

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Özlem DURMAZ IRMAK

ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MİMARİ MEKAN ANLAYIŞI; BEHRUZ ÇİNİCİ VE
ŞEVKİ VANLI ESERLERİNİN MEKANIN ALGILANMASINI SAĞLAYAN ÖGELER
AÇISINDAN İRDELENMESİ

Grafik Ana Sanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2008

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Özlem DURMAZ IRMAK

ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MİMARİ MEKAN ANLAYIŞI; BEHRUZ ÇİNİCİ VE
ŞEVKİ VANLI ESERLERİNİN MEKANIN ALGILANMASINI SAĞLAYAN ÖGELER
AÇISINDAN İRDELENMESİ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Ayşe Gül GÜZEL

Grafik Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2008

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından, Grafik Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ OLARAK kabul edilmiştir.

İmza

Başkan:

Üye (Danışman):

Üye:

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

.../.../...

İmza

.....

Müdür

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER DİZİNİ	iv
ÖZETxiv
SUMMARYxvi
ÖNSÖZxviii
GİRİŞ	1
1. MEKAN TANIMLAMALARI	4
1.1. Mekanın Tanımı.	4
1.2. Mimarlıkta Mekan	9
1.3. Mimarlıkta Mekan Sınıflandırmaları.	13
1.3.1. İlkel Mekan.	13
1.3.2. Algısal Mekan.	13
1.3.3. Varoluşsal Mekan	13
1.3.4. Kutsal (Dinsel) Mekan.	14
1.3.5. Mutlak Mekan.	15
1.3.6. Coğrafi Mekan.	15
1.3.7. Kavramsal ve Soyut Mekan.	16
1.3.8. Sosyal Mekan.	16
1.3.9. Pozitif ve Negatif Mekan	16
1.3.10. İç Mekan-Dış Mekan.	18
2. ARKAİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MEKANIN GELİŞİMİ	23
2.1. Tarih Öncesi Dönemde Mekan	25
2.2. Antik Dönemde Mekan.	29
2.3. Eski Yunan Mimarlığında Mekan.	33
2.4. Roma Mimarlığında Mekan.	36
2.5. Hıristiyan ve Bizans Mimarlığında Mekan.	39
2.6. Orta Çağda Mekan.	41

2.7. Gotik Mimarlıkta Mekan.	42
2.8. Rönesans ve Statik Mekan	47
2.9. Barok Mimarlıkta Mekan.	49
2.10. Modern Mimaride Mekan Anlayışı.	51
2.11. Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisinde Mekan	69
3. MEKAN VE ALGILAMA.	83
3.1. Algı.	83
3.2. Mekanın Algılanmasını Sağlayan Ögeler	84
3.2.1. Mekanın Algılanmasında Ölçü, Ölçek Etkisi	87
3.2.2. Hafızanın Güncel Gerçek Mekan Algısına Etkisi	88
3.2.3. Mekanın Algılanmasında Sınır, Işık Etkisi.	90
3.2.4. Mekanın Algılanmasında Hareket ve Zaman Etkisi	101
3.2.4.1. Lineer Mekanlar.	105
3.2.4.2. Merkezi Mekanlar.	106
3.2.4.3. Lineer ve Merkezi Mekanların Birleşimi	108
3.3. Mekansal Algılamada Süreklilik	109
3.3.1. Hacimle Oluşturulan Süreklilik; Dolaşım	110
3.3.2. Yüzey Niteliğiyle Oluşturulan Süreklilik; Geçirgenlik	113
3.3.3. Fonksiyonla Oluşturulan Süreklilik; Olay ve Deneyim	115
4. BEHRUZ ÇİNİCİ VE ŞEVKİ VANLI ESERLERİNİN MEKANIN ALGILANMASINI SAĞLAYAN ÖGELER AÇISINDAN İRDELENMESİ..	118
4.1. Behruz Çinici ve Şevki Vanlı'nın Kamu Yapılarından Birer Örneğin İncelenmesi.	119
4.1.1. Behruz Çinici'nin TBMM Camisi Tasarımının Mekanın Algılanmasını Sağlayan Ögeler Açısından İrdelenmesi.	119
4.1.1.1. Ölçü, Ölçek Etkisi.	119
4.1.1.2. Hafızanın Güncel Gerçek Mekan Algısına Etkisi	123
4.1.1.3. Sınır, Işık Etkisi.	126
4.1.1.4. Hareket, Zaman Etkisi.	129
4.1.2. Şevki Vanlı'nın Soyut A.Ş. Yönetim Binası Tasarımının Mekanın Algılanmasını Sağlayan Ögeler Açısından İrdelenmesi	132

4.1.2.1. Ölçü, Ölçek Etkisi.	132
4.1.2.2. Hafızanın Güncel Gerçek Mekan Algısına Etkisi	138
4.1.2.3. Sınır, Işık Etkisi.	138
4.1.2.4. Hareket, Zaman Etkisi.	140
4.2. Behruz Çinici ve Şevki Vanlı'nın Konut Yapılarından Birer Örneğin İncelenmesi.	142
4.2.1. Behruz Çinici'nin Aytan Evi Tasarımının Mekanın Algılanmasını Sağlayan Ögeler Açısından İrdelenmesi.	142
4.2.1.1. Ölçü, Ölçek Etkisi.	142
4.2.1.2. Hafızanın Güncel Gerçek Mekan Algısına Etkisi.	145
4.2.1.3. Sınır, Işık Etkisi.	146
4.2.1.4. Hareket, Zaman Etkisi.	147
4.2.2. Şevki Vanlı'nın İkiz Ev Tasarımının Mekanın Algılanmasını Sağlayan Ögeler Açısından İrdelenmesi.	148
4.2.2.1. Ölçü, Ölçek Etkisi.	148
4.2.2.2. Hafızanın Güncel Gerçek Mekan Algısına Etkisi.	153
4.2.2.3. Sınır, Işık Etkisi.	153
4.2.2.4. Hareket, Zaman Etkisi.	155
SONUÇ.	158
KAYNAKÇA.	160
EK TERİMLER SÖZLÜĞÜ.	167
ÖZGEÇMİŞ.	170

ŞEKİLLER DİZİNİ

		SAYFA
Şekil 1.1.	Güney Amerika'da Yaşayan Termit Yuvası	10
	http://www.biltek.tubitak.gov.tr/bilgipaket/canlilar/animalia/omurgasiz/2bilateria/protostopia/isoptera.htm 07.10.2007	
Şekil 1.2.	Deniz Kabuklusu İç Mekan	10
	www.nmfs.noaa.gov/.../queenconch.htm 05.09.2007	
Şekil 1.3.	Örümcek Ağı	11
	http://www.digital-nature-photography.com/nature/showeng.php?id=JS10/JSSPN240905-0546&info=Spiderweb 13.09.2007	
Şekil 1.4.	Arı Kovanı	11
	nationalatlas.gov/articles/biology/a_bees.html 03.07.2007	
Şekil 1.5.	Savunma Amaçlı Yapılmış Bir Yapı	12
	Gündoğdu, 2002, s.55	
Şekil 1.6.	Sultan Ahmet Cami	14
	http://www.istanbulexcursions.com/mosques-images/blue.mosque.jpg 07.07.2007	
Şekil 1.7.	Sultan Ahmet Cami İç Mekan	15
	http://www.resimvadisi.com/data/media/224/02_Stambul__Sultan_Ahmet_Camii_4.jpg 07.07.2007	
Şekil 1.8.	Kuzey Kilisesi	15
	http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Old_North_Church.html/cid_1130805677_onc01.html 07.07.2007	
Şekil 1.9.	John Balthasar'ın Kilise Kesiti	17
	Roth, 2002, s.520	
Şekil 1.10.	Mağara, Karli	17
	Roth, 2002, s.84	
Şekil 1.11.	Kimsesizler Hastanesi, Brunelleschi	18
	http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Ospedale_Degli_Innocenti.html/cid_2461905.html 06.07.2007	
Şekil 1.12.	Barselona Pavyonu	20
	http://community.iexplore.com/photogallery/displayFeaturePhoto.asp?ID=6195 08.07.2007	
Şekil 1.13.	Lloyd'un Lewis evi Plan	20
	Roth, 2002, s.77	

Şekil 1.14.	Lloyd'un Lewis evi İç Mekan	Roth, 2002, s.77	21
Şekil 1.15.	Kaufmann Evi	http://www.bluffton.edu/~sullivanm/wrightpa/kaufmann.html 10.07.2007	21
Şekil 2.1.	Mamut ile yapılmış İki çadır ve kulübe örneği	Özer, 2004, s.192	26
Şekil 2.2.	Mısır'da, İran'dan, Mezopotamya ve Hindistan'dan Konut Örnekleri	Özer, 2004, s.191	27
Şekil 2.3.	Stonehenge	http://www.greatbuildings.com/buildings/Stonehenge.html 10.07.2007	28
Şekil 2.4.	Dolmen	http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Dolmen_of_Bisceglie.htm/cid_1121731453_iwa_f10.1_001.gbd 10.07.2007	28
Şekil 2.5.	Mısır Piramitlerinin Genel Görünümü	http://www.greatbuildings.com/buildings/Great_Pyramid.html 09.07.2007	30
Şekil 2.6.	Khafre Piramiti	http://www.greatbuildings.com/buildings/Great_Pyramid.html 09.07.2007	31
Şekil 2.7.	Uruk Tableti	Jean, 2006, s.13	32
Şekil 2.8.	Elefantin Takvimi	Jean, 2006, s.30	32
Şekil 2.9.	İştâr Kapısı	http://www.allposters.com/-sp/Reconstructed-Ishtar-Gate-Babylon-Babil-Iraq-Posters_i1486239_.htm 15.12.2007	33
Şekil 2.10.	Parthenon Tapınağı	http://www.greatbuildings.com/buildings/The_Parthenon.html 12.12.2007	34
Şekil 2.11.	Yunan Tapınağında Plan Şemasının Gelişimi	Mutlu, 2001, s.47	35
Şekil 2.12.	Pantheon	http://www.greatbuildings.com/buildings/pantheon.html 10.11.2007	37

Şekil 2.13.	Colosseum	Melvin, 2007, s:24	38
Şekil 2.14.	Hadrian Villası	Melvin, 2007, s:25	39
Şekil 2.15.	Saint Peter Bazilikası	http://www.vaticanotours.com/saint_peter_basilica.html 23.08.2007	40
Şekil 2.16.	Saint Peter Bazilikası	Roth, 2002, s.336	40
Şekil 2.17.	Saint Sernin Plan	http://visaginas.km.ru/modules.php?name=Articles&pa=showarticle&articles_id=5 06.11.2007	42
Şekil 2.18.	Notre Dame Katedrali Arka Cephe	http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Notre_Dame_Cathedral.html/cid_3029287.html 07.11.2007	43
Şekil 2.19.	Notre Dame Katedrali Ön Cephe	http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Notre_Dame_Cathedral.html/cid_notre_dame_Jai_018.html 07.11.2007	43
Şekil 2.20.	Şehzade Cami	http://www.resimrehberi.com/resimleri/926/Sehzade-Cami.html 07.11.2007	44
Şekil 2.21.	S. Maria Novella Kilisesi	http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/S.Maria_Novella.html/cid_2461243.html 12.11.2007	45
Şekil 2.22.	Chartres Katedrali	http://www.greatbuildings.com/buildings/Chartes_Cathedral.html 12.11.2007	46
Şekil 2.23.	Salisbury Katedrali	http://www.greatbuildings.com/buildings/Salisbury_Cathedral.html 10.11.2007	47
Şekil 2.24.	San Lorenzo Kütüphanesi Merdiven Detayı	http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/moved.cgi?portfolioid=785&x=16&y=15 01.12.2007	48
Şekil 2.25.	Saint Peter Piazzası	Roth, 2002, s.488	50
Şekil 2.26.	Crystal Palace	http://www.lib.umd.edu7ARCH/exhibition/1851/gallery3.html 15.09.2007	52

Şekil 2.27.	Kırmızı Ev	Melvin, 2007, s.89	53
Şekil 2.28.	Carson Pirie Scott Mağazası	Melvin, 2007, s.90	54
Şekil 2.29.	Einstein Kulesi	Melvin, 2007, s.98	56
Şekil 2.30.	Sydney Opera Binası	Melvin, 2007, s.99	56
Şekil 2.31.	Eyfel Kulesi	http://www.greatbuildings.com/ buildings/Eiffel_Tower.html 11.05.2007	58
Şekil 2.32.	Tatlin Kulesi	Melvin, 2007, s.102	58
Şekil 2.33.	Bauhaus Binası	http://www.greatbuildings.com/ cgi-bin/gbi.cgi/Bauhaus.html/ cid_1136145405_3_32.html 09.06.2007	59
Şekil 2.34.	Fagus Ayakkabı Fabrikası	http://www.greatbuildings.com/ buildings/Fagus_Works.html 11.12.2007	60
Şekil 2.35.	Rotondo Villası	http://www.greatbuildings.com/ uildings/Villa_Capra.html 01.12.2007	61
Şekil 2.36.	Savoie Villası	Melvin, 2007, s.105	62
Şekil 2.37.	Farnsworth Evi	http://www.greatbuildings.com/ buildings/Farnsworth_House.html 12.11.2007	63
Şekil 2.38.	Seagram Binası	Melvin, 2007, s.110	65
Şekil 2.39.	Vana Venturi Evi	Melvin, 2007, s.128	66
Şekil 2.40.	Guggenheim Müzesi	Melvin, 2007, s.136	68
Şekil 2.41.	Bilim Merkezi	Melvin, 2007, s.137	68
Şekil 2.42.	Düyun-ı Umumiye İdaresi	Modern Türk Mimarlığı, 2007, s.43	70
Şekil 2.43.	Sirkeci Tren İstasyonu	Modern Türk Mimarlığı, 2007, s.17	70
Şekil 2.44.	Merkez Postanesi	Modern Türk Mimarlığı, 2007, s.46	71
Şekil 2.45.	Vakıf Hanı	Modern Türk Mimarlığı, 2007, s.50	71
Şekil 2.46.	Defter-i Hakani	Modern Türk Mimarlığı, 2007, s.47	72

Şekil 2.47.	Anıtkabir	Modern Türk Mimarlığı, 2007, s.106	74
Şekil 2.48.	Akbank Binası	Modern Türk Mimarlığı, 2007, s.143	75
Şekil 2.49.	Türk Dil Kurumu	Modern Türk Mimarlığı, 2007, s.143	76
Şekil 2.50.	ODTÜ Mimarlık Fakültesi Binası	Çinici, 1999, s.43	76
Şekil 2.51.	Türk Tarih Kurumu	Modern Türk Mimarlığı, 2007, s.132	77
Şekil 2.52.	ODTÜ Üçlü Amfi Binası	Çinici, 2001, s.21	78
Şekil 2.53.	Milli Savunma Bakanlığı Öğrenci Yurdu	Vanlı, 2001, s.99	78
Şekil 2.54.	Arifpaşa Korusu'nda Apartman Yapısı	Modern Türk Mimarlığı, 2007, s.137	79
Şekil 2.55.	Türker Villası	Vanlı, 2001, s.83	79
Şekil 2.56.	İran Büyükelçiliği Kültür Merkezi İlkokul Binası	Çinici, 1999, s.80	80
Şekil 2.57.	Binevler Sitesi Konutları	Çinici, 1999, s.69	81
Şekil 2.58.	Oran Sitesi	Vanlı, 2001, s.125	81
Şekil 3.1.	Schröder Evi	http://www.greatbuildings.com/ cgi-bin/gbi.cg./Schroder House.html 10.07.2007	86
Şekil 3.2.	Schröder Evi İç Mekan	http://www.kmtspace.com/destijlTwo.htm 10.07.2007	86
Şekil 3.3.	Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyah Kompozisyon Piet Mondrian	Deicher,1999, s.62	86
Şekil 3.4.	Salk Enstitüsü Merkez Avlu	http://www.greatbuildings.com/ buildings/Salk_Institute.html 10.07.2007	91
Şekil 3.5.	Cam Ev	http://www.greatbuildings.com/ buildings/Johnson_House.html 08.12.2007	92

Şekil 3.6.	Cam Ev İç Mekan	http://www.greatbuildings.com/buildings/Johnson_House.html 08.12.2007	92
Şekil 3.7.	Shanghai Bankası İç Mekan	http://www.users.compaqnet.be/cn117945/foster/ 10.06.2007	94
Şekil 3.8.	Shanghai Bankası	http://www.users.compaqnet.be/cn117945/foster/ 10.06.2007	94
Şekil 3.9.	Stansted Havaalanı	http://www.greatbuildings.com/buildings/Stansted_Airport.html 09.05.2007	95
Şekil 3.10.	Stansted Havaalanı	http://www.greatbuildings.com/buildings/Stansted_Airport.html 09.05.2007	95
Şekil 3.11.	Ronchamp Şapeli	http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre_Dame_du_Haut.html . 07.07.2007	96
Şekil 3.12.	La Tourette Manastırı	http://www.greatbuildings.com/buildings/Convent_of_La_Tourette.html 15.12.2007	96
Şekil 3.13.	Johnson Wax Binası	http://www.greatbuildings.com/buildings/Johnson_Wax_Building.html 09.06.2007	97
Şekil 3.14.	Kimbell Müzesi	http://www.greatbuildings.com/buildings/Kimbell_Museum.htm 09.06.2007	97
Şekil 3.15.	Kimbell Müzesi	http://www.greatbuildings.com/buildings/Kimbell_Museum.htm 09.06.2007	98
Şekil 3.16.	Kimbell Müzesi	http://www.greatbuildings.com/buildings/Kimbell_Museum.htm 09.06.2007	98
Şekil 3.17.	Egg of Winds	http://www.architourist.pbwiki.com/Egg%20of%20Winds 10.06.2007	99
Şekil 3.18.	Egg of Winds	http://www.architourist.pbwiki.com/Egg%20of%20Winds 10.06.2007	100
Şekil 3.19.	Galeries La Fayette,	http://www.galinsky.com/buildings/lafayette/ 10.06.2007	100

Şekil 3.20.	Champs Elysees Aksı	http://sebastien.claret.free.fr/ index.php?2007/03/05/9-1 -avion-decolle-sur-les-champs-elysees 12.06.2007	105
Şekil 3.21.	Baker Konutları	Ching, 2004, s.207	106
Şekil 3.22.	Sheffield Üniversitesi İkinci Kat Planı	Ching, 2004, s.201	106
Şekil 3.23.	Ayasofya Cami	Roth, 2002, s.348	107
Şekil 3.24.	Piazza Farnese	Ching, 2004, s.194	107
Şekil 3.25.	Sera Evi	Ching, 2004, s.197	108
Şekil 3.26.	Merkezi Mekanların Lineer Mekanlarla Geliştirme Örnekleri	Gündoğdu, 2002, s.41	109
Şekil 3.27.	Mekanın Sürekliliği	Ching, 2004, s.81	110
Şekil 3.28.	Kordoba Camisi	http://farm3.static.flickr.com/ 2245/2034752933_579a151dbb.jpg 28.07.2007	111
Şekil 3.29.	Bir Biçim İçinde Farklı Bakış Noktalarına Göre Üretilen Alanlar	Dağ, 2005, s.22	112
Şekil 3.30.	V Biçimli Dökme Demir Taşıyıcılar	http://www.greatbuildings.com/ buildings/structurel_designs.html 28.07.2007	114
Şekil 3.31.	Seattle Merkez Kütüphanesi	http://www.arkitera.com/v1/ haberler/2004/06/01/seattle.htm 28.02.2008	114
Şekil 3.32.	Seattle Merkez Kütüphanesi İç Mekan	http://www.arkitera.com/UserFiles/ Image/news/2007/05/08/manset4.jpg 28.02.2008	115
Şekil 3.33.	Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi	http://www.classic.archined.nl/ extra/expo/9707/fresnoy2.html 28.07.2007	115
Şekil 3.34.	Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi İç Mekan	http://www.classic.archined.nl/ extra/expo/9707/fresnoy1.html 28.07.2007	116

Şekil 3.35.	Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi İç Mekan	http://www.classic.archined.nl/extra/expo/9707/fresnoy2.html 28.07.2007	116
Şekil 3.36.	Hague Villa	http://www.eesc.usp.br/sap/grad/disciplinas/sap712_645/entrega_siteArquitetosInsight/Alexandre%20Coelho/pg5.html 28.07.2007	116
Şekil 3.37	Groningen Video Galerisi	http://lava.ds.arch.tue.nl/gallery/groningen/tschumi/videopav/ 30.07.2007	117
Şekil 4.1.	TBMM Kompleksi Vaziyet Planı	Çinici, 1999, s.92	120
Şekil 4.2.	TBMM Cami Vaziyet Planı	Çinici, 1999, s.92	121
Şekil 4.3.	TBMM Cami Kütüphane Bölümü	Çinici,1999, s.92	122
Şekil 4.4.	TBMM Cami Pamidal Çatı Formu	Çinici, 1999, s.92	122
Şekil 4.5.	TBMM Cami Kesit	Çinici, 1999, s.92	123
Şekil 4.6.	TBMM Cami Şeffaf Kible Duvarı	Çinici, 1999, s.92	123
Şekil 4.7.	TBMM Cami Ön Avlu	Çinici, 1999, s.112	124
Şekil 4.8.	TBMM Cami Portiko Görünüşü	Çinici, 1999, s.92	125
Şekil 4.9.	TBMM Cami Havadan Görünüş	http://arkiv.arkitera.com/p94-tbmm-camii-kompleksi.html 07.02.2008	126
Şekil 4.10.	TBMM Cami İbadet Bölümleri	Çinici, 1999, s.90	127
Şekil 4.11.	TBMM Cami İbadet Bölümleri	Çinici, 1999, s.93	128
Şekil 4.12.	TBMM Cami Şeffaf Mihrap	Çinici, 1999, s.91	128

Şekil 4.13.	TBMM Cami Abdest Alma Bölümü	Çinici, 1999, s.91	129
Şekil 4.14.	TBMM Cami Arka Bahçe İstinat Duvarı	Çinici, 1999, s.87	130
Şekil 4.15.	TBMM Cami Minare Platformuna Çıkan Merdiven	Çinici, 1999, s.88	131
Şekil 4.16.	TBMM Cami Tepeden Görünüş	Çinici, 1998, s.29	132
Şekil 4.17.	Soyut A.Ş. Yönetim Binası Çevresi	Vanlı, 2001, s.185	133
Şekil 4.18.	Soyut A.Ş. Yönetim Binası Maket Görünüşü	Vanlı, 2001, s.185	133
Şekil 4.19.	Soyut A.Ş. Yönetim Binası Cephe	Vanlı, 2001, s.183	134
Şekil 4.20.	Soyut A.Ş. Yönetim Binası Zemin Kat Planı	Vanlı, 2001, s.184	135
Şekil 4.21.	Soyut A.Ş. Yönetim Binası Normal Kat Planı	Vanlı, 2001, s.184	136
Şekil 4.22.	Soyut A.Ş. Yönetim Binası Üst Yönetici Katı Planı	Vanlı, 2001, s.184	136
Şekil 4.23.	Milli Kütüphane	Vanlı, 2001, s.112	137
Şekil 4.24.	Cezayir Kültürel Etkinlikler Sitesi Vaziyet Planı	Vanlı, 2001, s.155	137
Şekil 4.25.	Soyut A.Ş. Yönetim Binası Giriş Holü	Vanlı, 2001, s.186	139
Şekil 4.26.	Soyut A.Ş. Yönetim Binası Cephe	Vanlı, 2001, s.183	140
Şekil 4.27.	Soyut A.Ş. Yönetim Binası Ana Giriş	Vanlı, 2001, s.183	141
Şekil 4.28.	Aytan Evi Kule Görünüşü	Çinici, 1999, s.72	143

Şekil 4.29.	Aytan Evi Zemin Kat Planı	Çinici, 1999, s.73	144
Şekil 4.30.	Aytan Evi Birinci Kat Planı	Çinici, 1999, s.73	144
Şekil 4.31.	Aytan Evi Çatı Katı Planı	Çinici, 1999, s.73	145
Şekil 4.32.	Aytan Evi Cephesi	Çinici, 1999, s.73	146
Şekil 4.33.	Oran'daki İkiz Ev Vaziyet Planı	Vanlı, 2001, s.133	149
Şekil 4.34.	Oran'daki İkiz Ev İç Mekan	Vanlı, 2001, s.132	150
Şekil 4.35.	Oran'daki İkiz Ev Giriş Kapısı	Vanlı, 2001, s.134	151
Şekil 4.36.	Oran'daki İkiz Ev Zemin Kat Planı	Vanlı, 2001, s.133	152
Şekil 4.37.	Oran'daki İkiz Ev Birinci Kat Planı	Vanlı, 2001, s.133	152
Şekil 4.38.	Oran'daki İkiz Ev Kesit	Vanlı, 2001, s.133	153
Şekil 4.39.	Oran'daki İkiz Ev Giriş Cephesi	http://arkiv.arkitera.com/p5395-or-anda-ikiz-ev.html 08.02.2008	154
Şekil 4.40.	Oran'daki İkiz Ev Ön Cephe Balkon Görünümü	Mimar 2, 1985, s.17	154
Şekil 4.41.	Oran'daki İkiz Ev Yan Cephe Balkon Görünümü	Mimar 2, 1985, s.19	154
Şekil 4.42.	Oran'daki İkiz Ev Arka Cephe Balkon Görünümü	Mimar 2, 1985, s.17	155
Şekil 4.43.	Oran'daki İkiz Ev Arka Bahçeye Bakan Teras	Mimar 2, 1985, Kapak Resmi	156

Ö Z E T

Dört bölümden oluşan tezin giriş kısmında teze giriş yapılmış ve amacı belirtilmiştir. Algı, mekan ve mekanın tarihsel gelişimi, bu çalışmanın kuramsal temelini oluşturan kavramlardır. Öz olarak çalışmanın amacı bu incelenen algı, mekan ilişkileri doğrultusunda, mekanın algılanmasını sağlayan öğeler açısından, belirleyici ve öne çıkan mimarların örnek yapılarının irdelenmesidir. Bu bağlamda da Behruz Çinici ve Şevki Vanlı'nın birer kamu yapısı ve birer konut yapısı ele alınmıştır. Behruz Çinici'ye Ağa Han ödülünü kazandıran TBMM Cami ile Aytan Evi tasarımı, Şevki Vanlı'nın Dünya Ticaret Merkezi olarak da adlandırılan Soyut A.Ş. Yönetim Binası ile İkiz Ev tasarımı inceleyerek, mekan algısı konusuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Bu yapıların incelenmesinde planlardan, kesitlerden ve kütle fotoğraflarından yararlanılmıştır.

