÇI · TEPE BETOPAN

Merkez: Sanayi Bölgesi 6. Cad. No. 41-43 KAYSERİ • Tel: (0352) 336 87 78 Fax: (0352) 320 44 81
Şube: Ankara Yolu 10. Km. Zafer Cad. No. 240 KAYSERİ • Tel: (0352) 311 40 57 (pbx)

www.demsac.com • demsac@demsac.com

ERAS HOLDİNG A.Ş.

K-Q
TSE - ISO
9000

ISO 9001 : 2000














Gülük Mah. İnönü Bulv. Karakuş Sok. Eras İş Mrk. Kat:3/302 Melikgazi/KAYSERİ
Tel: +90.352.330 21 10 (5 Hat) Fax: 330 21 15
www.eras.com.tr eras@eras.com.tr

ERAS İNŞAAT TURİZM SAN. ve TİC. A.Ş.

ERASYA TUR. OTOMOTİV GIDA VE PET. ÜRÜN A.Ş

ERAS PROJE MÜHENDİSLİK VE MÜŞAVİRLİK A.Ş

ERCİYES RADYO TELEVİZYON YAYINCILIK SAN.VE TİC.AŞ

UZ BASIN YAYIN PROGRAMCILIK TİC. VE SAN. A.Ş

ERAS ANIL SİGORTA ARACILIK HİZMETLERİ A.Ş

ERAS DERSANELERİ ÖZEL EĞİTİM HİZMETLERİ A.Ş.

• ERCİYES TV • ERCİYES RADYO • AKIN GÜNLÜK GAZETESİ • GRAND ERAS OTEL
• GRAND ERAS ERCİYES OTEL • GRAND ERAS AKSARAY OTEL • ERAS BETON SANTRALİ