Tezin birinci bölümünde ise mekan kavramı, kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. İlk önce çeşitli düşünürlerin mekan hakkındaki yorumlarına yer verilmiş, daha sonra mimarlıkta mekan kavramı açıklanmış ve 'ilkel', 'algısal', 'varoluşsal', 'kutsal ve dinsel', 'mutlak', 'coğrafi', 'kavramsal ve soyut', 'sosyal', 'pozitif ve negatif', 'iç ve dış' tanımlamaları örneklerle incelenmiştir.

Mekanın Tarihçesi adlı ikinci bölümde, tarih öncesi dönemden günümüze insan ve toplum ihtiyacına göre değişen, farklılaşan mekan kavramı, Tarih Öncesi Dönemde, Antik Çağda, Eski Yunan'da, Roma'da, Bizans'ta, Orta Çağda, Gotik Mimarlıkta, Rönesans'ta, Barok'ta, Yirminci Yüzyılda ve Türk Mimarlığında mekan anlayışları resimlerle örneklendirilerek açıklanmıştır.

Mekan ve Algılama başlıklı üçüncü bölümde, algı kavramı çeşitli kaynaklardan araştırılarak, açıklanmıştır. Mimariyi anlayabilmek için, içinde değişik zamanlarda yaşamak, hareket etmek, farklı açılardan görmek gerekmektedir. Mekan algısı görme ile başlar ve hareket ile birlikte olunca bütünü anlama gerçekleşir. Bedensel olarak gerçekleşen bu algılamayı zihinsel algılama da desteklemelidir. Aynı zamanda bu başlık altında mekan algısını etkileyen ölçü, ölçek, hafıza, sınır, ışık, hareket, zaman ve mekan konuları ele alınmış, hareket ve zaman konusu altında lineer, merkezi ve her ikisinin birleşiminden oluşan mekan kavramları açıklanmıştır. Mekanın algılanmasında süreklilik kavramı önemlidir. Süreklilik,

mekan kurgusu açısından değerlendirilmiş, hacimle oluşturulan, yzeyele oluşturulan, fonksiyonla oluşturulan sreklik kavramları açıklanmıştır.

Son bölümde, mekanın algılanması konusunda uygulanmış projeler olan örnekler üzerinde incelemeler yapılmıştır. Türkiye mimarlık ortamında belirleyici ve yönlendirici bir rol üstlenen Behruz inici ve şevki Vanlı'nın birer kamu yapısı ve birer konut yapısı seçilmiştir. Behruz inici'ye Ağa Han dln kazandıran TBMM Cami ile Aytan Evi tasarımı, şevki Vanlı'nın Soyut A.ř. Yönetim Binası ile İviz Ev tasarımı mekanın algılanmasını sağlayan öğeler açısından irdelenmiş ve sonuç olarak mekanın oluşturulmasında fiziksel özelliklerin çok iyi uygulanmasının yanında algısal anlamda kullanıcıları tatmin eden mekanlar yaratılmasının önemi vurgulanmıştır.

S U M M A R Y

“The Architectural Perfection of Space From Ancient Age Till Now; Examining the Building Examples of Behruz ÇİNİCİ and Şevki VANLI in Terms of Components Affecting the Perception of the Space”

The first section of thesis, which consists of four sections, includes preface and the purpose. The theoretical basis of this study is formed by the concepts of perception, space and historical development of space. The brief purpose of the study is to examine the building examples that are determinative and remarkable in terms of components affecting the perception of the space in line with the relationship between perception and space. In this context, a public building and a residential building from Behruz Cinici and Sevki Vanli have been studied. TGNA Mosque and Aytan House designs, with which Behruz Cinici was entitled to have the Agha Khan award, and Sevki Vanli's Soyut A.S. Building that is also known as World Trade Center and Semi-detached House designs have been examined and the subject of space perception has been explained. Plans, cross sections and block photographs have been utilized during the examination of these buildings.

The space concept has been discussed in detail in the first section of the thesis. First of all, various writers' comments on space have been mentioned; secondly, the space concept in architecture has been explained and finally, the definitions of 'primitive', 'perceptive', 'existential', 'holy and religious', 'absolute', 'geographical', 'conceptual and abstract', 'social', 'positive and negative' and 'internal and external' have been studied with examples.

In the second section named as the History of Space, the space concept that has been changing and differentiating according to human and social needs since the prehistoric age until today and space concepts in the Prehistoric Age, Ancient Age, Ancient Greece, Rome, Byzantium, Middle Age, Gothic Architecture, Renaissance, Baroque and Twentieth Century have been described with pictures.

The concept of perception has been explained by using various sources in the third section named as Space and Perception. In order to understand architecture, one should experience different times in it and observe it from different perspectives. The perception of space begins with seeing and understanding the whole is realized when seeing is combined with movement.

This perception, which is realized physically, should be supported by mental perception as well. Moreover, subjects including measurement, scaling, memory, limitation, movement, time and space that affect the concept of space have been discussed and linear space, central space and the combination of linear and central space has been explained under the topic of movement and time. Continuity concept is important in the perception of space. Continuity has been evaluated from the perspective of space creation and the concept of spaces that are created by using volume, surface and function has been clarified.

In the last section, examples from the realized projects related to the perception of space have been presented. A public building and a residential building from Behruz Cinici and Sevki Vanli, who play a determinative and directive in Turkish architecture, have been selected. TGNA Mosque and Aytan House designs, with which Behruz Cinici was entitled to have the Agha Khan award, and Sevki Vanli's Soyut A.S. Building and Semi-detached House designs have been examined in terms of the components effective in the perception of space and finally it has been emphasized that it was important to create satisfying spaces in terms of perception in addition to proper application of physical properties in space creations.

ÖNSÖZ

Öncelikle bu çalışmada bilgi ve tecrübeleri ile bana her konuda yol gösteren ve destek olan tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ayşe Gül GÜZEL'e,

Çalışmam sırasında her türlü konuda fikir veren ve psikolojik destek sunan hocam Yrd. Doç. Dr. Zuhâl KAYNAKÇI ELİNÇ'e

Çalışmalarımı yürütebilmem için gerekli olan zamanı sağlayan ve psikolojik destek sunan hocalarım Yrd. Doç. İlğaz TOPÇUOĞLU'na ve Yrd. Doç. Öznur AYDIN'a

Her türlü özveride bulunarak beni destekleyen, çalışma gücü veren aileme ve eşim Ramazan IRMAK'a

Kendisine ayırmam gereken zamandan ve ilgiden çaldığım sevgili oğlum Poyraz Batu IRMAK'a

Sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sevgili babam Mehmet DURMAZ'ın anısına...

Özlem DURMAZ IRMAK

GİRİŞ

Bütün canlılar doğuştan sahip oldukları korunma içgüdüleriyle örtülü bir yere girme ihtiyacı hissetmişlerdir. Mimari, insanı doğal çevreden ayıran bu özel boşluk ile başlamıştır. Bu özel boşluğa “Mekan” denir (Kuban, 1992, s.15). Yüzyıllar boyunca insanoğlu, ihtiyaçlarını karşılayabilmek için farklı mekan arayışlarına girmiştir. Yaratılan mekanların insanın, kullanışlılık, sağlamlık gibi fiziksel gereksinimlerine karşılık verdiği gibi insanda çeşitli duygular uyandırması yani ruhsal gereksinimlerini ve beklentilerini de karşılamalıdır. Mimaride mekan kavramını incelerken, ‘ilkel’, ‘algısal’, ‘varoluşsal’, ‘kutsal’, ‘mutlak’, ‘coğrafi’, ‘kavramsal ve soyut’, ‘sosyal’, ‘pozitif ve negatif’, ‘iç ve dış’ mekan tanımları da ele alınmalıdır.

Tarihsel süreç boyunca, insanlığın ilk iletişim araçlarından biri olan mimarlık, form ve anlatım yönünden değişiklikler geçirmiştir. Toplumun yapısına, ihtiyaçlarına, ekonomik verilere göre değişen ve gelişen mimari mekan aynı zamanda bulunulan dönemde olan olaylardan, örneğin teknik buluşlardan, çeşitli nedenlerle meydana gelen devrimlerden de etkilenmiştir.

Mekan mimarinin geçmişini ve geleceğini birbirine bağlayan en önemli ögedir. Mekanın değişimini ve gelişimini sağlayan en önemli öge ise insanın sürekli olarak değişen ihtiyaçlarıdır. İşte bu değişim ve gelişimler gösteren mekan, tarihsel süreç içerisinde, bulunduğu döneme ait karakteristik özellikleri günümüze aktarır. Mekanın karakteristik özelliklerini yansıttığı dönemlerdeki gelişiminin ve değişiminin incelenmesi bu tezin konularından biridir.

Mimari mekanı anlamak için plan, kesit, mekanı çevreleyen strüktürel elemanların genişliği yetmez. Bir mekanı tanımlamak için o mekanın içinde yaşamak, hareket etmek ve farklı zamanlarda algılamak gereklidir. Mimaride sürekliliği sağlayan kavram mekandır. Tarihsel süreklilikte geçmişin gerçek anlamda devamı, mekan duygusundaki sürekliliğin devamı ile sağlanır.

Mekanın nasıl algılandığını anlamak için öncelikle, algılamaya etki eden faktörleri anlamak gerekmektedir. İnsanın algılama sistemi beyin aktivitelerini de içine alan çok geniş bir konudur. Bu tezde beyin aktivitelerini içeren kısmı üzerinde durulmamış, mekanın

algılanmasını sağlayan ögeler, ‘ölçü, ölçek’, ‘hafıza’, ‘sınır, ışık’ ve ‘hareket, zaman’ kapsamlı bir şekilde açıklanmıştır. Bu ögeler yalnızca mimari mekanın anlaşılmasını değil, bütün güzel sanatlardaki mekan kavramının örneğin, grafikte kullanılan mekanın yani kağıt düzleminin ve bilgisayar ekranının da algılanmasını sağlayan öğelerdir. Fakat bütün güzel sanat dallarındaki mekan kavramının algılanması konusu çok geniş bir konudur. Bu tezde sadece mimari mekanın algılanması üzerinde durulmuştur.

Mimar, mekan algısını etkileyen ölçü, oran, ölçek kavramlarını kullanarak yarattığı mekanların insan tarafından algılanışını yönlendirebilmektedir. Mimar tarafından yaratılan mekan içinde yer alan nesnelerin birbirleriyle olan ilişkisi, insanların mekansal ilişkileri algılamasını sağlamaktadır. Mekan algısı deneyimle ilişkilidir ve eğer bulunulan mekanda sınırlama mevcut değilse insan mekanı algılayamayabilir.

Mekanın niteliklerinin tanımlanmasında sınır ve ışık birbirine bağlı ve önemli kavramlardır. Algısal olarak bulunulan mekanı, ışık farklı bir karaktere dönüştürebilmektedir. Dolayısıyla bir mekanın tasarım aşamasında ışık önem verilmesi gereken bir etkidir.

Mekan algılanmasında diğer önemli etkenlerden biri de zamandır. Bulunulan mekanda geçirilen zaman miktarı mekanın algılanmasına etki eder. Hareketin gerçekleştiği sürecin yanında geçmiş tecrübelerin de mekanın algılanmasında önemli bir yeri vardır.

Mekanı yaşayan insan, mekanla doğrudan ilişki içindedir. İnsan, mekan içinde hareket eder dolayısıyla algılar, önceden algıladıklarını hafızasında saklar, sonrakilerle birleştirir ve bulunduğu mekanı hisseder. Mimari, insanın algısını yönlendirebilir. İnsan mekanı hareketle doldurur, mekanla özdeşleşir dolayısıyla mekanlar hareketle tanımlanır.

Mekan ile hareket birlikteliğinde ‘lineer’, ‘merkezi’ ve ‘her ikisinin birleşiminde oluşan mekan’ kavramsallıkları oluşmaktadır. Lineer mekanlar, bir aks etrafında düzenlenen mekanlardır. Merkezi mekanlar, insanların yaşadıkları, vakit geçirdikleri mekanlardır. Sınırlarının kapalı olmasıyla lineer mekanlardan ayrılırlar. Lineer ve Merkezi mekanların birleşiminde ise insanların durabildikleri ulaşım mekanları, ya da içinden geçilebilen mekanlar söz konusudur.

Mekan kurgusunun sürekliliği, hacimle, yüzeyle, fonksiyonla oluşturulmaktadır. Bu özellikler mekanın sınırlarının algılanması açısından önemlidir. Sınırlarının yatay ve düşey

düzlemde değişmesi ve geçirimliliğe dayanarak mekanda dördüncü boyutun, yani zamanın var oluşu üç farklı yönden incelenir. Bunlar; dolaşım, geçirgenlik, olay ve deneyimdir.

Algı, mekan ve mekanın tarihsel gelişimi, bu çalışmanın kuramsal temelini oluşturan kavramlardır. Öz olarak çalışmanın amacı bu incelenen algı, mekan ilişkileri doğrultusunda, mekanın algılanmasını sağlayan öğeler açısından, belirleyici ve öne çıkan mimarların örnek yapılarının irdelenmesidir. Bu bağlamda da Behruz Çinici ve Şevki Vanlı'nın birer kamu yapısı ve birer konut yapısı ele alınmıştır. Behruz Çinici'ye Ağa Han ödülünü kazandıran TBMM Cami ile Aytan Evi tasarımı, Şevki Vanlı'nın Dünya Ticaret Merkezi olarak da adlandırılan Soyut A.Ş. Yönetim Binası ile İkiz Ev tasarımı inceleyerek, mekan algısı konusuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Bu yapıların incelenmesinde planlardan, kesitlerden ve kütle fotoğraflarından yararlanılmıştır.

1. MEKAN TANIMLAMALARI

1.1. Mekanın Tanımı

Türk Dil Kurumunun resmi internet sitesinde mekanın üç ayrı tanımlaması yapılmıştır. Bunlar; 1. Yer, bulunulan yer. 2. Ev, yurt. 3. Gök bilimi, uzay şeklindedir (www.tdk.gov.tr). Doğan Hasol'un Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğünde ise mekan şu şekilde anlatılmaktadır. "İnsanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli boşluk, boşun. Mimari bir mekanı yaratmak, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekanından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır." (Hasol, 1998, s.306).

Kelime anlamı İngilizce'de Space, Fransızca'da Espace, Almanca'da Raum olan mekan, var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumu, sınırsız ortam, üç boyutlu, yani eni, boyu, derinliği olan hacim, yer kaplamadır (Cevizci, 1999, s.582).

Doğan Kuban "Mimarlık Kavramları" adlı kitabında mekanı şu cümlelerle anlatmaktadır: "Mimari içinde yaşanan, insanı doğal çevreden ayıran bir özel boşluğun ortaya çıkmasıyla başlıyor. "Mekan" diye adlandırdığımız bu özel boşluk, mimariyi diğer yapı eylemlerinden ayırmaktadır." (Kuban, 1992, s:15).

Mekan, mimarlığın bütününe ilişkin bir olgudur. Mekanı yakalayabilmek ve görmesini bilmek, yapıyı kavramanın ve anlamının başlıca yoludur. Ritm, oran, denge gibi sözcükler, mimarlığı tanımlayan mekanda yerlerine oturtulmadıkça, anlaşılabilir kavramlar olarak kalacaklardır. Mimarlığın esası, düzlemsel gösterimde mekansal serbestliğin sınırlarını değil, duvarlar arası oluşturulan mekanın kendisini değerlendirmektir (Zevi, 1990, s.17). Lao Tzu'nun Taote King M.Ö. 6.yüzyılda yazdığı kitabında mekanı "bir yapının gerçeği, döşeme ve duvarlarında değil, duvarlar arası oluşturulan mekanın kendisini değerlendirmektir" olarak anlatmıştır (Kuban,1992,s.15).

Mekan en geniş anlamı ile boyutlanabilen herhangi bir şeydir. Daha dar anlamıyla insanla ilgili boyutlanabilen herhangi bir şey olabilir. En basit anlamıyla bir kişi veya grubun yeridir. Mekan; bir bakıma, bir yer, bir işaret noktası, bir adrestir, koordinatlar sistemiyle ifade edilen bir noktadır, bir diğer açıdan, bir nicelik, kullanılan bir yüzey ya da hacimdir, tüketilen ve kullanılan bir sermayedir. Bunlardan birincisinde mekan, insan etkinliğinin dışındadır, bir

şeyin yer aldığı bir alandır; diğerinde birey ve grubun nesnel dokunulabilir çevresidir. Birçok farklı mekan tanımlaması yapılırken felsefi olarak üç temel yaklaşımdan ve görüşten söz edilmektedir.

Mekanı kap ya da hazne olarak yorumlayan birinci görüşe göre, mekan, içine bir şeyler yerleştirilinceye kadar boş bir kap olarak var olur. O, içine bir şey konsun ya da konmasın, var olan bir şeydir. Bu çerçevede içinde, bazı düşünürler kap ya da hazne olarak mekanın sonsuz olduğunu, yani dış sınırları bulunmadığını söylerken, diğer bazı mekanların sonlu olduğunu savunmuşlardır.

İkinci görüş olan boyutsal mekan görüşü ise, mekanın yalnızca, birlikte var olan şeyler arasındaki, dışsal bir bağlantı olduğunu söyler. Buna göre, mekan, aralarında hiçbir şey olmadığı zaman, mekanda onlar arasında var olur, fakat şeyler var olmadığı zaman, aralarındaki mekandan da söz edilemez.

Üçüncü ve sonuncu mekan görüşü, mekanı ön plana çıkartan, kap olarak mekan görüşü ile şeyleri ön plana çıkartan “bağlantısal mekan” görüşünün bir sentezini yaparak, mekan ve şeylerin birbirlerini tamamladığını öne süren çok yönlü mekan görüşüdür (Cevizci, 1999, s.583).

Bu çerçevede mekana yönelik farklı görüşler, aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1.“ Varlık vardır, yokluk var değildir” deyişiyle ün kazanan Parmenides’e göre, mekan var olmayan bir şey, mutlak bir yokluktur.

2. Elea okulunun boşluğu inkar etmesinin ardından, temel gerçeklik olarak atomları öne süren atomculara göre, mekan, atomlar arasında var olur ve içinde atomların hareket ettiği boşlukla özdeştir.

3. Mekan kavramını dokunma ve görme duyusu aracılığıyla kazandığımızı söyleyen Locke ise ampirist bir mekan görüşü geliştirmiştir.

4. Locke’un ampirist görüşünün karşısında, mekan kavramına rasyonel bir analizle ulaşan Descartes’in mekan görüşü bulunmaktadır. O, mekanı maddeyle özdeşleştirirken, bir mekanın gerçekte, o mekanı işgal eden cisimden ayrılmadığını söylemiştir. Başka bir deyişle, boş

mekanın var olmadığını savunan Descartes'a göre, mekan maddeden başka bir şey değildir. Çünkü mekan işgal eden bir şey yer kaplayan maddi bir şeydir; yer kaplama ise mekandır.

5. Newton ise, mekanı yalnızca kap değil, fakat mutlak bir kap olarak görmüştür. Mutlak mekan ona göre, kendi doğası içinde, dışsal her hangi bir şeyle ilişkisi olmaksızın, aynı ve hareketsiz kalmaktadır. Mekanın içeriğinden bağımsız olarak, zorunlu ve sonsuz olduğunu ifade eden Newton'a göre, mekan tüm diğer varlıkların koşulu olarak zorunlu yapıdır.

6. Newton'un mutlak mekan anlayışına tam karşıt bir görüş olarak, bağlantısal mekan anlayışını geliştiren ve mekanın bir öznel bir de nesnel yanı, bir psikolojik, bir de ontolojik tarafı olduğunu söyleyen Leibniz ise, yalnızca Monadların gerçek bir varoluşa sahip olduğu sisteminde, mekanın hiçbir şekilde gerçek olmayıp mantıksal bir yapım olduğunu dile getirmiştir. Ona göre mekan bağıntularından meydana gelen salt görelî bir şeydir. Mekanın kendisinin mantıksal bir yapım, ideal bir şey olduğunu öne süren filozof, idealist olarak, bu türden ideallere karşılık gelen gerçek bir mekana ihtiyaç olmadığını savunmuştur.

7. Kant'ın felsefesi zaten Newton fiziğini temellendirmeyi amaçlayan, şeylerin kendilerinin, kendinde şeylerin bilinemeyeceğini, bizim şeyleri, mekanın, algımızın zorunlu bir formu olmasından dolayı, mekan içindeki şeyler olarak algıladığımızı savunur. Kant'a göre mekan duyarlılığın temel önsel (a priori) bir formudur.

8. İngiliz idealist düşünürü F. Bradley ise, mekanın ne gerçekliği olduğunu, ne de gerçekliğin bir parçası olduğunu belirtmektedir. Ona göre, mekan yalnızca bağlantısal bir görünüşdür (Cevizci, 1999, s.583-584).

Leibniz mekanı cisimlerin herhangi bir durumu olarak değil, onların birbirlerini izlemelerine olanak veren durumlar dizini tanımlarken, Kant için mekan, insan kafasının temel önsel (a priori) yaratımlarından birisidir: Madden farklı ve ondan bağımsızdır, deney dışı sezistir, dış uyumun biçimidir (Hançerlioğlu, 1987, s.217-218).

Mimarlık teorisi ve grameri oluşturmak üzere yapılan mekan analizleri iki grupta ele alınırlar. İlk grupta "Euklides Mekanı" temel alınıp üç boyutlu geometriye ağırlık verilirken, diğer grupta gözlem-algılama psikolojisini temel alan bir mekan teorisi geliştirilmiştir (Norberg-Schulz, 1972, s.12-13).

Norberg-schulz çeşitli mekan sınıflamaları derlemiştir. Sonuç olarak da beşli bir mekan sınıflandırması öne sürer, bunlar; “pragmatik, algısal, varoluşsal, bilişsel ve soyut” dur.

1. Pragmatik (Pragmatic) Mekan: Wheatley’in “fiziksel eylem alanı” olarak adlandırdığı pragmatik mekan kişiyi doğayla bütünleştirip onu doğal organik çevresine sokarak davranışlarını belirler. Bu mekan türüne, göl kenarında yapılan bir yürüyüşü örnek olarak verebiliriz.

2. Algısal (Perceptual) Mekan: Kişiyi insan olarak belirleme açısından kimlik kazandıran algısal mekan, Wheatley’e göre her ne kadar anlamlı bütünler oluşturmak için bağlansa bile sürekli değişim gösterir. Bu bağlamda deneyim ve özel eylemlerin yoğunluğu algının doğruluğunu artırır. Buna örnek olarak bir turistin Taksim Meydanını anlık algılamasını verebiliriz.

3. Varoluş (Existential) Mekanı: Kişinin kültürel ve sosyal bir bütünün parçası olmasını sağlayan var oluş mekanı insanda anlamlı nesnelere arasındaki üç boyutlu ilişki sistemi olan imajı kalıcı biçimde oluşturur. Varoluş mekanı, insanın her an içinde yaşadığı, etkinliklerde bulunduğu, çevresiyle iletişim sağladığı ve bu iletişimin etkisiyle de her an yenilenen, biçimlenen mekandır. Mekan ne yalnız dış bir obje, ne de bir iç yaşantı deneyimidir. İnsan ve mekan ayrı değildir ve birbirinden ayrılamazlar. Kişinin çevreyle etkileşimi sonucu oluşan var oluş mekanı insanın dünyadaki varlığının simgesidir. Var oluşsal mekan, hatıralarıyla bizde yer etmiş mekandır.

Çeşitli seviyelerde incelenebilen varoluş mekanı, insanla çevresi arasındaki temel ilişki ve işbirliğini içerir. Mekan, insana var olduğunu hissettirecek araçlarla örtülüyse kişinin varlığının dayanağını oluşturur ve o kişi o özel yere, Heidegger’in deyimiyle yerleşir, oturur (Norberg-schulz, 1972, s.27).

4. Bilişsel (Cognitive) Mekan: Kişinin mekan hakkında düşünebileceğini gösteren bilişsel mekan, yapıların düzeni ve kurgulanabilmeleri için iskelet oluştururken insanın zihinsel resmini yaratır. Bilişsel mekanı birden fazla duyumuzla algılarız ve bu algıların tümü aklımızdaki esas mekanı oluşturur. İstanbul’da yaşayan biri olarak Taksim Meydanı’nı dört mevsim boyunca farklı bir şekilde algılarız ve meydan hakkında, mekanı anlık algısına göre değerlendiren bir turiste göre daha fazla bilgiye sahibizdir.

5. Soyut (Abstract) Mekan: Mekansal var olmanın diğerk seviyeleri hakkında genelleme olanağı sağlayan akılcı ilişkileri sunan soyut mekan, mekanı anlamak için gerekli araçları belirler, sembolleri oluşturur. Bu tip mekan, dört duvarla tanımlanmış, geometrik mekandır. Mekanın kendi hariç her şeyden bağımsız halidir. Örneğın, doğada hiçbir form tam olarak yuvarlak olmadığı halde biz genelleme yaparak yuvarlak olduğunu söyleriz (Norberg-schulz, 1972, s.11).

Mekanlar, insanın ve doğanın eline bırakılan, yeniden yoğrulup; kendi hayat çizgisini oluşturacak olan, yaşayan varlıklardır. Ancak mekan, sınırların oluşturduğu bir boşluk değil, onu tanımlayan sınırların düşünsel gücünü elinde bulunduran ve yaşanmışlıkların anlamı ile dolu olan bir ortamdır. Mekanın içindeki “boşluk” aslında anlamla, düşünsel güçle, izlerle yoğrulmuş çok yoğun bir varlıktır (Bachelard, 1996, s.135).

Lefebvre’e göre mekan ne özne ne de nesnedir. Mekan bir şey değil ancak şeyler arasındaki ilişkinin bir kuruluşudur (Lefebvre, 1993, s.92). Mekan soyut ama gerçek olabilir. Mekan esas itibariyle burası veya orası değildir, toplumsal olarak üretilir, toplumsal faaliyetin ürünüdür ve toplumsal bir mekandır.

Lefebvre mekan konusunda sınır kavramının aldatıcı olduğunu düşünmektedir. Ona göre mekan gerçek varlığını kurduğu ilişkilerde bulur. Duvarlar, sınırlar ayırım değil geçiş noktası, pasajdır. Mekan ne mülkiyettir, ne de boş bir çevre ve içerdiklerinden ayrı bir kapsamdadır. Bu nedenle hiçbir mekan ortadan kalkmaz. Mekan hep çoğulcudur. Mekanın yasası, her mekanın bir başka mekanla karşılıklı ilişki içinde olması mekanların birbirine geçmesidir. Lefebvre’e göre, mekan boşluk değildir. Mekanı işgal eden ise bedendir.

Yaklaşım ve görüşler mekanı, mutlak, bağlantılı ve bağlantısal ayrımlarda, mimari söylemlerde insanın içinde yaşadığı boşluğu tanımlanabilir kıldığından, insanın boşluğu tanımlayıp biçimlendirmesi mümkün olabileceğı gibi, bunun tam tersi, yani mekanın insan yaşantısını biçimlendirmesi de mümkündür. İnsan aktiviteleri bu boşluk içinde gerçekleşir. Bir mekanın fonksiyonel olması, insan yaşantısını kolaylaştırabileceğı gibi tam tersi de mümkündür. Mekan insanın içinde yaşadığı bir “yaşamsal çevre”dir. N. Eldem’in görüşüne göre “Yaşamsal çevre birbirine takılı irili ufaklı, doğal ve yapay boşluklardan oluşan süngersi bir kurgudur” (Eldem, 1991, s.102).

1.2. Mimarlıkta Mekan

Mimari içinde yaşadığımız üç boyutlu mekanı vermektedir. İşte bu üç boyutlu mekan, mimarlık sanatının gerçeğidir. Sanatların işlevleri bazen üst üste gelir: Mimarlığın heykelle ve özellikle müzikle ortak nitelikleri vardır. Fakat onun sadece kendine özgü ve zevk veren bir yanı bulunmaktadır. Mimarlığın mekan üzerinde monopolu vardır. Sanatlar içinde sadece o mekana gerçek değerini vermektedir. Çevremizi saran mekandan aldığımız bu zevk, mimarlığın işidir. Resim mekanı görüntüler; şiir o imgeyi anlatabilir; musiki onun bir benzeridir. Fakat mimari mekanla doğrudan ilişkilidir. Mekanı malzeme olarak kullanır ve bizi ortasına yerleştirir (Scott, 1914, s:168).

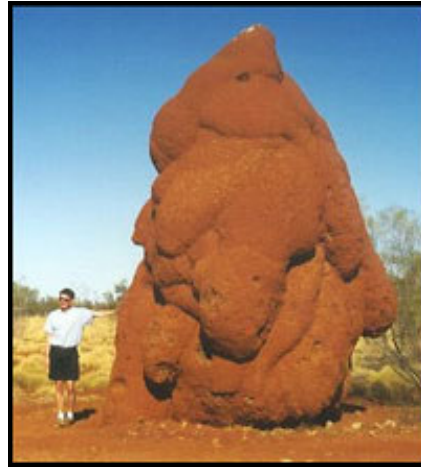
Dört duvarla çevrili her şeyin mekan olmadığı doğadaki örneklerle anlaşılmaktadır. Örneğin bir su baloncuğu da mekanı tanımlamaktadır ama ne yaşayanı vardır ne de yaşatanı. İşte burada sorgulanması gereken aslında mekan anlayışının nerede başladığıdır. Mekan anlayışı kişiden kişiye değişiklik gösterir, yaşanan ve yaşatılan yerler kişiye göre mekan anlamı kazanabilir (Erdoğan, 2000, s.11).

Mekan aynı zamanda, bir mimari ürünün dördüncü boyutudur. Bir yapıyı sadece üç boyutlu bir kütle olmaktan çıkararak özellik, bir mekana sahip olmasından kaynaklanır. Yapı onun sayesinde en, boy ve yüksekliğin ötesinde bireyin devingenliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekan boyutu kazanır. Mekan boyutunun kişinin devingenliğinden ötürü, sayısız yaşantılar yaratabilme niteliği mimarlıkta “n” inci boyuttan bahsedebilmeyi olanaklı kılar. Zevi’ye göre; mimari mekan, hareketsiz duran bir olgu yerine, zaman ve mekan içinde yaşantılar dizisi veren dinamik bir gerçektir. Eylem mekanı ile Euklides mekanının bileşiminden oluşan bir kavram sunan Zevi’ye göre mekan sanatı mimarlığın kendisidir (Norberg-schulz, 1972, s.12–13).

“Mekan, dediğimiz şey, hareketli olayların arasındaki pozisyon ilişkileriyle ilintilidir; bu pozisyonları belirlemek istersek, onların değiştikleri ve hareket halinde oldukları gerçeğini bir yana bırakıp, yani bu pozisyonları hareket ve değişim özelliğinden soyutlayıp ele almak zorundayız. Oysa zaman da değişimlerin oluşturduğu bir sürekliliğin içindeki pozisyon ve süreç parçalarını ölçmemizi gerektirir, ama bunu yaparken pozisyon ve sekansları bu sürekli değişmelerden ve hareketlerden soyutlamamak durumundayız” (Elias, 2000, s.13).

Wright ise Őu Őekilde dűŐünmektedir; “ İç mekan, binanın ruhu olan mekanın kendisidir. İçinde yaŐadığımız oda veya salon bu mekanın bir parçasıdır, ona aittir, onunla beraberdir, ondan dođmadır. İçinde yaŐanılan mekan bir bűtűn olarak bu Őekilde dűŐűnűldűđű zamandır ki, bu mekan mimarının ta kendisidir denilebilir” (Bozkurt, 1962, s.7).

Sadece insanlar deđil diđer canlılar da mekana ihtiyaç duyarlar ve kendilerine yaŐama mekanı yaratmak durumunda kalırlar. Örneđin Gűney Amerika’da yaŐayan termit, yuvasını (Őekil 1.1.), karıncaların aksine yer űstűnde yaparlar. Deniz kabuklusunun (Őekil 1.2.) yaŐama mekanı kabuđunun iidir ve aynı zamanda mekan içinde mekana da bir örnektir. rűmceđin mekanı ađıdır (Őekil 1.3.), arının mekanı ise kovanıdır (Őekil 1.4.).



Őekil 1.1. Gűney Amerika’da YaŐayan Termit Adlı Hayvanın Yuvası



Şekil 1.2. Deniz Kabuklusu İç Mekanı



Şekil 1.3. Örümcek Ağı



Şekil 1.4. Arı Kovanı

“Mimarlığın varlığı, insan ve onun gereksinimleriyle bağlantılıdır. Yeryüzünde doğal çevre içinde oluşmuş ortamın, insan yaşantısını sürdürebilmeye yeterli olmadığı durumlarda ortaya çıkan yapılar, mimarlığın temel taşları olarak nitelendirilebilir. İnsanın en temel gereksinimi olan barınakların çok eski çağlarda ve farklı coğrafyalarda ortaya çıktığı bilinmektedir” (Soygeniş, 2006, s.9). M.Ö. 900 yılından kalan bu yapıda (Şekil 1.5.) sadece giriş açıklığının bulunması yapının savunma amaçlı yapıldığını ortaya koyar. Bu da insanoğlunun mekan yaratma nedenlerinden biridir. İnsanlar, çevrelerinde kendilerine zarar verecek insanlardan veya doğadaki canlılardan korunmak için böyle mekanlar yaratmışlardır.



Şekil 1.5. M.Ö.900 Yılından Kalma Savunma Amaçlı Yapılmış Bir Yapı.

Giedion mekan sorununu Modern Mimarlığın gelişiminin en önemli elemanı hatta merkezi görüp, mimarlık tarihini mekan kavramlarının birbiri ardına sıralanışı olarak sunar. Tanımladığı üç farklı mekan kavramından ilki özellikle Mısır ve Yunan yerleşimlerinde görülen mekanların birbiriyle ilişki ve geçişimlerine dayalı bir anlayışı sergilerken ikinci kavram tam tersine Pantheon Tapınağındaki (Şekil 2.2.) gibi iç bağlamında ele alınmaktadır. Giedion'un üçlü mekan sınıflaması, Euklides mekanındaki birimlerin mekanik kombinasyonlarını geride bırakır ve insanın dünya imajının gelişimine bağlı olan nitelik farklılıklarını tanımlamaya niyetlenir. Her ne kadar var oluş mekanı insan varlığı ikilisine yakınlarsa da düşüncesini felsefi olarak netleştirememektedir (Norberg-Schulz, 1972, s.12).

Mekanın tarihini sadece Modernizmin gelişimine oluşturduğu temel bağlamında ele alan Giedion'un tersine Manfredo Tafuri, çağdaş mekanın çelişkilerini, karmaşıklığını ve süreksizliğini göz ardı etmeden ortaya koymaktadır. Kendisinin içinde yer aldığı 'takım 10 (team 10)' grubunun Modernist mekana yönelttiği eleştiriler, evrenselliğe karşı kişilik; mekan yerine yer; zaman yerine durum; tekil nesnelere var olan mimarlık yerine kentsel ölçekte çalışma kavramlarını önermektedir (Dostoğlu, 1984, s.18).

1.3. Mimarlıkta Mekan Sınıflandırmaları

Bu başlık altında mimarlıkta kullanılan başlıca mekan kavramlarının sınıflandırılmaları ve kısaca açıklamaları yapılmış ve örneklendirilmiştir.

1.3.1. İlkel Mekan

İçgüdülerin mekanıdır. Görüntülerden ve kavramlardan yoksun olan bu mekanın yapılandırılması çocuklukta başlar. Bu tür mekanlar da 'yer' ile 'mekan'ı birbirinden ayırt etmek çok güçtür. Bir çocuğun oyun oynamak için masa altında kendine oluşturduğu sınıf mekanını ilkel mekana örnek olarak verebiliriz.

1.3.2. Algısal Mekan

Görülebilir, algılanabilen mekanlardır. İnsana göre mekanın içeriği, anlamı değişiklik gösterir. Yönler ve uzaklıklar insana göre sabittir. Algısal mekan bir hareket mekanıdır. Bu kavram Mekan ve Algılama başlığı altında daha ayrıntılı olarak açıklanmıştır (Bknz. s.83).

1.3.3. Varoluşsal Mekan

Yaşanan mekandır, ortak deneyimler kullanılan işaretler, işaretleşmeler ve sembollerin oluşturduğu kümeye göre toplumsallaşmış bir kültür grubunun öğeleri olarak somut deneyimlerimizde görüldüğü şekildeki gibi mekanın içyapısıdır. Varoluşsal mekan hiçbir zaman pasif değildir fakat mimari ve diğer planlama işlemlerini içeren insan etkinlikleri tarafından sürekli yenilenir (Gündoğdu, 2002, s.57).

Heiddeger var oluşu fenomenolojik analizle sorgulamıştır. Var oluşun vurgulanması, boşlukların mekansallaşmasıyla olur. Mekanlar var oluşlarını 'yer'den alırlar. İnsanın yerlerle

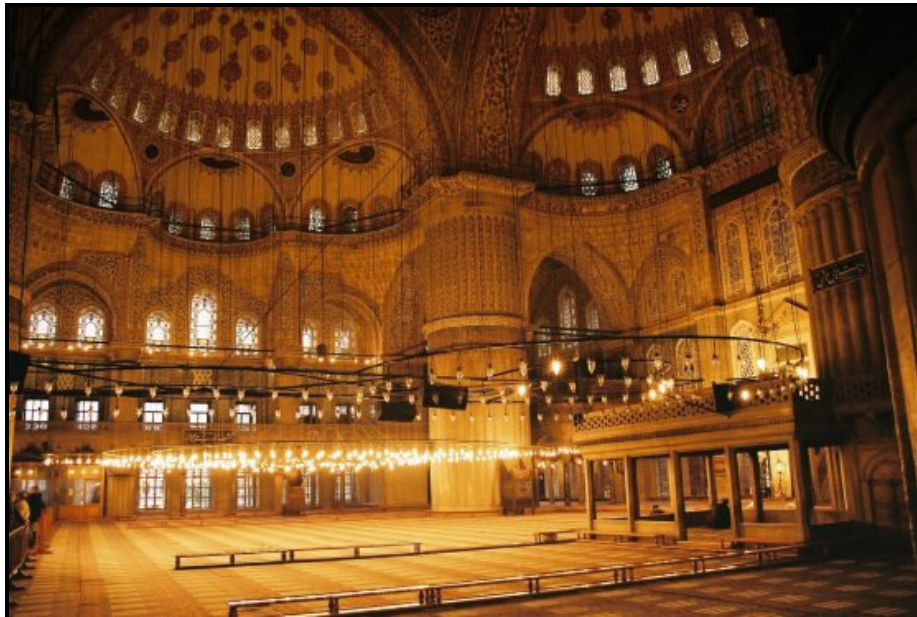
ilişkisi, 'yer'ler aracılığıyla, mekanlarla bağlantısı verilen yere ait oluşla gerçekleşir. İnsan ve mekan ayrı değildir (Bozkurt, 1992, s.231–238)

1.3.4. Kutsal (Dinsel) Mekan

Kutsal mekan dinlere göre mekan yaratma anlamında farklılık gösterir. Camide (Şekil 1.6., Şekil 1.7.) merkezi mekan anlayışı varken, kilisede (Şekil 1.8.) aksiyel yani yönlendirici mekan anlayışı geçerlidir.



Şekil 1.6. Sultan Ahmet Cami, Mimar Mehmet Ağa Tarafından 1609-1616 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 1.7. Sultan Ahmet Cami İç Mekan



Şekil 1.8. Kuzey Kilisesi, William Price Tarafından Boston, Massachusetts’de 1723 Yılında İnşa Edilmiştir.

1.3.5. Mutlak Mekan

Mutlak mekan adından da anlaşılacağı gibi zamana bağlı değildir. Yarattığı üst anlamlar ve onların değişmezlikleri varlık nedenidir (Uluğ, 1997, s.9–12).

Mutlak mekan belirli bir yere sahip değildir çünkü o bütün yerlerin kuşatıcısıdır. Güçlü sembolik bir varlığa sahiptir. Yaşam üzerine, ölüme ait mekanın mutlak gücü olarak ortaya çıkar. Lefebvre mutlak mekanı dinsel-siyasal mekan olarak da tanımlamaktadır. Lefebvre *The Production of Space* adlı kitabında Mutlak mekan için şu tanımlı yapmaktadır; “...Mutlak mekan üstün simgesel var oluşunu kuşkusuz dile bağlı olarak işaretlerin gücünden almaktadır. İşaretlerin gücü, bir tarafta bilginin gücünün doğa üzerine ve diğer taraftan da kendi egemenliğinin insan varlığı üzerine olduğu kadar götürebilir: İşaretlerin eylemliklerini sarmalayan bu kapsayıcılıkları Hegel’in ‘olumsuzluğun korkunç gücü’ olarak adlandırdığı şeydir. İşaret yıkıcı bir güce sahiptir...” (Gündoğdu, 2002, s.59).

1.3.6. Coğrafi Mekan

Tek ve kendine özgü olan mekana coğrafi mekan denir. Coğrafi mekanda kazanılan deneyimlerle ve çevreyle olan ilişkilerle anlam yüklenir. Bu bağlamda baktığımızda zamanın yer oluşturmadaki anlamını kavranmaya başlar çünkü mekanlar insanların o mekandaki

deneyimleri ve yaşadıkları olaylarla anlam taşırlar. Örnek olarak Antalya’da ki Kaleiçi yerleşkesini verebiliriz.

1.3.7. Kavramsal ve Soyut Mekan

Kavramsal mekan, belleğimizde tanımladığımız, beynimizdeki zihinsel haritadır. İnsanlar kavramsal mekanı akıl gözüyle kolayca kavrar ve bu mekanın içinde rahatlıkla hareket eder. Soyut mekan ise, kavramsal ilişkilerin mekanıdır. Soyut mekanda zaman ve yer ayrılmaz bir bütün oluşturur, yani zaman mekanın içine girmiştir. Relph tarafından soyut ve kavramsal mekanın ayırımı yapılmıştır. Kavramsal mekanda bir zihin haritamız mevcutken, soyut mekanda mekan hakkında kuram geliştirmek gereklidir.

Lefebvre’in soyut mekan kavramına ilişkin üç temel özelliği vardır;

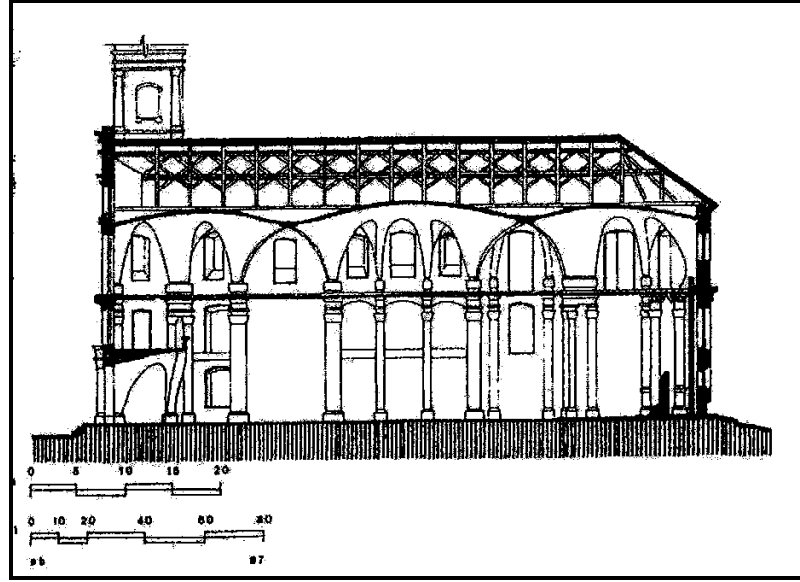
- Euclid’ci geometri ilkelerine göre kurulmuş mekan,
- Görselleşme mantığına dayanan optik mekan,
- Erkil ilkelere göre oluşmuş ve görselleşme mantığına dayanan bir optik mekandır (Uluğ, 1997, s.12).

1.3.8. Sosyal Mekan

Sosyal mekan zihinsel ve maddesel bir gerçektir. Bu mekan içinde birçok nesne barındırır. Sosyal mekanda insanlar, topluluklar, toplumlar arası sosyal ilişkiler gerçekleştirilir. Yani sosyal mekan amaçlıdır. Topluluklar için üretilir, eskitilir, yeniden yapılandırılır. Tiyatro Salonları, Kültür Merkezleri, Konser Salonları vs. sosyal mekanlardır.

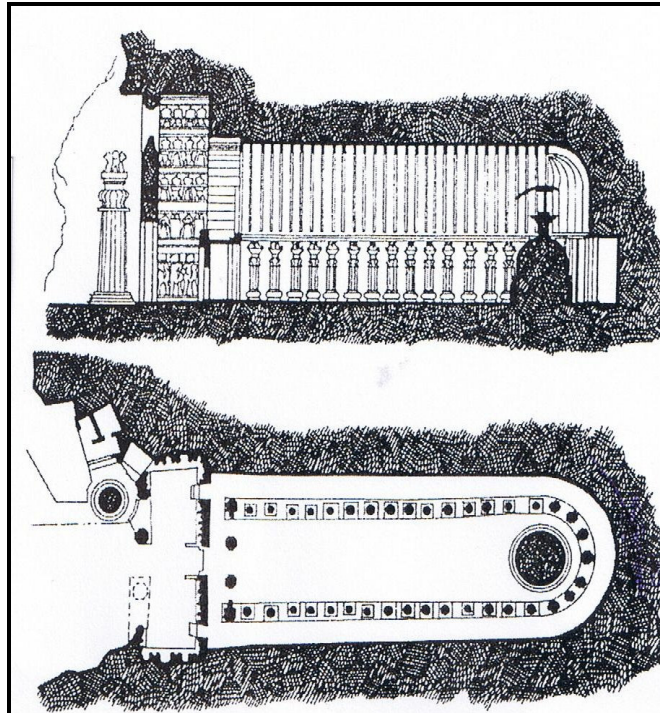
1.3.9. Pozitif ve Negatif Mekan

Pozitif bir mekan, bir boşluk olarak kavranan onu tanımlamak ve içermek üzere yapılmış bir kabukla kuşatılan bir mekandır. Örneğin John Balthasar’ın Güney Almanya Franconia’daki Haç kilisesinde (Şekil 1.9.) kabuğun strüktürel olarak bir önemi yoktur sadece belirli bir mekanı tanımlamaktadır.



Şekil 1.9. John Balthasar'ın Güney Almanya Franconia'daki Haç Kilisesi, Kesit.

Negatif mekan ise pozitifin aksine, var olan bir katılığa oyuk açılarak yaratılır. İnsan türünün ilk konutları sayabileceğimiz mağaralar doğal olarak oyulmuştur (Roth, 2000, s.83). M.Ö. 2000'den M.S. 650'ye kadar uzanan Hindistan, Ajunta ve Karli'deki kaya mağaralarında, mekan, mevcut bir kayalıkta istenilen boşluğu yaratmak için büyük çabalar harcanıp kesilmesiyle elde edilmiştir (Şekil 1.10.). Negatif mekanlara ilk örnekler mağaralardır, kentsel negatif mekanlar ise tüm binaların inşasından sonra kalan alandır.



Şekil 1.10. Mağara, Karli, Hindistan, Plan ve Kesit. Bu 'Negatif Mekan' Örneği Geleneksel Ahşap Mimarinin Bir Örneğidir.

Brunelleschi 1419'da tasarladığı Kimsesizler Hastanesinin (Şekil 1.11.) cephesinde arkad modül uygulamıştır. Hastanenin önündeki alana bakan alandaki yapıları tasarlayan mimarlar da yapılarının cephelerinde bu arkad modül uygulamışlardır. Böylece bu alan matematiksel bir ızgaradan oluşan dikdörtgene dönüşmüştür.



Şekil 1.11. Kimsesizler Hastanesi Mimar Brunelleschi Tarafından 1419 Yılında Floransa'da Tasarlanmıştır.

1.3.10. İç Mekan-Dış Mekan

Bir yapının içi iç mekanı, dışı ise o mekanın dış mekanını oluşturur. Sonuç olarak iç mekan ve dış mekan kavramları yapı kavramından sonra ortaya çıkmıştır.

“Her bina, iki mekanın oluşmasına yardımcı olur. Binanın kendisi tarafından saptanan ‘iç mekan’ ve bu bina ile komşu binalar arasındaki ‘dış mekan’ (kentsel mekan)” (Zevi, 1990, s.11).

C.Norberg-Schulz'a göre, mimar açısından iç ve dış mekanda aynı kurallar geçerlidir. Ancak her ikisinde de farklı istek ve gereksinimler vardır. İç mekan ve dış mekan bir bütünlük meydana getirmelidir. Wright, iç mekan ve dış mekanın birbirinden kopuk olarak ele alınmaması gerektiğini savunmuştur. “İç ve dış mekan diye iki ayrı mekan yoktur. Böylece iki elemana artık sahip değiliz. İçinde yaşadığımız mekan dışarıya çıkabilmeli, dış mekanla serbestçe birleşebilmelidir. Mukabil olarak da dış mekan serbestçe içeriye girebilmelidir.” (Bozkurt, 1962, s.7).

Wright, iç mekan ve dış mekanın kaynaşmasından yanadır. Böylece sürekli mekanlar ortaya çıkacaktı. Ona göre 20. yüzyıl teknolojisi, mekan yaratımında bir kutuyu emrediyor fakat mimarların bu kutuyu kırmaları gerekmektedir. Wright bu düşüncelerini şöyle ifade etmiştir; “Ancak kutular birbirlerine organik biçimde bağlanırsa, yüzeyler kaynaşırsa, mekan içte ve dışta süreklilik kazanırsa mimari oluşur, insanoğlu da buna layıktır, böyle bir yapının içinde severek yaşar yüzyılımızda” (Gündoğdu, 2002, s.64)

İç mekan ve dış mekan ölçüleri ve karakterleri belirleyen çizgileri yönünden iki önemli fark ile birbirlerinden ayrılırlar. İnsanlar dış mekanı daha açık, iç mekanı ise daha kapalı düşünmektedirler. Oysa genellikle dış mekan insanlar tarafından iki boyutlu olarak değerlendirilmektedir. İç mekan duvarlarla sınırlıdır. Dış mekan ise, yapılarla sınırlıdır. İç mekanda, yaratılan mekanlar yan yana gelebilirler ve aralarındaki sirkülasyon alanları bu mekanlar arasındaki bağlantıyı sağlarlar. Dış mekanda ise yaratılan mekanlar arasındaki sirkülasyonu sokak, cadde vb. sağlar. Yani dış mekânın sirkülasyon alanları daha büyüktür.

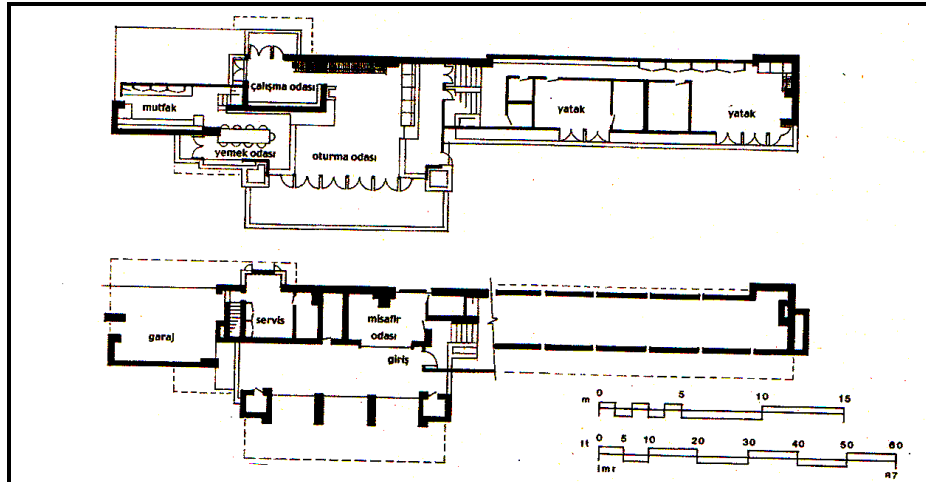
“Kentsel dış mekan ile etrafı kapalı bir iç mekan arasında gözlemleyen insan açısından da belirgin bir fark vardır. Binalarla sınırlanan kentsel mekan sadece göz seviyesinde iki boyutlu olarak algılanabilir. Esasta mekanlar arasında bina kütlelerinden oluşan mesafeler vardır. Bu durumda kentsel bir mekânın hemen bir diğerine birleşmesi ancak çok özel bazı durumlarda gerçekleşmektedir.” (Ataç, 1990, s.84).

Mies van der Rohe'nin Barcelona Pavillon'u (Şekil 1.12.), dış ve iç mekanların değişik harmonik bir şekilde iç içe girmeleriyle oluşmuştur. Burada esas olan öge camdır, boş mekan kapatılıp dış mekândan ayrılmıştır (Gür, 1996). Krier, binayı tasarlarken karşılaşılan en büyük problemlerden birinin, iç ve dış mekan arasında çizilecek çizginin belirlenmesi olduğunu savunur (Krier, 1975, s.69). Yani iç mekan nerde bitiyor, dış mekan nerde başlıyor bunun kesin sınırlar çizilerek belirlenmesi çok zordur.

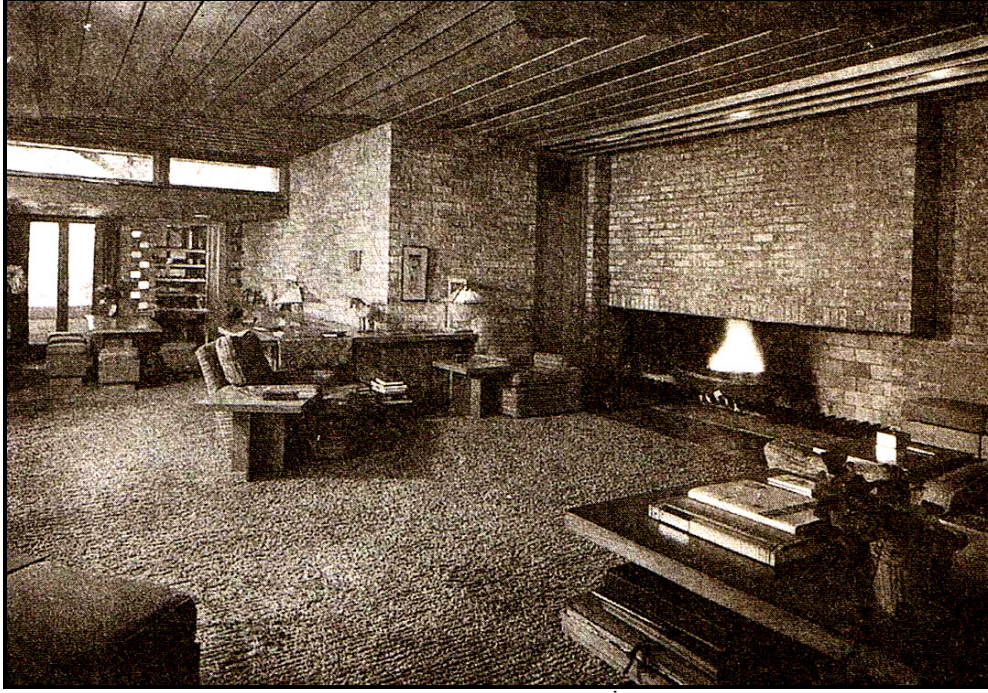


Şekil 1.12. Barcelona Pavyonu, Mies van der Rohe'nin Tasarımı Olan Bu Yapı, 1928-1929 Yıllarında Barcelona Sergisinde "Alman Pavyonu" Olarak Yer Almıştır.

Frank Lloyd Wright'ın tasarladığı, İllinois'de bulunan, Lloyd Lewis Evi (Şekil 1.13. Şekil 1.14.) mekan tiplerini anlamamız açısından incelemek için iyi bir örnektir. Bu mekan da iç ve dış mekan kesin hatlarla birbirinden ayrılmıştır. Fransız kapısının arkasından çayıra uzanan bakış açısından algısal mekan, gözle görülebilecek en uzak noktalara kadar gitmektedir. Evin içinde yemek odasında bulunan sabit masa mekandaki hareketi etkilemektedir. Yemek odasından mutfaka geçilmek istendiğine bu sabit masanın etrafından dolaşmak gerekmektedir. Bu masa devinimi kesin bir şekilde olumsuz yönde etkilemektedir. Mekanın döşeme ve tavanla sınırlandırılmış olmasıyla bu mekan insanda rahatlatıcı bir çevrelenmiş duygusu uyandırmaktadır.



Şekil 1.13. Lloyd'un Lewis Evi Plan, Frank Lloyd Wright Tarfından, İllinois'de, 1939 Yılında Yapılmıştır.



Şekil 1.14. Lloyd'un Lewis Evi İç Mekan

Lloyd'un Lewis evi (Şekil 1.13., Şekil 1.14.) mekanın ikiliği olanağını da açıkça örnekler, statik mekanlara karşı, iç içe mekanlar görülmektedir. Wright'ın Kaufman'lar için yaptığı Şelale Evi (Şekil 1.15.) de iç içe geçmiş bağlantılı ya da akışkan olarak betimlenen mekan yaratımına iyi bir örnektir. Wright'ın bu mekan anlayışı, Japon mimarlığı üzerinde yaptığı çalışmalar sonucunda gelişmiştir.



Şekil 1.15. Kaufmann Evi, Frank Lloyd Wright Tarafından 1937 Yılında İnşa Edilmiştir.

Wright'ın uyguladığı geleneksel Japon mimarisinde, ahşap strüktürel çerçeve bulunur. Bu çerçeveye ek olarak çeşitli mekan bölümlerinin yaratılması için paravanlar ve raylar

mevcuttur. Bu paravanların kapatılmasıyla farklı kullanımlara açık mekan bölümleri (Oda) oluşturulur. Wright'ın bu çalışmalarından etkilenen Ludwig Mies van der Rohe Almanya'da düzenlenen bir sergi için tasarladığı Alman Pavyonu (Şekil 1.12) tasarımında alışılmış anlamda 'oda'ya yer vermemiştir. Birbirleriyle bağlantılı alanı tanımlayan bir dizi düzlem oluşturmuştur. Bu mekan, doğrultusuz plan örneğidir.

2. ARKAIK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE MEKANIN GELİŞİMİ

İnsanlar günümüzden 10000 yıl öncesine kadar mekan fikrine sahip değillerdir. Yani kendi ürettikleri mekanlar yoktur. Tarih öncesi dönemlerde insanlar korunma, barınma gibi çeşitli nedenlerle buldukları fiziksel çevreden ayrılma durumunda kalmışlardır. Bu da insana fiziksel çevrede kendini güvencede hissettiği yaşama koşullarını sağlayan sınırlı bir hacmi yani mekanı ortaya çıkarmıştır. Nüfusun artması, toplumların gelişmesi mekanların artmasına ve farklılaşmasına neden olmuştur.

Uygarlığın direkt etkisi altında kalan kültür dallarının belki de en önde geleni mimarlıktır. İnşaat yöntemleri, araçları, malzemeleri gibi faktörler mimarinin aynı çağda bile ülkeden ülkeye, bölgeden bölgeye, şehirden şehre ve mahalleden mahalleye büyük farklılaşmalar gösterebilmesini mümkün kılmıştır. Yine bu nedenle, mimari tasarlama tarih boyunca önemli değişikliklere uğramış, teknoloji zaman zaman üslup-yapıcı etken niteliğinde son sözü söyleyerek estetiğin, semantiğin belirleyicisi olmuştur (Özer, 2004, s.9).

Giedion'un üçlü mekan anlayışına göre mekan, Mısır'dan Yunan uygarlığına kadar, Roma'dan 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar ve yaşadığımız çağ olarak üçe ayrılmaktadır. Birinci mekan kavramı ilk gelişmiş uygarlık dönemi olan Mezopotamya ve Mısır ile başlayıp, Yunan uygarlığına kadar devam eder. Yunan mimarlığı, birinci mekan kavramının son dönemini temsil ederken, diğer taraftan da bireye dayalı demokratik, Avrupalı yeni yaşam biçiminin oluşmasını sağlar. İkinci mekan kavramı Roma'da ortaya çıkmış ve oradan da bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Temel ilkeleri Rönesans ve Barok dönemi yeniden keşfedilmiştir. Barbar bir geçmişe dayalı Ortaçağ Dönemi ise Yunan ve Roma düşüncesinin karşısındadır. O dönemin Gotik Katedralleri, önce Romantikler, daha sonra 19. yüzyılda ikinci yarısında da mühendis ve mimarlar tarafından yeniden ortaya çıkarılacaktır. Giedion'a göre (Giedion, 1971, s.5) üçüncü mekan kavramı ise 19. yüzyılda birbirinden ayrı tutulan düşünce ve duygunun bir araya getirilmesiyle yaşanmıştır. Bundan sonraki aşama, çağdaş yaşamın içinde oluşan ani değişikliklerin farkında olarak, toplumda ortak ve özel alanlar arasındaki ayrılmayı getirecektir (Demirkaya, 1999, s.27).

“Tarih boyu, mimarlık nasıl form ve anlatım değişiklikleri geçirdiyse mimari mekanda değişiklikler geçirmiştir. Mimari form ve anlatım, teknik buluşlar soysa-politik devrimler ve felsefi değişikliklerden büyük çapta etkilenmiş, ani değişikliklere uğramıştır. Fakat mimari

mekan tarih boyu devamlı gelişme göstermiştir. Aslında mekan farklı devirleri ve kültürleri bir araya getirebilen mimarlığın geçmişini ve geleceğini bağlayan en önemli ögedir.” (Engel, 1964, s.233).

20. yüzyılın önemli mimarlarından Mies van der Rohe “mimarlığı içinde bulunulan zamanın beklentilerinin, mekansal olarak ortaya çıkışı” olarak tanımlar ve “mimarlığın yaşayan, değişen ve yeni” olduğunu vurgular. Bu tanım mimarlığın içinde bulunulan zamanla etkileşim içinde olduğunu ve zamanla değişimin kaçınılmaz olduğunu ortaya koymaktadır (Soygeniş, 2006, s.12).

Tarihsel süreçte ele alırsak mekanın, Modernizmde ve Postmodernizmde her zaman ayrı bir yeri olmuştur. Özellikle de mekan ve algı konusunda da anlatıldığı üzere bu dönemlerde zamanın, mimari mekanın sürekliliğinde ele alınması, yeni mekan kurgularının ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuştur.

Jencks’e göre her kuşak bir önceki kuşaktan bir şeyler öğrenir ve kendi çözümleriyle beraber bunları geleceğe aktarır, ilk örnek (arketip) sorunları üzerinde çalışan mimarlar birbirleriyle bağıntılı çözümlere varmışlardır. Bu çözümlerde, tarihin kesintisizliğini, sürekliliğini sağlayacaktır. Tarihsel sürekliliğe dayalı postmodernist anlayışın en önemli yönü birbirine zıt yaklaşımları bir arada içermesidir. Bir başka deyişle belirsizliği ve ironiyi kullanmasıdır. Bu bir tür çifte kodluluktur. Geçmiş ve bugün birbiri içinde okunabilir, kopukluklar vurgulanabilir. Burada geçmişe doğru bir özlem, öykünme, ayrıca unutulmanın yeniden hatırlatılması söz konusudur. Jencks’e göre ‘Burada önemli olan geçmişle iç içe olmaktır. Binanın anlamı anılar ve çağrışımlarla oluşur. Postmodernizm bu nedenle tarihsel sürekliliği vurgular (Jencks, 1993, s.31-42). Bununla birlikte postmodernist yaklaşımda mekan kurgusuna bir yenilik getirilmez sadece cephe sisteminde yapılan süslemelerle tarihsel süreklilik sağlanmaya çalışılır.

Toplum sadece kültür gereksinmelerinin yön ve niteliğini değil, malzeme ve onun kullanılma sınırlarını da ortaya koymaktadır. Kuşkusuz bütün bu sınırlamalar içinde mimara çeşitli veriler arasında bir seçim yapma özgürlüğü yine kalmıştır. Fakat toplumun yapı eylemine koyduğu sınırlar bu kadar da değildir. İnsanlar çokluk inançlarına, düşüncelerine, beğenilerine, yani toplumsal geleneklerine uygun bir çevrede yaşamak isterler. Bir takım biçim ve renkler toplum için sembolik değerler kazanmıştır. Her sınıf ve aşamada insanın, evinin balkonlu olmasını isteyen mütevazı ev sahibinden, insan figürünün sembolüne inanan

hümaniste, ya da matematik kurallarının tanrısallığına inanan filozofa ve azametli biçimler peşinde koşan güç sahibine kadar, mimari biçimi etkileyebilecek değer yargıları vardır. Bunlar her zaman ussal olmasa da kültürel eğilimlerinin bireye zorla kabul ettirdiği değer yargıları olarak nesnel nitelik kazanırlar (Kuban, 1992, s:25).

Görüldüğü gibi geçmiş ve geleceği bağlayan en önemli unsur mekandır. Mekanın değişimini sağlayacak en önemli unsur ise insanın sürekli olarak gelişen ve değişen ihtiyaçlarıdır. İşte bu gelişim ve değişimlere bağlı oluşan mekan, tarihi dönemlere göre alt bölümlerde incelenmiştir.

2.1. Tarih Öncesi Dönemde Mekan

Bütün canlıların kendilerine uygun barınağı bulmak için doğuştan sahip oldukları bir içgüdüleri mevcuttur. Bütün canlılar bu içgüdüleri sayesinde kendilerine en uygun mekanı doğada bulurlar ya da ellerindeki imkan doğrultusunda mekanı oluştururlar.

M.Ö. 600.000 ile M.Ö. 12.000 yılları arasında çok uzun süren Paleolitik çağın başlarında ilk insanların barınağa, eve ihtiyaçları olmamıştır. Çünkü bu dönemde bulunan kalıntılar toprağa kazılmış çukurlarda bulunan kemik ve kül kalıntılarıdır. Yontma Taş Çağında ise, kuzey ülkelerinde iklim soğumuş ve insanlar mağara içlerine sığınmak zorunda kalmışlardır (Mutlu, 2001, s.7).

Doğal mağaranın kurgusu, atalarımızın karşılaştıkları, algıladıkları ve içinde yaşadıkları ilk mekan kurgusudur. Mağara, dış çevreden farklı özellikleri ve nitelikleri bulunan, inşa edilmemiş, biçimlenmesi emeğe dayanmayan doğal koşullarda rasgele şekillenerek kendiliğinden oluşmuş hazır ve sınırlı boşluktur (İzgi, 1999, s.25).

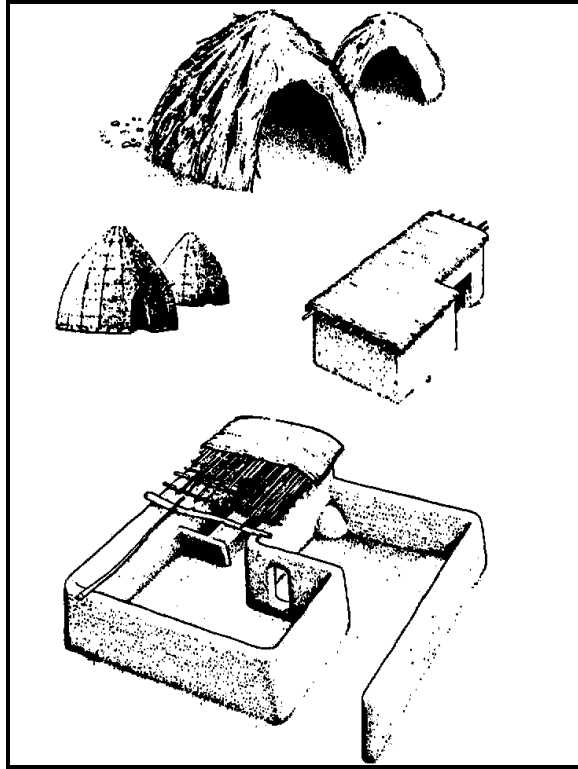
Bu mağaralar atalarımızın daha rahat ve güvenli olmalarını sağlamışlardır. Dolayısıyla atalarımız bu mağaraları benimsemiş, sahip çıkmış, gerektiğinde elinde tutmak için savaşmıştır. Bütün bunlar sonucunda mağaralar mülkiyet kavramının başlangıcı olarak değerlendirilebilir.

Mağaraların incelenmesi, bunların yontma taş çağı insanı tarafından barınma, tapınma ve korunma mahalli olarak kullanıldıklarını kanıtlamaktadır. Buluntular bunların ne amaçla

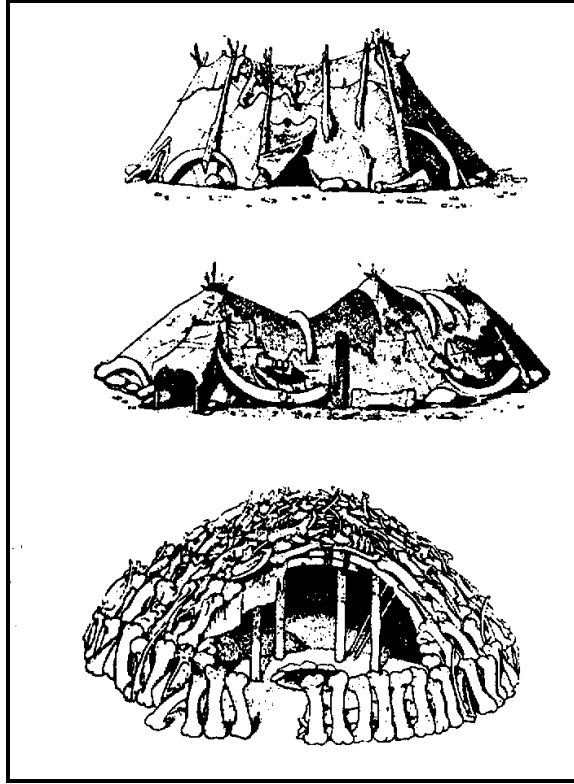
kullanıldığını belirttiğinden Konut Mağara, Tapınak Mağara ve Konut ve Tapınak Mağara olmak üzere 3 tip mağara bulunmaktadır (Mutlu, 2001, s.7).

Başlangıcından M.Ö. 10.000–7.000 yıllarına kadar uzanan sürede, insanlık tümüyle Göçebe Uygarlık dönemini yaşamıştır. M.Ö. 500.000–600.000 yıllarında ortaya çıktığı zannedilen Homo-Erectus'un, yani ayakta dik durabilen insanın karakteristik özellikleriyle bugünün insanına son derece yaklaştığı ileri sürülmektedir. Elleri ve kafatası henüz ilkelcedir. Buna rağmen, grup halinde yaşayabilecek düzeye ulaşmıştır (Özer, 2004, s:190–192).

M.Ö. 8000–5000 yılları arasında Mısır'da, İran'da, Mezopotamya'da ve Hindistan'da yaşayan ve tarımsal düzenin ilk temsilcileri olan halklar Şekil 2.1.'de görülen konut tiplerinde yaşamlarını sürdürmüşlerdir. M.Ö. 35.000–8.000 yılları arasında Sibiryaya ve Rusya'da yaşayan göçebe-avcı uygarlık kavimleri ise Şekil 2.2.'de görülen mamut derisinden ve kemiklerinden yapılan, çadırlarda ve kulübelerde yaşamlarını sürdürmüşlerdir (Özer, 2004, s.191).



Şekil 2.1. M.Ö. 8000-5000 Yılları Arasında, Mısır'da, İran'da, Mezopotamya ve Hindistan'da Gerçekleştirilmeye Başlanan "Konut" Örnekleri



Şekil 2.2. Jacquetta Hawkes Tarafından M.Ö. 35000-8000 Yılları Arasında Göçebe-Avcı Uygarlık Kavimleri İçin Verilen Barınak Tipleri

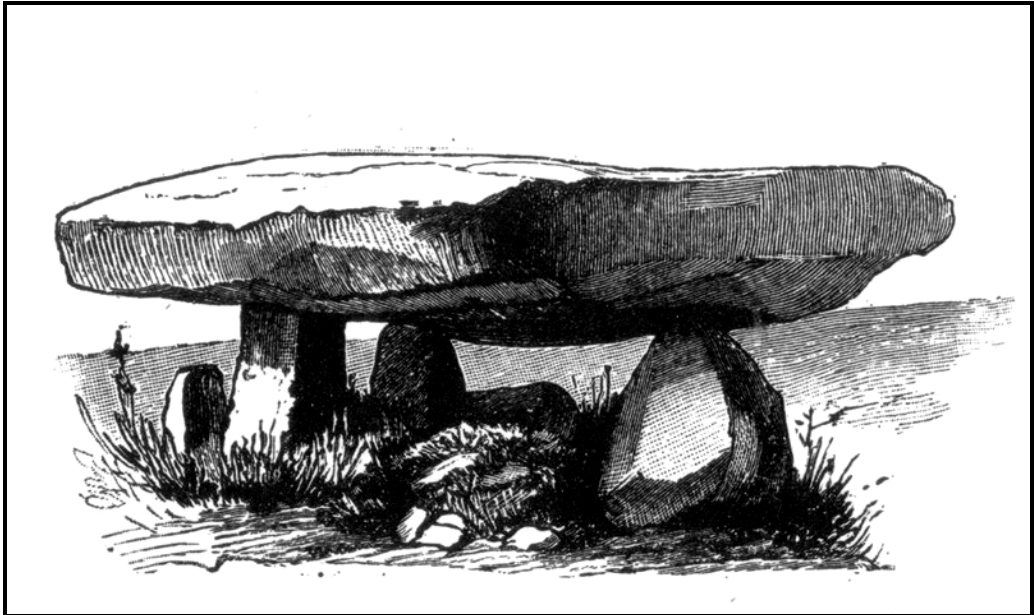
İlk mekan düzenleme olayı cıvalı taş devrinde ortaya çıkar. İnsanlar mağaralardan çıkıp kendi olanaklarıyla mekanlar yaratmaya başlamışlardır. Çünkü bu döneme gelindiğinde iklim koşulları elverişli durumlara gelmiştir, tarım hayatı gelişmiş, bunun sonucunda da bu dönemdeki ilk evlerin köy gruplaşmaları içinde yapıldıkları gözlemlenmiştir. Yine bu dönemde insanlar ateş yakabilmektedir. Fakat su ihtiyacı doğduğundan su kenarlarında yerleşimler oluşmuştur.

Bu devirde oluşturulan mekan düzenlemelerinde insan ölçülerine de dikkat edildiği araştırmalardan ortaya çıkmaktadır. Çünkü insan boyutlarını aşan boş alanlar yoktur. Bunun yanında bilinç dışı da olsa doluluk boşluk oranlarına da belli bir ölçüde uyulmuştur.

Eski Çağ Dönemi insanları anıt mimarisine önem vermişlerdir. İlk mimari anıtlar Megalitleridir. Bunlar Neolitik çağda meydana gelmişlerdir. Megalitlerin barınma ile ilgileri yoktur. Megalitler; Menhir, Kromlek ve Dolmen olmak üzere 3'e ayrılırlar. Menhirler; taş anıtlardır, astronomi ile ilişkilidir. Dolmenler ise ilk mezar anıtlardır (Şekil 2.3., Şekil 2.4.) (Mutlu, 2001, s.10-11).



Şekil 2.3. Stonehenge, Salisbury, İngiltere’de Bulunmaktadır.



Şekil 2.4. Dolmen, İtalya’da Bulunmaktadır.

Büyük ve kaba taşlardan yapılan bu anıt mezarlar çok büyük bir insan çabasını, ilerlemiş bir toplum düzenini gösteren, insanı etkileyen kutsal yapılardır. “Mezar mimarisinin ve dini mimarinin konut mimarisinden daha çabuk gelişmiş olması, sonsuzluk kavramı ile ilgilidir. Menhirlerin gelecek kuşaklara hatıra olarak kalacak, ölümsüz anıtlar olarak düşünüldükleri kesindir” (Mutlu,2001, s.11).

2.2. Antik Dönemde Mekan

Bu dönemde, ilkel insanın içinde yaşadığı büyü ve organize edilmemiş ortam, artık bir düzene girmiştir. İnsanoğlu, o kadar çok korktuğu doğal güçleri kişileştirerek onların karşısında bir tür dokunulmazlık kazanmıştır. Tanrılara tapmakta ve artık önemsiz şeylerle değil, adlandırabildiği, dua ederek uyurabildiği varlıklarla ilişki içindedir. İyilik eden ve zarar veren şeyler artık, iyi ve kötünün soyut niteliklerini edinmeye başlamışlardır. Böylece, sihirbaz-hekim, yerini, tanrı ile insan arasında ilişki kuran rahibe bırakmıştır. İnsanoğlunun görünür ya da görünmez dünya ile bağlantısı, öğretiler ve uygulamalarla, yani dinle, belli bir düzene bağlanmıştır (Bazin, 1998, s:27).

İnsanoğlu bu dönemde yarattıklarını, doğanın yarattıklarına rakip hale getirme amacını taşımaktadır. Köle çalıştırarak çok büyük heykeller, mekanlar yaratılmıştır. Mısırlılar, Hintliler piramit şeklinde taş dağlar inşa etmişlerdir. Yeteri kadar taş bulamayan Mezopotamyalılar ise kurutulmuş kil malzemeden yaptıkları tepelerin üzerine saraylar inşa etmişlerdir. İnsanoğlu, bu dönemde teknik kaynakları yetersiz olsa da kendi kendini doğaüstü gücüne inandırmaya çalışmıştır (Bazin, 1998, s:31).

Bu dönemde mekan insanların dini inançlarına göre şekillendirilmiştir. Mısır toplumunda insanlar ölümsüzlüğe inanıyorlardı. Bu yüzden bedeninin saklanması için yapılan mezarlar bu dönemin en çok önem verilerek yapılan mimari eserleridir ve günümüze kadar kalmıştır. Mısır’da ki inanın en önemli özelliği ölümden sonra yaşam olduğuna inanılmasıdır. Bu yüzden onlar için bedeni çürümeden saklamayı başarmak çok önemlidir. Bu saklanan bedeninin mezarının da sağlam olması gerekmektedir. Bütün bu sebeplerden dolayı Mısır’da mezar mimarisi çok gelişmiştir. Ayrıca yine dini inançlarının çok kuvvetli olmasından dolayı tapınak mimarisi de çok gelişmiştir. Mısır halkına göre ev geçici, mezar ise kalıcı konuttur. Bu düşünce, bu dönemde dini yapıların ve mezarların önemli olmasının kanıtıdır. Mısır tapınaklarının içine sadece firavunlar ve rahipler girebilir, bu binalar çok iyi korunur ve

buralara sıradan kişilerin girmesi yasaktır. Ölümden sonraki yaşama olan inanç nedeniyle, insanlar mezarlara önemli eşyalarını koyuyorlardı. Yine bu mezarlara ruhun saklanması için heykeller yerleştirilirdi.

Mısır dönemi mimarlığında mekan yaratma eylemi insanların ölümsüzlüğe olan inançlarına göre şekillenmiştir. Bu dönem mimarlığının amacı düzen ve sürekliliğin sağlanmasıdır. İnsanların, zamana, bozulmaya ve ölüme karşı dirençleri mekan yaratmada belirleyici olmuştur. Mısırlıların bir başka inançları da doğaya olan bağlılıkları, sevgileridir. Bu yüzden doğadan ilham alıp yapılarını yapmışlardır (Roth, 2002, s.253).

Mısır Mimarisi, küteselliğine paralel olarak büyük, düz yüzeyleriyle kimlik kazanır. Örneğin; Giza Piramitleri (Şekil 2.5.). Bu yapı kutup yıldızına ve güneşin dik eksenine göre hizalanarak yapılmıştır. Antik çağda daha çok açık mekan organizasyonları dikkat çekmektedir. Mısır mimarisinde iklimsel ve yaşama ilişkin özellikler nedeniyle kamusal mekan anlayışı daha hakimdir. Güneşin hareketine bağımlı bir mekanik zaman anlayışıyla mekanı şekillendirmişlerdir (Gündoğdu, 2002, s. 83).



Şekil 2.5. Mısır Piramitlerinin Genel Görünümü, El Giza, Mısır, 2600 ile 2480 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

Giza'da inşa edilen piramit kompleksi, tarihin en büyük piramitlerine sahiptir. Dördüncü hanedanlık döneminde firavunlar Khufu, Khafre (Şekil 2.6.) ve Menkare'nin anıt mezarları olarak inşa edilmişlerdir. Bu piramit grubunun (Şekil 2.5.) çevresinde ise kraliyet ailesinden

kişiler için daha küçük mezarlar, mumyalama işlemi için mezarlık tapınakları ve Nil'e kadar uzanan kaldırımlar vardır. Bu piramitlerin mekan kurguları Mısırlıların yaşam sonrası inançlarını yansıtmaktadır. Tapınaklar, firavunların insanlıktan tanrılığa geçişlerini simgelemektedir. Kral mezarları, ölçekleriyle, boyutlarıyla kralların halk gözündeki yerini ifade etmektedir.



Şekil 2.6., Khafre Piramiti, El Giza, Mısır, 2600 ile 2480 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

Mısır dönemi insanları bu mükemmel zamanı yaratmayı amaçlamışlardır. Bu yüzden yaşantılarının hemen hemen hiçbir alanında değişikliğe yer vermemişlerdir. Bu nedenle de İki bin beş yüz yıl boyunca dinde, sanatta, mimarlıkta, yazıda çok az değişiklikler olmuştur.

Mezopotamya'da yaşayan halklar Mısır halkının aksine gömüldükleri yerlere pek fazla önem vermezlerdi. Bu uygarlığın insanları; insan yaşamının şeytani güçlerin tehdidi altında olduğuna ve bu güçleri büyü aracılığıyla kovabileceklerine inanmışlardır. İnanılmaz bir soyutlama yeteneğine sahip olan bu dönem insanı bu yetenekleri sayesinde gökbilimci ve aritmetikçi hale gelmiştir. Bu soyutlama yeteneklerini geliştirdikleri çivi yazısında da görmek mümkündür. Mısırlılar yazılarında günlük yaşamda kullanılmayacak hantal bir yazı sistemi geliştirmişken Mezopotamya'da günlük yaşamda rahatlıkla kullanılabilen soyut simgelerden oluşan bir yazı sistemi geliştirmişlerdir. Kaydedilmiş en eski yazı izleri arasında yer alan Uruk tableti (Şekil 2.7.) İ.Ö. IV. binyıldan kalmaz. Göstergelerin sütunlarla yinelenmesi bu

tabletin bir hesap defteri olduğunun kanıtıdır (Jean, 2006, s.13). Mısır döneminden kalma Elafantin takvimi ise I. Tutmozis zamanında, İ.Ö. 1450'de kentteki tapınkların birine kazınmıştır. Sirius adıyla bilinen O dönemdeki adıyla Sothis yıldızının ufukta belirdeği gün tanrılara sunulacak hediyelerin dökümünü yapmaktadır (Şekil 2.8.) (Jean, 2006, s.30).



Şekil 2.7. İ.Ö. IV. Binyıldan Kalma Uruk Tableti



Şekil 2.8. İ.Ö. 1450'de I. Tutmozis Zamanından Kalma Elafantin Takvimi

Mezopotamya halkı ruhani konularla uğraşan Mısır halkından farklı olarak günlük yaşama daha fazla önem vermişlerdir. Kale ve monarşinin gücünü yansıtan saraylar inşa etmişlerdir. Ayrıca, askeri mimarlığın ilkelerini ortaya koymuşlardır. Etkin dirence önem vermişler ve

kalelerini inşa ederken buna göre planlamışlardır. Örneğin; biri, bir diğerini savunan birçok avlu oluşturmuşlardır. Sayısız dar geçit ve dolambaçlı yollardan oluşan karmaşık bir sistemde yaptıkları saraylarda da düşmanın ilerlemesini zorlaştırmışlardır (Bazin, 1998, s.52).

Mezopotamya uygarlığında anıtsal mimarinin temel öğelerinde olan geniş hacimler ve kalın masif duvarlara işlenmiş bezemeler kullanılmıştır. Örneğin; II. Nebuchadnezzar'ın Babil kentini yeniden yaparken “insanoğlu hayranlıkla bakacak” dediği İştar kapısı (Şekil 2.9.) bu dönemde inşa edilmiştir. İştar kapısının üstündeki sırlı tuğlada Mısır savaş ve aşk tanrıçası İştar'ın kutsal hayvanı olan aslanın kabartmaları bulunmaktadır. Bu kabartmalar kapıyı düz masif bir duvar olmaktan çıkarmaktadır (Mutlu, 2001, s.28).



Şekil 2.9. İştar Kapısı, Babil’de II. Nebuchadnezzar Tarafından İnşa Ettirilmiştir.

2.3. Eski Yunan Mimarlığında Mekan

Bu dönemdeki insanlar insan biçimindeki tanrıların heykellerini yapmışlar ve bu heykellere tapmışlardır. Aynı zamanda bu kutsal heykellerini, eşyalarını ve hayvanlarını muhafaza etmek ve barındırmak için tapınaklara ihtiyaç olmuştur. Bu yapılan tapınaklara sadece görevli rahipler girebilmekte, halk girememektedir. Tapınakların uzun eksenine tanrı heykeli yerleştirilir ve halk tanrı heykelini uzaktan seyrederek taparlardı. Dini törenler tapınağın önünde yer alan bir sunağın çevresinde yapılırdı (Mutlu, 2001, s.46).

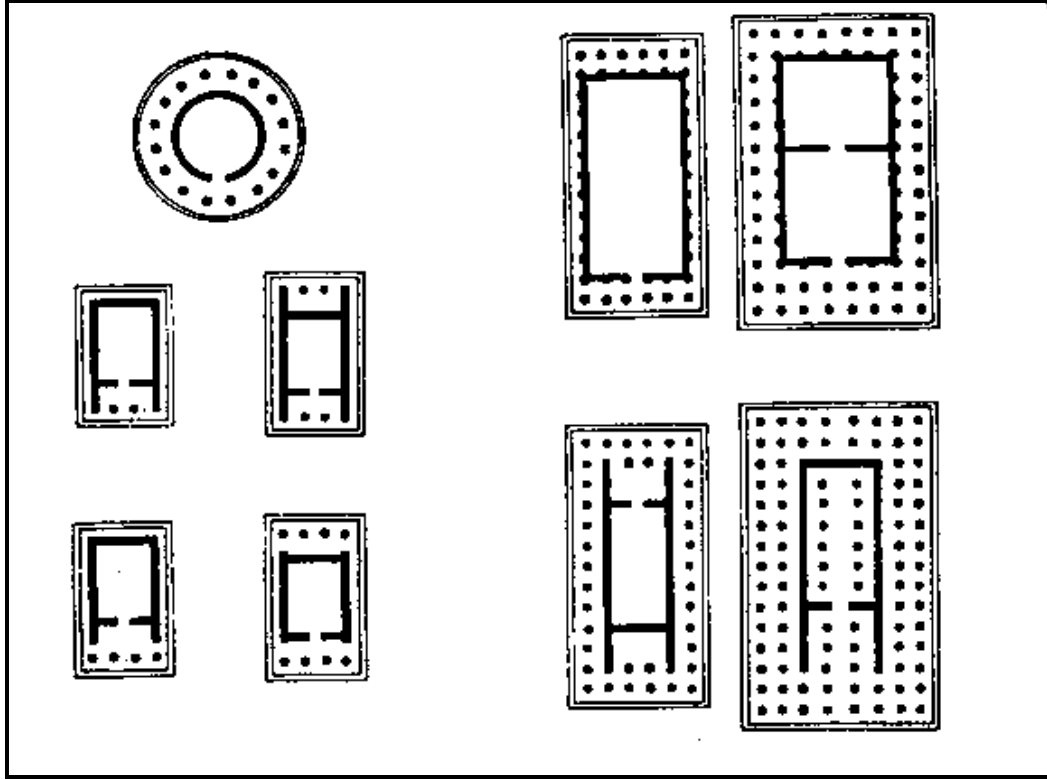
Yunan tapınaklarına en güzel örnek mimarlık başyapıtı da sayılabilecek Parthenon tapınağıdır (Şekil 2.10.). Her tapınakta sosyal bir fonksiyonu olmayan “cella” adı verilen bir mekan vardır. Bu mekanla kolonlar arasında kalan “peristyle” adı verilen alan insanların Yunan tapınaklarında dolaşabildikleri tek yerdir. Yunan tapınakları tanrıya ait, kutsal

mekanlardır. İnsanların tanrıya dua etmek için gittikleri mekanlardan değildir. Bu nedenle insanlar tanrılara bu mekanların dışından dua ederler. Onun içinde bu tapınakların dış bezemeleri olağanüstü emekle yapılmıştır (Roth, 2002, s.284-287).



Şekil 2.10. Parthenon Tapınağı, Ictinus ve Callicrates ile Phidias Tarafından M.Ö. 477-438 Yılları Arasında Yapılmıştır.

Bu devirde mekanın fiziksel forumunun oluşumunda ekonomik sosyal ve politik kuvvetler etkin rol oynamıştır (Eisner-Gallion, 1963,s.4). Özellikle toplumun din yapısı ve dini binalar mekanın formunda etkili olmuştur. Mekanlar genellikle dini binanın etrafında oluşup, buna göre biçim kazanmıştır. Antik çağda belli formların tanınıp, kesinlik kazanması sonucu mekanlara da bu formlara bağlı olarak biçim verilmiştir. Yuvarlak, oval, kare ve dikdörtgen mekanlar bu dönemin biçimlerini oluşturmuştur. Mekan birleşimleri de yine belli formların birleşimleri ile gerçekleştirilmiştir. Kendi içlerinde tek başlarında bir aks üzerinde düzenlenmiş her bina, diğerleriyle açılı birer mekan hacimleri yoluyla bütünleşirler (Şekil 2.11.) (Gündoğdu, 2002, s. 84).



Şekil 2.11. Yunan Tapınağında Plan Tipleri

Yunan kentinin en önemli anıtsal yapısı agoralardır. Yunan mimarisinde, iklim gereği insanların yaşantısı genellikle dışarıda geçtiğinden kent yaşam alanları çok önemliydi. Yunan mimarisinin tek anıtsal yapısı olma özelliğini taşıyan agora'lar, insanların siyasi toplantılarını yaptığı, gezdiği, alışveriş yaptığı alanlardı. Yunan mimarlığının en orijinal buluşu tiyatrolardır. Bu yapılarda, ilk zamanlarda insanların dini inançlarının ağır basması sebebiyle dini olayların şarkılarla yorumlandığı orkestra alanı çok önemliydi. Daha sonraları insanların komedi ve trajedi sanatlarına olan eğilimleri artınca bu alandaki aktörlerin önemi ve sayısı da arttı. Buna paralel olarak orkestranın önemi ortadan kalktı. Sonuç olarak mekan insanların yönelimlerine göre yeniden şekillendi (Mutlu, 2001, s.50).

Antik çağda gerek toplanma, gerek yeşil alan, gerekse alışveriş mekanı yani pazaryerleri için oldukça büyük alanlar bırakılmıştır. Antik devrin en önemli karakteri "agora" ve "forum"lardır. Dini ya da sivil önemli bir yapının etrafında oluşan bu mekanlar, diğer mekanların da oluşumunu sağlar. Çünkü tüm diğer ara mekanlar yani konutlar, ticaret yerleri gibi bu mekanlara doğru yönelmiştir. Toplantı mekanı, konut alanı ya da yollar değil; özellikle Yunanistan'daki Akropollerdir. Eski devirde oranlar tarih öncesi çağa nazaran çok daha bilinçli ve akılcı görülmektedir. Bunun en önemli nedeni de bu çağda sık görülen aks sistemidir. Her binanın kent merkezi aksı bir öncekine tamamen dik gelecek şekilde

düzenlenmekte ve sonuçta tüm tasarım birbirini kesen akslar sisteminde oluşan bir bütünlük kazanmaktadır (Karaman, 1987, s.7).

“İlkel mimarlardan Yunan mimarlığına kadar taş yapıların, iki dik taşın üstüne yatay başka bir taş koyarak dayanıklı strüktürler olarak gerçekleştiği görülmektedir. Kuban’a göre (Kuban, 1992, s.30) düşey ve yatay öğelerle meydana gelen bu taş yapılarda doluluk ve boşluk birbirine yakın değerdedir. Bu tip yapılarda tıpkı Mısır’da olduğu gibi, taşıyıcıların ve diğer sınır tanımlayan elemanların etkisi iç mekan tarafından zayıflatılmadığı için, boşluklarda yapının mimari kimliğine egemen değildir.” (Sözen, 1996, s.120).

2.4. Roma Mimarlığında Mekan

Roma Uygarlığı’nın yasaları, kültürü, dini ve mimarisi, bugünkü yasalarımıza, çağdaş kültür, din ve mimariye örnek olmuştur. Bu bakımdan Roma uygarlığı çağdaş uygarlığımızın temelini oluşturur (Mutlu, 2001, s.67).

İnançlı bir millet olan Yunanlılar için en önemli mimari mekan tapınaktır. Romalılar da ise emperyalist siyaset nedeniyle, konfor önem kazanmıştır. Roma’da M.Ö. 509 yılında cumhuriyet kurulmuştur. Cumhuriyet kurulduktan sonra Roma mimarisi kendi orijinal mimarisini oluşturmaya başlamıştır. Romalılar için binanın sadece güzel olması yeterli değildir, onlar için bina güzel olmasının yanında devlete ve vatandaşa gurur veren bir sağlamlıkta, pratik ve muhteşem olmalı, sosyal ve siyasi amaçlara da cevap verici nitelikte olmalıdır (Roth, 2002, s.294-295).

Belkıs Mutlu, Roma mimarisinin karakterini şöyle açıklar: “Roma mimarisinin karakterini, iç mekanın, sütun ve arşitravlar tarafından değil, devamlı bir duvar ile onu örten kubbe ve tonozlar tarafından sınırlanması sağlar. Sütunlar genellikle duvar veya pilastrlara yarı yarıya gömüldüklerinden dekoratif elemanlar haline gelmişlerdi. Eksen, simetri ve tonozlar ise imparatorluk disiplin ve düzenin mimarlık sanatı üstündeki etkisini belirtirlerdir (Mutlu, 2001, s.68).

Roma mimarisi Yunan mimarlığının aksine, Heinz Kohler’in söylediği gibi bir mekan, kapalı bir iç mekan ve dış mekan mimarisidir. Roma mimarisinde mekan yönlendirici ve belirleyiciler son derece sistematize ve okunaklıdır (Gür, 1996). Helenistik mimaride kamusal mekanlar bilinçli ve kasıtlı olarak şekillendirilmeye başlanmıştır. Mekanın bu tarzda

şekillendirilmesi Roma mimarisinin özünü oluşturmaktadır. Yunan mimarisi tapınaklarıyla, M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren gelişen Roma mimarisi ise tiyatro, hamam vb. genel yapılarıyla tanınmaktadır. Yunan mimarlığından farklılığı yeni yapı tipleri ve strüktürel zenginliğe olanak veren yeni yapımların kullanılmasıdır (Hasol, 1998, s. 439–440).

Roma tapınakları, Yunan tapınaklarının aksine mekanın eksenini üzerinde hizalanmış, açıkça tanımlanmış bir açık mekanın sonunda yer almıştır. Roma tapınağı, Yunan düzenleriyle ve mimari detaylarıyla bezenmiştir, temel farkı ise tapınağın çevresindeki kutsal alanın yönlendirilişini yöneten eksenin oluşturulması, bu mekanla ilişkisi içinde tapınağın yerleştirilme tarzıdır. Roma mekanının yerleştirilme tarzını ve bu şekilde tanımlanmış mekanın güçlü etkisini en iyi simgeleyen yapı M.S. 118–128 yılları arasında Hadrian tarafından yapılan Pantheon'dur. (Şekil 2.12.) 43.4 metre açıklığı artan beton kubbesiyle mekanın üstünlüğüne en iyi örnek ve geniş bir iç mekandır (Gündoğdu, 2002, s. 88).



Şekil 2.12. Pantheon, Roma, İtalya'da, 118-126 Tarihleri Arasında İnşa Edilmiştir.

Giedion'a göre iç ve dış mekan arasındaki geçiş olanağı, Roma mimarisinde büyük ölçekli açıklıklarla sağlanır. Böylelikle ışık, mekanın önemli bir tanımlayıcı öğesi haline gelmiştir. Ancak Zevi, yaratılan bu tip mekanın statikliğiyle değişikliğe, dinamizme ve harekete izin vermediğini söylemektedir. Kişi hareket ettiği zaman bu mekan, Gotik mekandaki ritmik sistemin getirdiği türden değişikliğe olanak tanımamaktadır (Sözen, 1996, s.122).

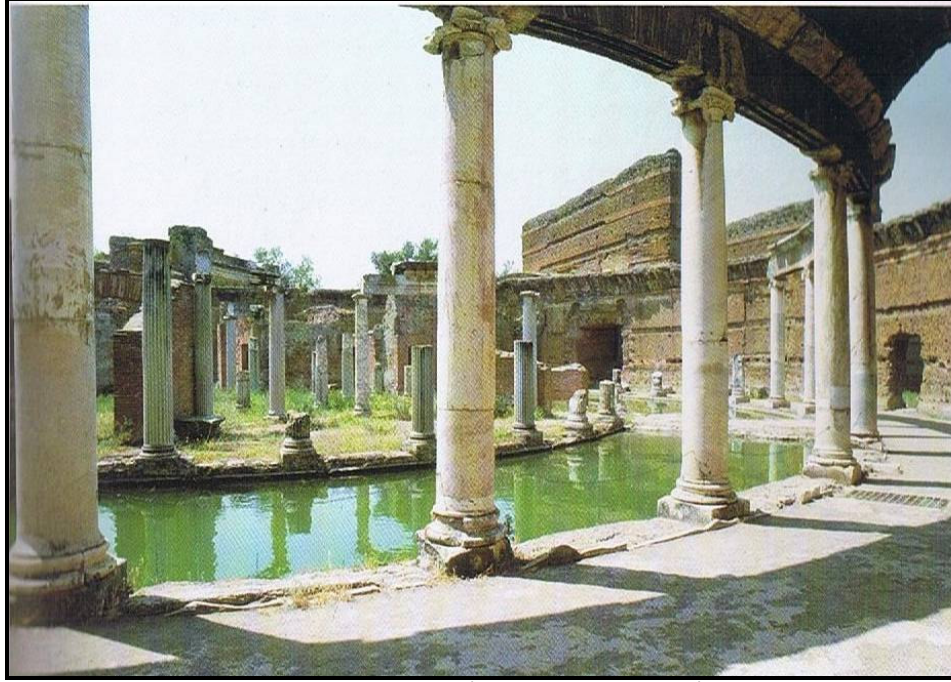
Roma uygarlığının kuruluşundan itibaren temel oluşturucu ögesi kent dokusudur. Kamusal mimariye, hem kapalı hem de kamusal mekanlara önem vermişlerdir. Roma mimarlığı dünyaya odaklanmıştır. Egemenliğinin sınırlarını genişlettikçe Romalılar, Roma hukukunu ve cumhuriyet rejiminin yararlarını tüm dünyaya yaymaya çalışmışlardır. Öteki dünyanın gizemine yönelmemişler bunun yerine mevcut zamanın sorunlarına yönelmişlerdir. Dolayısıyla mekanları da bu yönde tasarlamışlardır (Roth, 2002, s.294).

Roma Uygarlığı mimari düzenleri, Yunanlıları şaşırtacak rahatlıkta birleştirerek kullanmıştır. Örneğin oval planlı, çok büyük bir yapı olan Colosseum'un (Şekil 2.13.) dört katı da farklı düzenlenmiştir. Alt üç sırada yarım sütunlar kemerlerle bağlanmıştır, yapı dorik sütunla başlar, iyonik ve korentle devam edip, karma düzenle son bulur (Melvin, 2007, s.24).



Şekil 2.13. Colosseum, Roma, İtalya'da 70-82 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

Bu dönem mimarlığı imparatorluğun gücünü yansıtmaktadır. Örneğin bu dönemde yapılan Hadrian Villası (Şekil 2.14.) o dönem gücünün bir göstergesidir. Bu villada arkatlı bir merkez ve bu arkatlı merkezi dairesel bir mekanla çeviren odalar yer almaktadır. Bu sistem aksiyel bir düzende oluşturulmamış, yapıldığı yerin topografyasına göre düzenlenmiştir (Melvin, 2007, s.25).



Şekil 2.14. Hadrian Villası, Tivoli, İtalya'da 124 Yılında İnşa Edilmiştir.

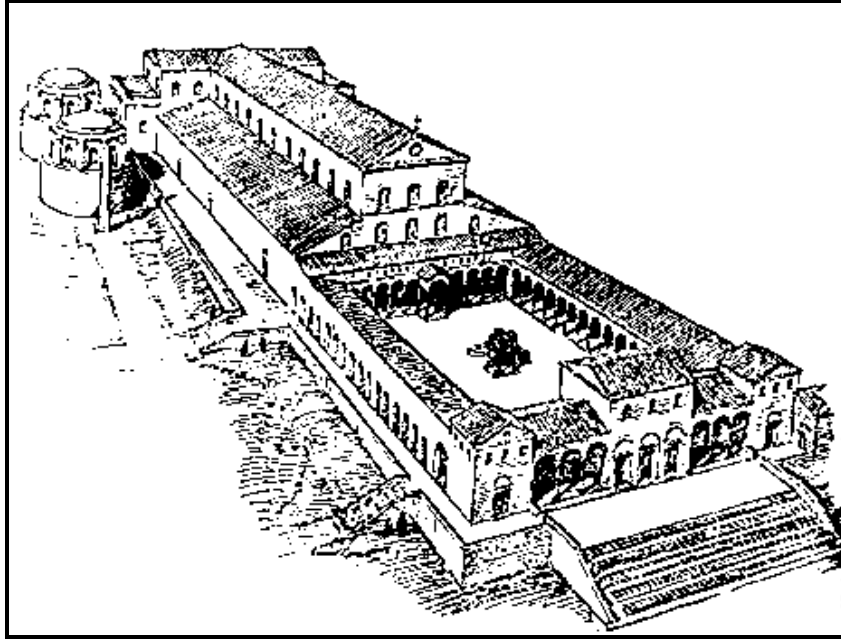
2.5. Hıristiyan ve Bizans Mimarlığında Mekan

Roma imparatorluğunun, Hıristiyan imparatorluğuna dönüşmesi sonucunda bu dönemin en önemli yapıları dinsel nitelikli yapılar yani kiliseler olmuştur. Bu dinsel yapıların iç mekanları özenle tasarlanırken özellikle dış mekanda sadelik tercih edilmiştir (Roth, 2002, s.358).

Hıristiyanlık imparatorluğun resmi dini olur olmaz hem işlevsel hem de simgesel açıdan kamusal tapınmaya uygun bir yapı türünün tasarlanması sorunu kendini göstermiştir. Bu nedenle bu inancı kabul etmiş büyük kitleleri barındıracak yapılar ve kapalı mekanlara gereksinim vardır. Eski tapınak formları kullanılamazdı çünkü bunlar büyük insan topluluklarını içlerine alabilecek genişlikte iç mekanlara sahip değildir. Ayrıca tamamen Roma imparatorluğuna dair tapınma simgeleriyle doludur. Bütün bu sebeplerden dolayı din adamları, kilise yetkilileri, dindışı faaliyet gösteren kamu yapılarını incelemişlerdir. Bu yapılar arasında en uygununun bazilikalara olduğu karar vermişlerdir. Bazilikalara önceleri kamusal toplantılar için tasarlanan mekanlardır. Şekil 2.15. ve Şekil 2.16.'da Saint Peter Bazilikası görülmektedir (Roth, 2000, s.335).



Şekil 2.15. Saint Peter Bazilikası, Ön Cephe, 1506-1626 Yılları Arasında Vatikan, İtalya'da İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.16. Saint Peter Bazilikası, Perspektif, 1506-1626 Yılları Arasında Vatikan, İtalya'da İnşa Edilmiştir.

Erken Hıristiyan ve Bizans mimarlığının mekan oluşumunda, Mısır, Yunan ve Roma dönemlerindeki mekan oluşumunda etkili olan güneş ve yön etkisi yerini, dini inançlara göre mekan oluşumuna bırakmıştır. Yapıların iç-dış mekanları tasarlanırken tek tanrılı din inancı etken olmuştur.

2.6. Orta Çağda Mekan

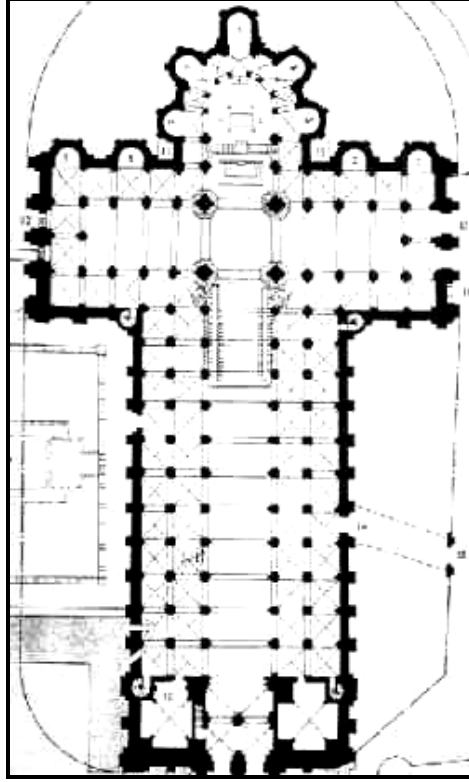
Roma devletinin çökmesiyle (M.S.476) başlayan bu dönem mekanlarının özelliklerinde değişiklikler olmuştur. Bu dönem de meydana gelen iktidar savaşları, kuzeyden ve doğudan gelen saldırılar sonucunda yeni bir mimarlık anlayışı gelişmiştir. Bu mimari anlayışa göre mekanlar kentsel özellikte tasarlanmış, feodalite ve ticaret önem kazanmıştır (Roth, 2002, s.360).

Ortaçağ feodal toplumun kent gelişimindeki etkisi gibi, kilisenin de kentlerin fiziki oluşumunda etkisi vardır. Kilise, kentin çekirdeğinde veya hakim, çok iyi seçilmiş mevkiilerde inşa edilerek, mekanın ve kentin gelişiminin hazırlayıcısı olmuştur. Saray ve kilise gibi yapılar genellikle bir mekan ve buna bağlı çevrenin yaratıcısı olmuşlardır (Şahinler, 1964, s.6).

Ortaçağ mekanları 15. yüzyıla kadar dikdörtgen bir form göstermesine karşın, esas olarak merkezi bir plan oluşumu vardır. Sokaklar kent merkezine yöneliktir. Konutlar bitişik nizam ve avlulu bir sisteme göre tasarlanmıştır. Mekanlar genellikle kademelidir, birbiriyle ilişkili sokaklar arasında merdivenlerle bağlantı kurulur (Karaman, 1987, s.8). Dairesel mekanların yanında, bu devirde Roma esaslı mekanların “dama tipi plan” biçiminde devam ettiklerini görülmektedir (Çubuk, 1978, s:58).

Ortaçağ mekanlarında, antik çağın mekan oluşumunun, mimarisinin, inşa sanatının, artistik ve plastik değerlerinin etkileri görülmektedir. Bu etkiler Ortaçağ mekanlarının karakteristik bünyesi içinde dağılmış halde bulunmaktadır. Özel serbest mekanlar bu dönem yerleşmelerinde sıkça görülmektedir. Serbest mekanlar genellikle kilise mekanı çevresinde yer alırlar, konut alanları içerisinde çok fazla yer almamaktadırlar (Gündoğdu, 2002, s. 91).

Erken Orta Çağ mimarisi zamanla Romanesk mimariye dönüşmüştür. Savunma anlayışının hakim olduğu Erken Orta Çağ mimarisinde yer alan yuvarlak kemerler, büyük tonozlu nefler romanesk mimarlıkta da uygulanmıştır. Örneğin; mekansal olarak karmaşık bir yapıya sahip olan ve büyük tonozlu nefleri bulunan Saint Sernin (Şekil 2.17.), plan şeması kutsal topraklara bakacak şekilde tasarlanan Saint Gall Romanesk yapı anlayışının sınırlarını göstermektedir.



Şekil 2.17. Saint Sernin Plan 1080-1120 Tarihleri Arasında Yapılmıştır.

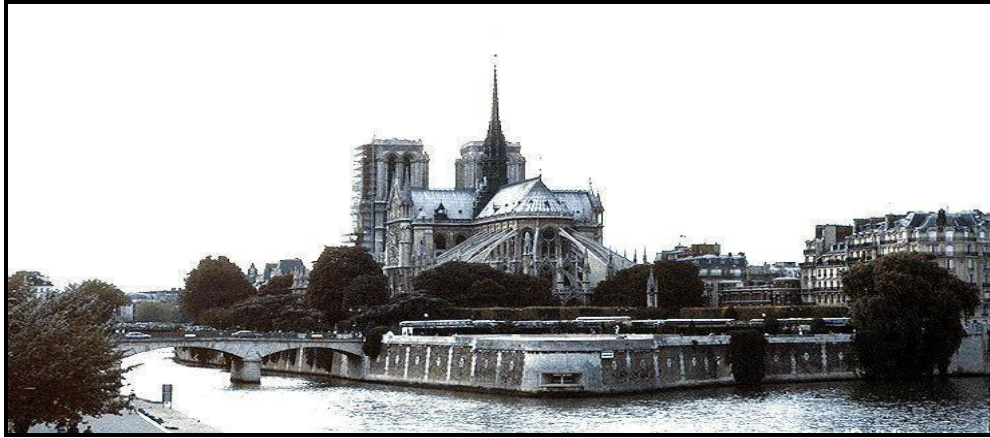
Bu dönem de yaşayan insanlar, 1000 yılında, kıyamet kopacağına inanmışlardı. Kıyamet kopmayınca yeni kiliseler inşa edilmeye başlanmıştır. Yunan mimarisinin aksine Romanesk mimaride mekan mimarisi önem kazanmış ve dolayısıyla gelişme göstermiştir. Öyle ki, Romanesk binalarda teşkilatlanma, planlama ve gruplama sorunlarından önce mekan sorunu gelmektedir (Mutlu, 2001, s.119).

Ortaçağ dönemi mimarlığında, Hristiyan dönemi mimarlığındaki gibi din etkisi ağır basmaktadır. Fakat bu dönem yapılarında güneşin hareketleri de etkili olmuştur. Aynı zamanda bu dönem kilise yapılarında kesişlerin sabah 4 ibadetlerini yapabilmeleri için kiliseye geçiş yapabilecekleri bir yatakhane, yiyeceklerini saklamaları için kiler ve bu keşişlere ofisler mevcuttur (Gündoğdu, 2002, s.92).

2.7. Gotik Mimarlıkta Mekan

Mimarlıkta endüstri düzeniyle birlikte gelen değişik çözümlere geçmeden önce, bir yandan tonoz'un, öte yandan da kubbe'nin zaman içerisindeki ilginç serüvenleriyle çok önemli iki tarzın karşımızda belirdiği gözlemlenmektedir. Bunlardan birincisi, anavatanı Fransa olup sonradan kısa sürede civardaki ülkelere de sıçrayan Gotik üslup; diğeri ise, Antik Roma'da

filizlenmeye başlayıp ivmesine Sasaniler’de kavuşan, Bizans’ta olgunlaştıktan sonra da Sinan’la birlikte Osmanlılarda doruk noktasına erişen Kubbe Mimarisi’dir. Dışardan uçan-payandaların, içerden de nervürlü çapraz tonozların marifetli sofistike kullanımına dayanan Gotik Mimari’nin en klasik ve tanınmış örneklerinden birisi olarak Paris’teki Notre-Dame Katedrali (Şekil 2.18., Şekil 2.19.) gösterilebilir. Tromp ve Pandantif deneyimlerini çok çeşitli örneklerde açığa vuran Kubbe Mimarisi ise Osmanlılarda, giderek Sinan’da gerçek anlamda en üst düzeye tırmanmıştır. Boyutları bakımından nispeten mütevazı sayılsa bile, İstanbul’daki Şehzade Camisi’ndeki (Şekil 2.20.) dahiyane çözümüyle Sinan, henüz kariyerinin eşiğinde, Ayasofya’nın başlattığı gelişimi bir yandan camiye adapte ederek, öte yandan da strüktürel açıdan kendi içinde mükemmelleştirerek doruk noktasına çıkartmayı başarmıştır (Özer,2004, s:198).



Şekil 2.18. Notre Dame Katedrali Arka Cephe, Paris, Fransa’da, 1163-1250 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.19. Notre Dame Katedrali Ön Cephe, Paris, Fransa’da, 1163-1250 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.20. Şehzade Cami, Mimar Sinan Tarafından 1543-1548 Yılları Arasında İstanbul'da İnşa Edilmiştir.

Gotik mimarlık 12.yüzyıl sonrasında Avrupa'da, Romanesk sanatın görüldüğü yerlerde gelişmiştir. Gotik mimarlık mekansal kurguya üç yenilik getirmiştir. Bunlar; çok kaburgalı tonoz, uçan payandalar ve sivri kemerlerdir (Hasol, 1988,s.207–210).

12–16. Yüzyıllar arasında gelişen Gotik mimaride, bir katedralin çevresinde hızla büyüyen kentlerin arasındaki inşaat rekabeti, Romanesk çağda olduğu gibi yalnız rahipler tarafından yapılan dini binaların değil, sivil binaların da gelişmesini sağlamıştır. Bunun yanında Gotik Çağ katedrali, halkın bağımsızlığının ve kiliseyle olan işbirliğinin bir simgesidir. Gotik mimari bir kast sisteminin ürünüdür, din adamları ve manastırlar kiliseleri, asiller kale ve şatoları, tüccarlar, burjuvalar loncalar kentleri inşa ettirmişlerdir. Bilhassa çok kudretli ve zengin olan loncalar muazzam binalar yaptırmışlardır. İşçi ve zanaatkarlar ancak kentlerde yetişebildiğinden, Gotik sanatın gelişmesi kentlerin bağımsızlık ve zenginliğiyle çok yakından ilişkilidir (Mutlu, 2001, s.127).

Notre Dame Katedrali'nde (Şekil 2.18., 2.19.) meydana getirilen iç mekan, ritm olarak Romanesk çağ mimarisinden çok daha yumuşaktır. Bu katedralde mekan kesin olarak belirlenmiş ünitelere bölünmemiştir. Yine bu dönem yapılarından biri olan S.Maria Novella

Kilisesinin (Şekil 2.21.) cephesi Rönesans çağında ünlü mimar Alberti tarafından tamamlanmıştır.



Şekil 2.21. S. Maria Novella Kilisesi, Floransa, İtalya'da 1456-1470 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

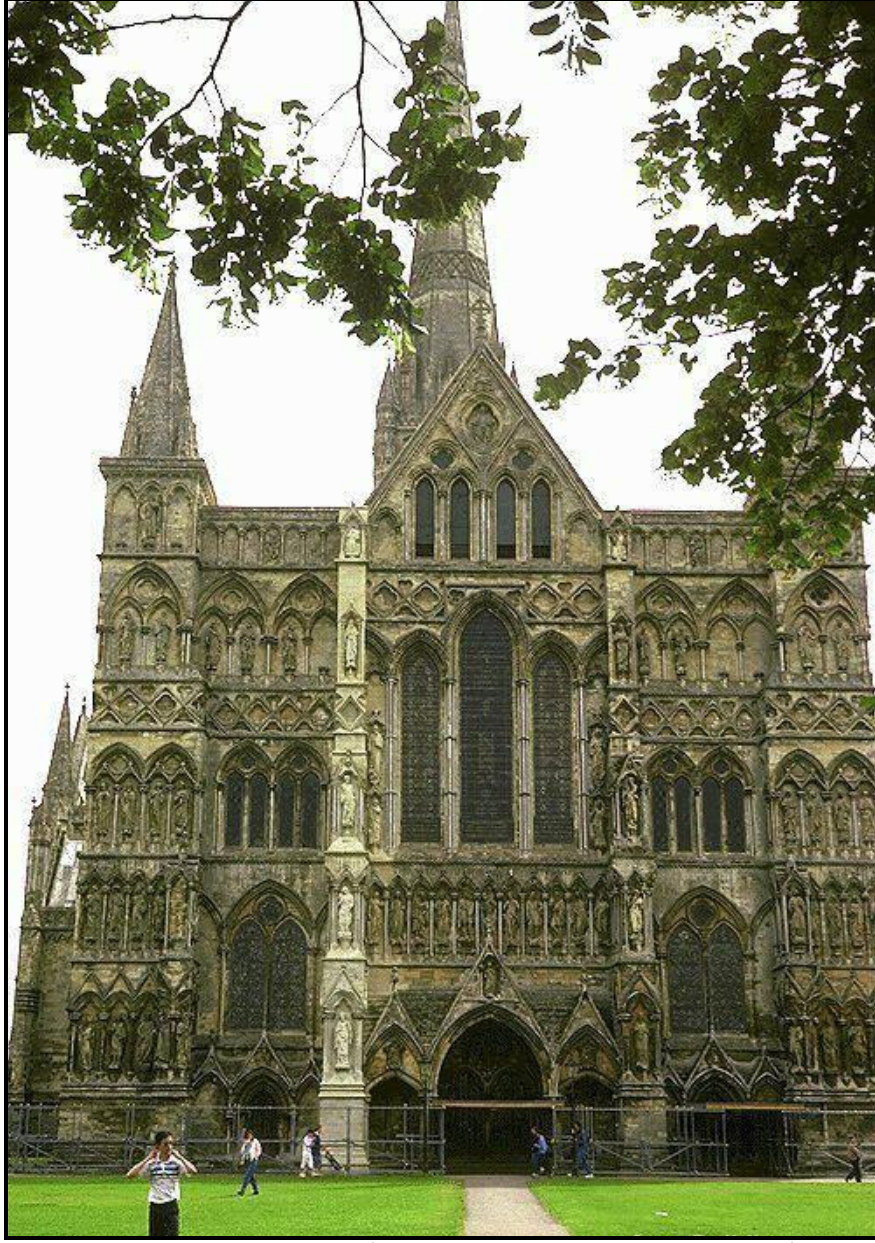
Gotik mimari sanatçı ve mühendisin birlikte çalışmasıyla meydana gelmiştir. Dolayısıyla da Gotik mimari estetik ve tekniğin birleşmesinden meydana gelmiştir. Romanesk mimaride, mimarlar kemer ve tonozların denge ilkelerini tam bilmedikleri için duvarlar o dönemde çok kalın yapılmıştır. Gotik dönemde ise inşaat tekniklerinin gelişmesiyle beraber bu sorunlarda ortadan kalkmış, Duvarlar incelmış, kemerler yükselmiştir. Gotik mimaride mimar, konstrüksiyon için daha önce hiç denenmemiş olanı denemiş ve mekanda mistik bir ortam yaratmaya çalışmıştır (Mutlu, 2001, s.127).

Gotik mekandaki kütleler ve mekan dağılımı Romanesk ve Rönesans anlayışlarından farklı çözümlenmiştir. Gotik mimarlıkta duvarlar ortadan kalkmış ve yerini az yer kaplayan nervürlü ayaklar almıştır. Bu nedenle de Roma mimarisi statik mekanın kısıtladığı harekete, dinamizme kolaylıkla olanak vermektedir. Duvarların azaltılması aynı zamanda "mekansal sürekliliği" getirmektedir. Gotik mimarlığın yükselen katedralleri, insan ölçeğiyle anıtsal ölçek arasındaki karşıtlığı vurgulamaktadır (Zevi, 1993, s.108; Sözen, 1996, s.124).

Bunların yanı sıra Fransa'da, 1194-1260 yılları arasında yapılan Chartres Katedrali (Şekil 2.22.) ve İngiltere'de, 1220 ile 1258 yılları arasında yapılan Salisbury Katedrali (Şekil 2.23.), Gotik döneme ait önemli eserlerdendir.



Şekil 2.22. Chartres Katedrali, Chartres, Fransa'da, 1194-1260 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.23. Salisbury Katedrali, Salisbury, İngiltere’de, 1220- 1258 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

2.8. Rönesans ve Statik Mekan

Eski Yunan ve Roma sanatının klasik öğelerine dayanan Rönesans mimarlığı, Ortaçağ sonrasında, 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa’da gelişmiştir. Ortaçağ yapılarının düşeyliği ortadan kalkmış yerini, Roma sanatının biçimleri, hacimleri ve süslemeleri almıştır. Belli kurallar ve simetrisi yapının kendi içinde bütünlüğünü sağlamaktadır (Hasol, 1993, s.445). Bu kurallar ve ölçüler, sundukları matematiksel ilişkiyle, herhangi bir iç mekana girildiğinde mekanın ölçülebilmesine olanak tanımaktadır (Zevi, 1993, s:112).

Rönesans mimarisinde karesel ve dairesel biçimler egemendir. Cephelerinde de pencerelerin eşit ölçülendirilmiş ve yarım daire kemerler kullanılmıştır. Bütün bu açılardan bakıldığında Rönesans mimarisinin iyi biçimlendirmeye örnek olmuştur. Üç boyutlu mekan anlayışının önem kazanmasıyla beraber Rönesans mimarları tam sayılarla orantılı modüller kullanarak mekanları şekillendirmeye başlamışlardır. Kullandıkları modüller de Roma kaynaklarından türetilen sütunlar, kemerler ve saçaklardır (Roth, 2002, s.435).

Matematik orantının görüldüğü ilk yapı Brunelleschi'nin 1419'da tasarladığı Floransa'daki Kimsesizler Kilisesi Hastanesidir (Şekil 1.11). “Yapının önünde, Piazza'ya bakan, eğmeçli arşitravların en hafifini ve uzatılmış bir saçaklık taşıyan monolitik Korent sütunlu bir arkad yaratmıştır. Sütun uzunlukları ve aralık açıklıkları birbirine eşittir. Böylece ön cephede kare tamamlanmıştır. Ayrıca sütunlar arka duvardan yükseklikleri kadar uzaktadırlar, böylece mekanda küpler tanımlanmaktadır (Roth, 2002, s.438).

San Lorenzo Kütüphanesi (Şekil 2.24.) 1558–1571 tarihleri arasında yapılmıştır. Odanın merkezinde bulunan merdiven, gerçekte olduğundan daha büyük olduğu izlenimini veren bir derinlik perspektifi yarılması yaratılarak dibe doğru yayılan üç paralel merdiven koluna sahiptir. Böylece merdiven bu mekana ilişkin deneyimin temel ögesi yapılmıştır. Bu tavır Alberti'nin “bir mekanda ne kadar az merdiven olursa ve bunlar ne kadar az yer kaplarsa o kadar uygun olur” düşüncesiyle çelişmektedir (Roth, 2002, s.463).



Şekil 2.24. San Lorenzo Kütüphanesi, Michelangelo Tarafından 1558–1571 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

15. yüzyılın arkadları matematiksel kuralların kompozisyonuyla birlikte lineer sürekliliğe bağlı hareketi tanımlamaktadır. 16. yüzyılda bunların yerini plastik ve hacimsel temalara dayalı mekan anlayışının almasıyla, iç ve dış arasındaki ayırım belirginleşmiştir. 16. yüzyıl arkadları ağır ve hareketsiz dengeler üzerine kurulmuştur. Michalengelo'nun yapıtlarında görülen ve manyerizm adı verilen bu evre, Barok döneme geçiş açısından önem taşımaktadır (Sözen, 1996, s.126).

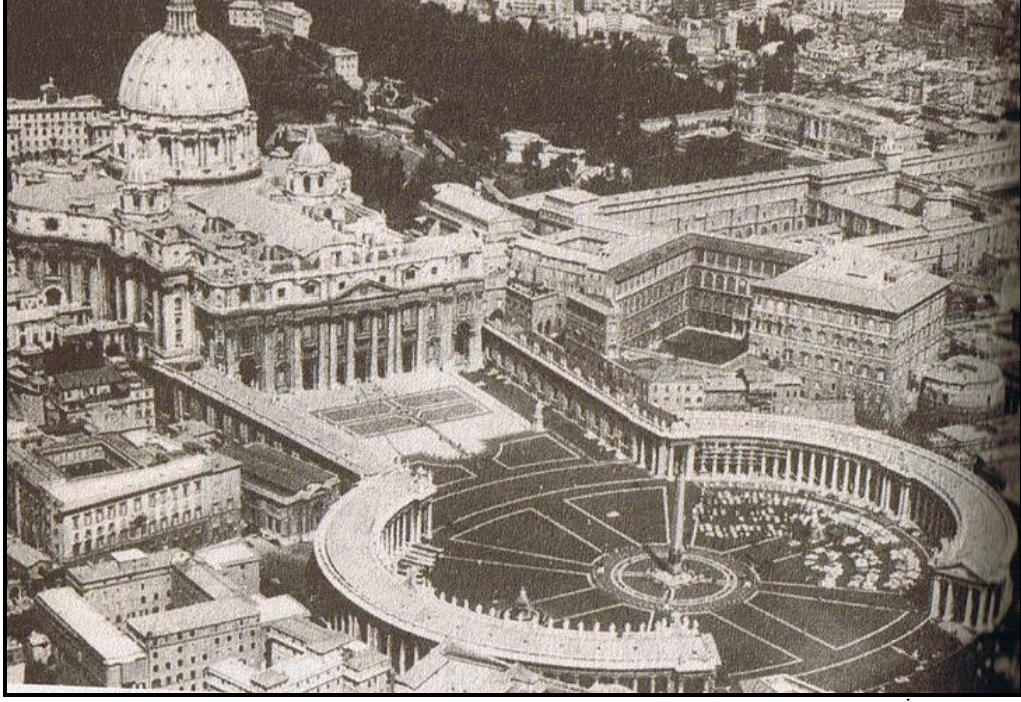
2.9. Barok Mimarlıkta Mekan

Barok mimarlık, 17. ve 18. yüzyılda Avrupa'da, Rönesans'ın katı kurallarına tepki olarak doğmuştur. Bu anlayışa göre yapı tek başına bir heykel değil, kent düzenine uyan bir öğedir. Mekana hareket ve organiklik hakimdir. Rönesans'ın düz çizgileri Barok dönemde girintili çıkıntılı dalgalanmalara dönüşmüştür. Bezeme düzeni strüktürü tamamen örtmektedir. Hareketle olan ilişkisi açısından merdiven önemli bir mekan kurucu öğe olarak değerlendirilmektedir (Hasol, 1988, s.76–78). Rönesans'ın statik mekan anlayışına, Barok dönem mimarlığı, dinamik bir anlayış getirmiştir.

Barok mekanın özgürleşmesidir. Mekanı simetriden, hareketsizlikten, iç ve dışın ayrılmasından kurtarmıştır. Daireye oranla daha dinamik bir form olan elipsin kullanımı, mekan bileşenlerine hareket ve gerilim getirmiştir. Ancak Barok'ta kullanılan hareket, Gotik mekanın dinamizminden farklıdır. Gotik'te iki görsel etki arasındaki kontrastla ve bina strüktürünün yüzeyindeki çizgilerin düzenin yarattığı iki boyutlu perspektiflerle bu durum sağlanmaktadır. Barok'ta ise dinamizm, 16. yüzyıl teknik gelişmelerini kabul edip, onun plastik ve hacimsel temalarına karşı çıkışla belirlemiştir (Zevi, 1993, s.136).

Bu dönem mimarlarından Bernini, en büyük yapı projesi olan ve Bramante tarafından yapımına başlandıktan bir buçuk yüzyıl sonra, sonunda 1667 yılında tamamlanma noktasına gelen Saint Peter Bazilikasının önündeki büyük Piazzayı çözümlerken oval bir şekil kullanmıştır. Daha önce Carlo Maderno tarafından bu mekan çevrelenmiştir. Fakat mekan hala iyi bir şekilde tanımlanamamıştır. Bernini, kuzeyden alana giren Vatikan sarayına ait mevcut yapıların büyük, yalın, geometrik bir alanın çevrilmesinin olanaksız olması sorununu, piazzayı ikiye bölerek çözümlenmiştir. Bunlar; cephenin hemen bitişiğindeki yamuk bir bölümden ve geniş bir piazza içindeki iki fiskiyeli çeşme üzerine odaklanmış kavisli Toskana Dorik kolonadlarla çevrilmiş daha uzakta yer alan oval bölümden oluşmuştur. Bernini alanı çeviren kolonadları kilisenin müşfik kolları olarak değerlendirmekte ve bu konuda şöyle

söylemektedir: “Bu kollar imanlarını güçlendirmek için Katolikleri, Kilise’yle yeniden birleştirmek için sapkınları ve hakiki imanın ışığıyla aydınlatmak için inançsızları kucaklar.” (Şekil 2.25.) (Roth, 2002, s.490).



Şekil 2.25. Saint Peter Piazzası, Gianlorenzo Bernini Tarafından 1656-1667 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

“Hareket halindeki hacme ve dekoratif elemanlara dayalı 18. yüzyıl Barok anlayışı, Modernizm içinde ‘Modern Barok’ (organik mimarlık) adıyla, 1930’ların fonksiyonalizminden kurtulma amacıyla, başka bir mekan kuruluşuyla yeniden gündeme gelecektir” (Sözen, 1996, s.127–128).

Rönesans mimarlığının düzenine karşılık Barok mimarisi oldukça karmaşıktır. Rönesans mekanının statikliğini bozmuş, açıklığının yerini barok mimarlıkla birlikte muğlaklık hakim olmuştur. Rönesans mimarlığında kullanılan düzlemsel formların yerine, plastikliğe ve mekansal derinliğe vurgu yapan formlar kullanılmıştır. Aynı zamanda Barok dönemde ışık veren iç mekanlar oluşturulmuş böylece “iç mekan” tabiri ortaya çıkmıştır (Mutlu, 2001, s.159).

Barok ve sonrasındaki Rokoko mimarları, mekanı biçimlendirmenin, ışığı kullanmanın, parlak renkleri ve duyumsal detayları vurgulamanın etkilerinin olanaklarını araştırmış, zamanla mekanın şekillendirilmesi asal ilgi alanı olarak belirleyen ve mimarlığın temel

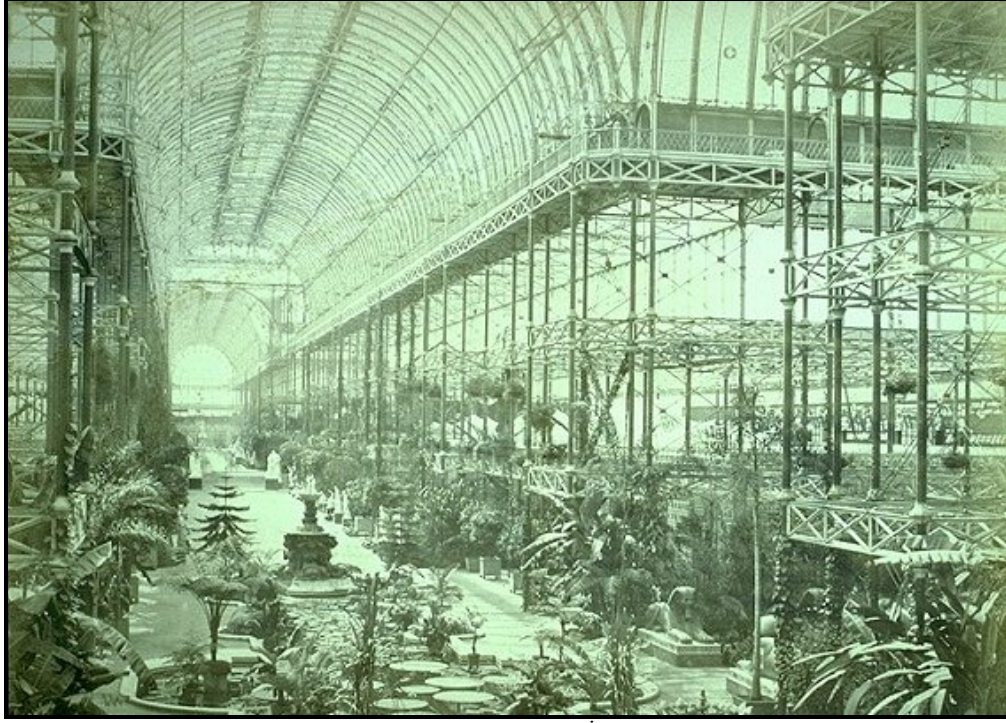
strüktürünü ifade etmeyi neredeyse tamamen bir kenara bırakan bir mimari yaratmışlardır. Böylece bu dönemin mimarlığı strüktürel doğrulara çok az yer veren görsel bir etkiye dönüşmüştür (Gündoğdu, 2002, s.98).

2.10. Modern Mimaride Mekan Anlayışı

Modern düşünce, 20. yüzyıl toplumunun geçirdiği önemli değişimler sonucunda doğmuştur. Fiziksel bilimlerde gerçekleşen önemli keşifler, bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren endüstrileşme, hızlı ve sarsıntılı yaşanan kentleşme, birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirine bağlayan kitle iletişim sistemleri, gitgide güçlenen ulus devletler ve kendi hayatları üzerinde denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplum hareketleri, yüzyıl başındaki modernleşme sürecinin bir parçasıdır. Yukarıdaki tüm bu tarihsel süreçler, insanoglunu modernleşmenin nesnesi olduğu kadar öznelere de yapmayı, kendilerini değiştiren dünyayı değiştirmek için güç vermeyi ve bunu kendilerine mal ettirmeyi amaçlayan görüş ve düşünceyi beslemiştir. Geçtiğimiz yüzyılda tüm bu görüşler çok genel olarak “modernizm” adı altında toplanmıştır (Berman, 1994, s.12).

20. yüzyıla kadar geleneksel insan, kendi kimliği ile çakışan tarihi değerlere karşı bir cevap verememektedir. Oysa modern insan kendisini tüm bu değerlerden soyutlayabilen modern bilincin oluşturduğu bir kıyaslamayla, kendi öz iradesine sahip çıkmaya başlamıştır (Scully, 1972, s.1). Yarını yeniden inşa etme tutkusuyla tarihi yadsıma çabası içine girmiştir. Mimar da yaşadığı bu bağımsız ortamın etkisiyle mekanı ve mimariyi yeniden yaratma problemiyle karşı karşıya kalmıştır. Daha önceki toplumlarda mimar, mimari ihtiyaçları belirli bir toplum için hizmet verirken 17. yüzyıldan itibaren mekan, toplumun değişen ihtiyaçlarıyla beraber sürekli değişmeye başlamıştır.

Endüstri Devrimi'nden, yani 1760'lardan itibaren Modern Mimarî'nin gelişimine bakıldığında, prototip seçimi şu ölçüte göre yapılmaktadır: belirli bir insani faaliyeti barındırmak üzere planlanan ya da inşa edilen mimari yapıtın, fonksiyonel, teknolojik ve estetik bakımından herhangi bir yabancılaşmaya, yozlaşmaya yer vermeksizin, o faaliyeti gerçek anlamda belirleyen ana verilerden hareket etmiş olması. 18. Yüzyıl sonlarında ortaya çıkmaya başlayan demir köprüler, Modern mimarinin ilk örnekleri sayılmaktadırlar. Bina olarak ise 1851 Londra sergisindeki Paxton'un Crystal Palace'ı (Şekil 2.26.) ilk örnektir. Bu binayı çeşitli özellikleriyle Modern Mimarînin başlatıcısı ve eskimez örneklerinden biri olarak değerlendirmek yanlış olmaz (Özer, 2004, s.213).



Şekil 2.26. Crystal Palace, Joseph Paxton Tarafından, Londra, İngiltere’de 1851, 1852- 1936 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

19. yüzyılın başında daha önce hiç yapılmamış yapılara ihtiyaç duyulmuştur. Örneğin, akıl hastanelerinin, kamu ve hayır kuruluşlarının, hızla gelişen sanayi kentlerine yerleşen işçiler için konutların yapılması gerekli olmuştur. Aynı zamanda bu dönemde Prens Albert ve yandaşları uluslararası bir sanayi sergisini yani ilk dünya fuarını düzenlemek istemişler, bunun için dönemin en önemli mimarlarına teklifler götürmüşlerdir. Fakat hiçbirinin tasarımı uygun bulunmamıştır. Ayrıca bu tasarımların gerçekleştirilmesi için çok uzun zaman gerekmektedir. Sonunda bahçeci ve sera yapıcısı olan Joseph Paxton tarafından sorun çözülmüştür. Paxton, hemen hemen tümüyle standart cam levhalardan bir duvar zarıyla aynı modüler dökme demirden kolonların ve kirişlerin birleştirilmesiyle kurulan ve özünde dev ölçekli bir sera olan, Crystal Palace’ı önermiştir. (Roth, 2002, 575). Demir ile camın kaynaştırıldığı ve 70 bin metrekarelik bir alana oturtulan bu teşhir galerisi aynı zamanda 16 haftada inşa edilmiş ilk önemli prefabrikasyon örneğidir (İnceoğlu, 2004, s.106).

1851 yılında gerçekleşen Birinci Dünya Fuarında sergilenen eşyalar o çağ uygarlığının fazla süslü, duygusal ve kaba fabrikasyon ürünlerinden örneklerdir. Buna karşı ilk tepki William Morris ve arkadaşlarından gelmiştir. Morris, tasarım standartlarını yeniden biçimlendirmeye başlamış, ilk olarak da mimar Philip Webb ile birlikte kendine ev tasarlayarak işe başlamıştır (Mutlu, 2001, s.203). O zamanlar rağbet edilen alçı sıvasız çıplak

kırmızı tuğla kaplamasından dolayı bu eve “Kırmızı Ev” (Şekil 2.27.) adı verilmiştir. İçerde, sabit ahşap mobilyaları, ortaçağ örneklerinden esinlenmiş, ama kullanım kolaylığı göz önünde tutularak tasarlanmıştır. Üzerlerinde yapım sürecinin izlerinin vurgulandığı el yapımı serbest duran parçalarıyla odalar boyalı ahşaptan yalın silmeler içinde son bulmaktadır (Roth, 2002, s.581).



Şekil 2.27. Kırmızı Ev, Philip Webb Tarafından İngiltere Bexleyheath’de 1859 Yılında İnşa Edilmiştir.

Avrupa kıtasında yaratılmış olan ilk yeni üslup olan Art Nouveau 1900 yıllarının öncü bir üslubu olup, tarihi örnekleri reddetmesiyle modern bir harekettir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren mimarlar, yapılarda kullanılan endüstriyel üretime dayalı malzemelerin bir bezeme dili oluşturarak yapı kabuğunda da kullanılabileceğini kavramışlardır. Bu dönemin ünlü mimarlarından Louis Sullivan çeliğin oransal düzenini kabul etmiş, strüktür ve biçimsel bezeme arasındaki klasik ilişkinin dışında doğal biçimlere dayanan yaratıcı bir bezeme tasarlamıştır. Şikago’da tasarladığı Carson Pirie Scott Mağazasında Sullivan, normal katlarda çelik elemanı olduğu gibi kullanmış, zemin katta ve birinci katta, vitrinin bir parçası olarak resim çerçevesi gibi duran süslemeli metalleri tercih etmiştir (Şekil 2.28.) (Melvin, 2007, s.90-91).



Şekil 2.28. Carson Pirie Scott Mağazası, Louis Sullivan Tarafından Şikago’da 1899 Yılında Yapılmıştır.

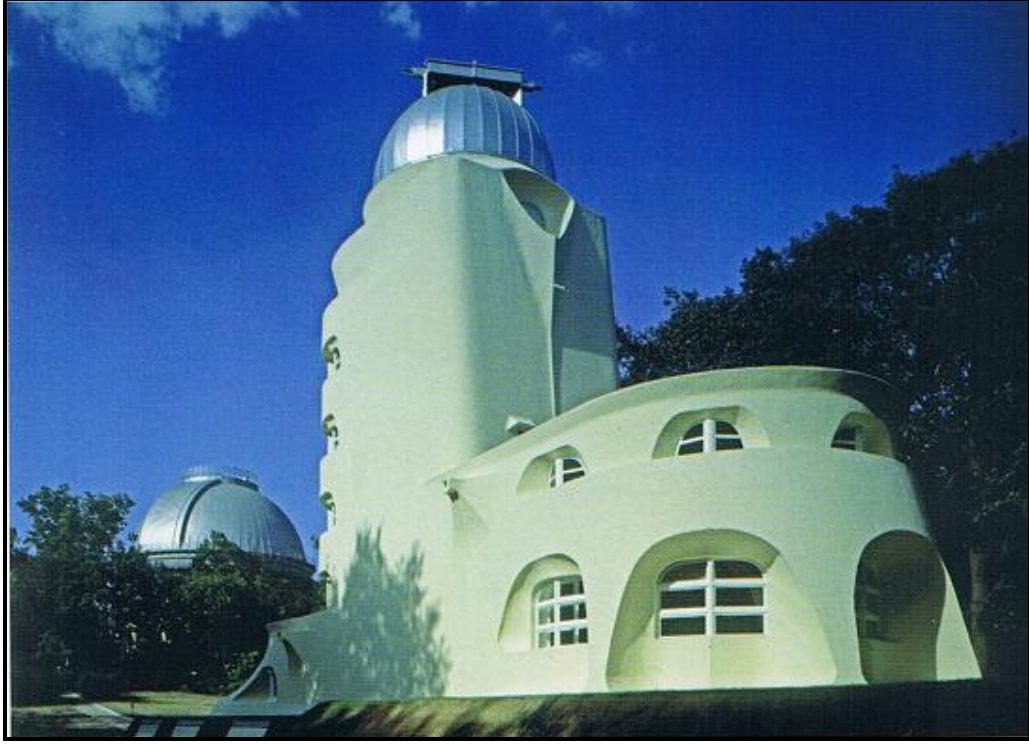
Hollandalı bir grup mimar, ressam ve yontucunun Theo van Doesburg çevresinde toplanarak kurduğu De Stijl grubunun, mekan kavramındaki değişim haberlerini veren manifestoları, bütün mimar ve sanatçı kuşağının düşünme ve kavraması için gerekli temeli oluşturmaktadır. De Stijl akımının savunucuları halka dayanmayan bir sanatın yaşama giremeyeceğine inanmışlardır. Kendi savundukları ilkeler içinde en temel kavramın biçim verme olduğuna, diğerlerini ise buna bağlı olarak gerçekleşen, hakikat, belirlilik, açıklılık, basitlik, konstrüktif olma, fonksiyonel olma, ortaklık, objektiflik ve yasallık olarak ortaya koymuşlardır. Bu grubun ideolojisi yukarıda işaret edilen temel kavramlar doğrultusunda en başta mimarlık olmak üzere tüm sanat dallarıyla olmuştur. Bunun sebebi, mimarlığın temel ilkesi olan dikey-yatay, cisim-mekan gibi temel karşıtlıklara dayalı kübist cisimlerin denkleşmesinden doğan bir uyum sistemini, toplumsal değerlere, buradan da bina ve mekan ölçeğine taşımayı başarmalarıdır (Tunalı, 1992, s. 179-180).

“1917 yılında Hollanda’da kurulan De Stijl okulunun bildirisinde, eskimiş bilincin bireysellik ve sübjektifliğe, yeni bilincin ise evrenselliğe yöneldiği binanın görünüşünün onun strüktürel yapısını belirtmesi gerektiği üstünde durulur. Bu estetiğe göre dikey ve yatay hatlar önemlidir. Okulun kurucularından olan ünlü ressam Mondrian’ın etkisiyle yalnız temel renkler kullanılmıştır” (Mutlu, 2001, s.215).

De stijl grubunun ortaya koyduğu düşüncelerin sonucunda ortaya çıkan en önemli yapı, modern mimarlık tarihi için de çok önemli bir yeri olan Gerrit Rietveld'in 1924 yılında yaptığı Schröder Evi'dir (Şekil 4.1., 4.2.). Schröder evi Gerrit Rietveld'in ilk mimarlık ürünüdür. Daha önceleri dekorasyon işleri ve mobilya tasarımı üzerine çalışıyordu. Bu arada De Stijl dergisi etrafında toplanan Hollandalı sanatçılar ile tanışmış, bu akımı tanıma fırsatı yakalamıştır.

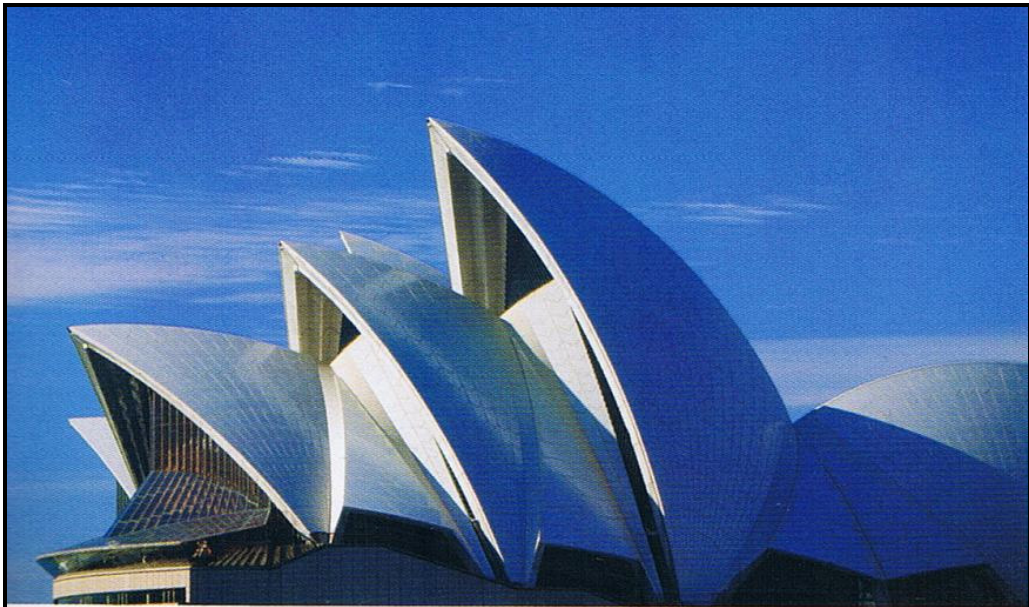
Schröder Evi (Şekil 4.1., 4.2.), yaklaşık olarak 10 metre genişliğinde, 8 metre derinliğinde ve 6 metre yüksekliğinde bir küpün parçalanması üzerine kurgulanmıştır. Bu parçalanma renk, malzeme ve geometrik formların yatayda ve düşeyde kombinasyonu ile sağlanır. Ortaya çıkan kompozisyonda asimetrik denge arayışının sağladığı bir gerilim mevcuttur. Yatayda ve dikeyde düzlemlerin birlikteliği ile bu etki sağlanır. Plan düzeyinde bakıldığında ise geleneksel anlamda bir iç bölümlenmeye sahip değildir. Üst kat tümüyle açık, tek bir mekan olarak tasarlanmıştır. Hareketli bölmeler yardımıyla işlevsel gereksinmelere göre bu katın plan şeması değişebilir esneklikte düzenlenmiştir. Böylelikle plandaki esneklik mekandaki sürekliliği ve geçişimi sağlayarak görsel açıdan bir parçalanmaya sebep olur. Böylece modern mekan kavramı yeni baştan tanımlanır; bu ise, her bir mekansal elemanın bir birlerinden bağımsız bir şekilde ayrılarak, mekansal kapalılığın açıklığa kavuşmasına yardımcı olmaya başlamasıdır (Balkış, 1999, s.9).

Birinci Dünya savaşından hemen sonra Modern mimarlığa yeni bir yön veren dışavurumculuğun dramatik ifadeler yaratmadaki gücü belirgin hale gelmeye başlamıştır (Melvin, 2007, s.98). Erich Mendelsohn'un Potsdam'daki Einstein kulesinde Mendelsohn, Amerikan endüstri şekillerinde çok önemli olan spiral, köşeleri yuvarlatılmış ve yatay çizgileri belirtilmiş, kıvrımlı yuvarlak formlar kullanmıştır. Einstein kulesi mimari bir heykel olmasına rağmen, teknik yönden bir başarı değildir. Çünkü kule aslında tuğladan yapılarak beton gibi görünmesi için sonradan sıvanmıştır (Şekil 2.29.) (Mutlu, 2001, s.216).



Şekil 2.29. Einstein Kulesi Erich Mendelsohn Tarafından Almanya Potsdam'da 1917-1921 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

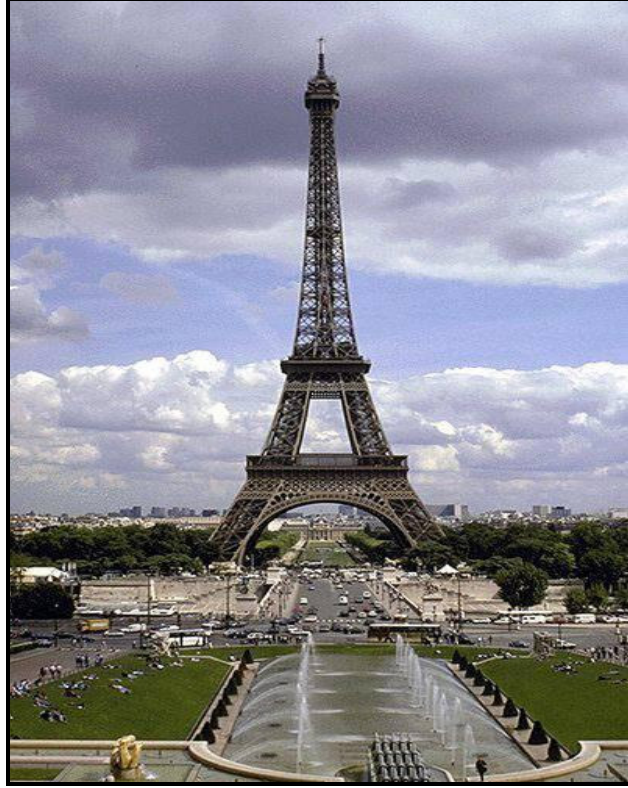
Dışavurumcu biçimler Erich Mendelsohn'ın haricinde Danimarkalı bir mimar olan Utzon'un da ilgisini çekmiştir. Utzon, tasarladığı Sydney Opera Binası'nda (Şekil 2.30.), işlev ve bağlamı olağanüstü güçteki bir dizi biçime dönüştürerek yüceltmıştır (Melvin, 2007, s.99).



Şekil 2.30. Sydney Opera Binası, Jorn Utzon Tarafından Avustralya Sydney'de 1956-1973 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

Yaşam ile sanat ilişkisi Avrupa’da olduğu gibi Rus sanatçıların da temel sorunu olmuştur. Modern yaşamda makinenin önemi vurgulanmış ve inşa modeli olarak ta makine önerilmiştir. Sanatın yaşama uzak kalmaması, yaşam girmesi istenmekte ve sanatçıdan gerçeği yansıtması beklenmektedir (İpşiroğlu, 1993, s.75). Bir yandan makine ve teknolojiye, bir yandan da modern çağın endüstri malzemelerine duydukları hayranlıkla yepyeni bir sanat ve mimarlık anlayışını biçimlendiren Konstrüktivistler, bir yandan da modern mekan üzerindeki düşüncelerini yarattıkları ideoloji doğrultusunda şekillendirmektedirler. Gabo ve Pesvner kardeşler Konstrüktivizmin temel ilkelerini 1920 yılında Moskova’da yazdıkları Realist Manifestoda ortaya koymuşlardır. Gabo ve Pesvner kardeşler bu manifestoda şöyle demektedirler, “Dekoratif çizgiyi reddediyoruz. Biz bir sanat eserindeki her çizginin sadece ortaya konmak istenen eserin özüne yönelik kuvvetin tanımına hizmet etmesini istiyoruz.” (Kotran, 1986, s.79). Buna göre, mekanın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekansal çeperi reddedmişlerdir. Mekanın dıştan içe doğru oylumuyla değil, ancak içten dışa doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini, mutlak mekanın eşsiz, tutarlı ve sınırsız bir derinlikten ibaret olduğunu öne sürmüşlerdir. Ayrıca mekan içindeki üç boyutlu cisimlerin oluşturulmasında tek ögenin kapalı kitle olmasını reddederek modern mekan kavramındaki, iç ve dış arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıyla ilgili ilk ipuçlarını vermektedirler (Conrads, 1991, s.43).

A. Pesvner’in deyişiyle Eyfel kulesi (Şekil 2.31.) Konstrüktivisttir. Vlademir Tatlin’in Komünist Enternasyonal Anıt Projesi (Şekil 2.32.) ise dinamizmi ifade etmektedir. Konstrüktivizmde verimli ve etkili şekilde tasarlanan strüktürün konstrüktüsü estetik ile özdeş olmalıdır. Bu elemanlar örtülüp gizlenmemeli, kendi gerçek güzellikleri ile ifade edilmelidirler (Gürkan, 1996, s.20).



Şekil 2.31. Eyfel Kulesi, Gustave Eiffel Tarafından, 1887 ile 1889 Yılları Arasında Paris'te İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.32. Tatlin Kulesi, Vladimir Tatlin Tarafından 1920 Yılında İnşa Edilmiştir.

Avrupa'da De Stijl'in gündemde olduğu dönemlerde Almanya'da Walter Gropius, Bauhaus'u kurmuştur (Şekil 2.33.). Bu yeni eğitim kurumu, mimari ve endüstri tasarımı için yaratıcı beyinleri geliştirmekle yükümlüdür. Okulun ideali, bütün plastik sanatların, heykel, resim, el sanatları ve zanaatlarının yeni mimarlığın ayrılmaz parçaları olarak birleştirilmesi gerektiğidir. Bu konuda Walter Gropius "Amacımız tıpkı insan tabiatı gibi her şeyi içine alan bir modern mimarlık sanatı yaratmaktır. Her birinin kendine ait görüş ve eğilimleri göz önünde tutulmak üzere, çeşitli sançtılar her türlü düzen ve teknikle bağımsız birlik içinde düzene sokulup kendine yaraşan yeri bulabilir. Bu yüzden son hedefimiz monümental ve süsleyici unsurlar arasındaki bölüm noktasının yok olacağı bütün ve ayrılmaz sanat eserleri ortaya çıkarmaktır" diyerek sanatların ve zanaatların birleştirilmesinin önemini vurgulamaktadır (Gropius, 1967, s.33).



Şekil 2.33. Bauhaus Binası, Walter Gropius Tarafından, Dessau, Almanya'da, 1925-1926 Yıllarında İnşa Edilmiştir.

Walter Gropius adını Bauhaus'u kurmadan önce Adolf Meyer ile birlikte tasarladıkları Fagus Ayakkabı Fabrikası binası (Şekil 2.34.) ile duyurmuştur. Sadeliği, süslerden arınmışlığı, işlevselliği bütün taşıyıcı elemanların açıkça gösterilmesiyle bu binanın modern mimarlık tarihinde önemli bir yeri vardır (İnceoğlu, 2004, s.121).



Şekil 2.34. Fagus Ayakkabı Binası, Almanya’da, 1911-1913 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

Bauhaus, De Stijl ve Konstrüktivizm’in ortak paydası, mimarlık disiplininin nesnesi olan bina ve mekanı yeni bir sorun olarak ortaya koymalarıdır. Her üç düşüncenin de ortaya koydukları sorun ile ilgili araçları ve çözümleri çağın ortak ruhunu yansıtır: yeni olana duyulan inanç, teknolojinin sadece araç değil bir amaç olarak ön plana çıkarılması ve tüm bunlara eşlik eden yüzyıla özgü bir estetik arayışı... Bunun sonucu olarak bina ve mekan bölünür, parçalanır, soyutlanır, yeniden bir araya getirilir ve yüzyıla özgü yeni bir değerler sistemi oluşturulmaya çalışılır (Balkış, 1999, s.14).

Yüzyıl başındaki tüm bu değişimler sonucunda, De Stijl ve Konstrüktivistler tarafından savunulan ilkeler Bauhaus’a kadar uzandıktan sonra 1920’li yıllarda Le Corbusier tarafından daha da ileriye götürülmüştür. Le Corbusier, temelde modernleşme olarak adlandırılan süreç esnasında ortaya çıkan sorunları yine bu sürecin ortaya koyduğu araçlarla çözmeye çalışmıştır. Bir modernisti modern yapan şey; kullanılan soyut geometrik dilin, modern olarak nitelenen kalıplaşmış biçimlerin zaman içerisinde ortaya konulan modernist ilkelerin ötesinde içinde bulunduğu çağ ile hesaplaşma onu kavrama ve içinden geçme isteğidir (Yırtıcı, 1996, s.27). Le Corbusier, geçmişi ve gelenekseli reddeder. Kendisine her şeye yeniden başlayacağı bir sıfır noktası seçer. Bu sıfır noktası, serbest plan düşüncesidir.

Le Corbusier, binalarını klasik mimarideki gibi hacimler olarak değil de, belirli hacimler arasındaki sınır çizgilerini oluşturan, matematiksel düzlemler olarak tasarlamıştır (Rasmussen, 1994, s.85). Bir mekanın sınırlarının daha az tanımlanmış olması o mekanın dışa açıklığı ile ilgilidir. Mekanın hacimsel anlamda açılması ve sürekliliği, tanımlılığın azaltılmasıyla hem iç mekana, hemde dış mekana ait elemanların kullanılmasıyla sağlanır. Örneğin Palladio'nun Villa Rotondo'su (Şekil 2.35.) tamamlanmış köşeleriyle içe dönük bir mekan özelliği gösterirken, bu köşelerden birinin ortadan kaldırılmasıyla dışa dönük hale gelmektedir. Zemin, tavan ya da duvarın her iki mekana ait oluşu ise beraberinde sürekliliği getirir (Meiss, 1992, s.104).



Şekil 2.35. Villa Rotondo, Palladio Tarafından, Vicenza, İtalya'da, 1566-1571 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

Gelişen endüstriyle beraber gelişen toplumsal yaşantı dış mekanda olduğu gibi iç mekanda da endüstrinin ve makineleşmenin izlerini taşımaktadır. Le Corbusier'in makine ev önerisi buna iyi bir örnektir. Merdiven ve rampa kullanımlarıyla oluşturulan mimari gezinti parkurları mekansal kaliteyi arttırmak açısından önemlidir. Teknolojinin hızla gelişmesine dayalı olarak kullanılan çelik, cam gibi malzemeler, mekansal değerlerin oluşumunda şeffaflığa, hafifliğe doğru bir eğilime olanak tanımıştır. Camdan ekran dikdörtgen prizmalar, fonksiyon gözetmeksizin, insanlara çağın yeni yaşam biçiminin mekanlarını sunarlar (Sözen, 1996, s.130).

Le Corbusier'in modern dönemde inşa ettiği en önemli binalardan biri Villa Savoye'dur (Şekil 2.36.). Bu tasarımında Le Corbusier, saf, yalın, kusursuz bir dikdörtgen prizmayı kolonlar üzerinde yükseltmiştir. Döşemelere yer yer delikler açarak, düşey hareketi ve düşey sürekliliği sağlamaya çalışmıştır. Villa Savoye'da, mekanlarda galerili kat çözümleriyle sağlanan sınırlı düşey akışkanlık, kapalı ve açık mekanlar arasına taşınmaktadır. Teraslar ve kapalı mekanlar arasındaki sınırların belirsizliği, beraber ve iç içe geçmiş mekanlar, üst terasa çıkan rampa, hem yatayda hem de düşeyde sürekliliği sağlamaktadır (Gündoğdu, 2002, s.99-100).



Şekil 2.36. Villa Savoye, Le Corbusier Tarafından, Poissy, Fransa'da, 1928-1929 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

Le Corbusier'in serbest plan anlayışına dayanan yeni mekan düşüncesine karşılık, yine 1920'lerde Almanya'da birçok proje tasarlayan Mies Van Der Rohe'nin mekan düşüncesi daha farklı olmuştur. Serbest plan düşüncesine inanmayan Mies Van Der Rohe, duvar ve kolon arasındaki diyalektiğe dayanan klasik bir kompozisyon anlayışını sertlikle savunmuştur. Mies Van Der Rohe kendi deyimiyle modern mekanı, modern insanın mekansal ihtiyaçlarını organize etmek, çevreye açmak ve manzarayla ilişkilendirmek üzere tasarladığını söylemektedir. Strüktürü en basit haline indirgeyerek, iç mekan ve dış mekan arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak için kullanmıştır. Onun mekanı içerisinde her şeyin belirli, hareket ettirilemez bir yeri vardır. Zemin, tavan ve duvar arasındaki boşluğu, tümüyle yerleri belirlenmiş şeyleri kapsamak ve insanların gereksinim duyduğu hareket serbestliğini sağlamak amacıyla düzenlenmiştir (Tegethoff, 1985, s.50).

Mimari formu en başta dikdörtgen prizmatik form olarak kabul eden Rohe tüm dengelim yöntemiyle formu bulmuştur. Daha sonra bu saflık yalınlık taraftarlığını “less is more (az çoktur)” ifadesi ile ortaya koymuştur. Mies Van Der Rohe ‘nin bu dönem yaptığı en önemli yapılardan biri Farnsworth evidir (Şekil 2.37.). Yine önemli yapılarından biride 1928-1929 yıllarında Barcelona’da yapılan Almanya Pavyonudur (Şekil 1.12). Barcelona Pavyonu adıyla da bilinen bu bina 1930 yılında yıkılmış, 1986 yılında tasarıma uygun olarak yeniden inşa edilmiştir.



Şekil 2.37. Farnsworth Evi, Mies Van Der Rohe Tarafından, Plano, Illinoisde, 1946-1950 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

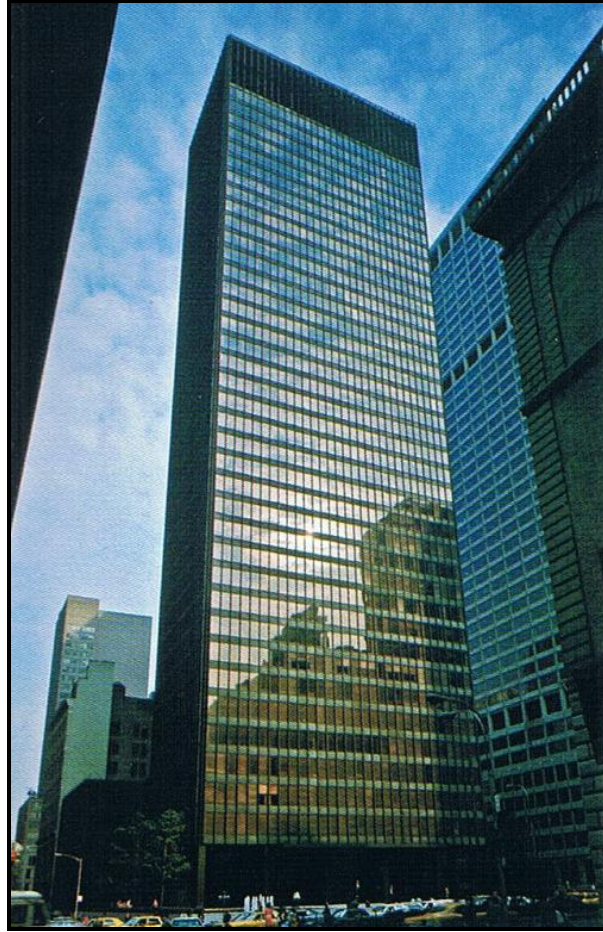
Frank Lloyd Wright’ı diğer modernist meslektaşları Le Corbusier ve Mies van der Rohe’den ayıran özelliği Amerikalı oluşudur. Wright’ın Amerikalı olma özelliği mimarlığının farklı bir çizgide gelişmesine neden olmuştur. Diğer modernist çağdaşlarının aksine mimarlık yaptığı ülkede mimari bir geçmiş ve buna bağlı güçlü kültürel bir gelenek yoktur. Dolayısıyla Avrupa’daki mimarlar güçlü bir Klasisizme karşı çıkmaya çalışırken o, kendi mimarlığını kurmaya çalışmıştır (Tanyeli, 1990, s.47).

Fonksiyonlizmin örneği olan Villa Savoye (Şekil 2.36.) ile organik mimarlığın örneği olan Şelale Evine (Şekil 1.15.) bakıldığında, mekansal fonksiyondaki farklılıklar açıkça görülür. Le Corbusier’in mekanları, rasyonel ve geometrik, Wright’ın ise mekansal süreklilik, iç mekandaki yaşantının gerçeği üzerine temellenir.

Mekanın tanımlı ya da daha az tanımlı oluşu açıklık ve kapalılık oranıyla doğrudan ilişki içindedir. Herhangi bir mekanın dışı açık oluşu, sınırlarının daha az tanımlanmışlığı anlamına gelir. Bu durumu Wright'ın mekan kuramı oldukça iyi açıklar: Wright önce köşeleri kaldırır, ardından mekansal geometriye yepyeni bir anlam vermek ve mekansal sürekliliği sağlamak üzere geometrik kabuğun bazı parçalarını şeffaf bir hale getirir ya da doksan derece döndürür (Meiss, 1992, s.10).

Frank Lloyd Wright'ın en önemli eseri mimarlık tarihi içinde de çok önemli bir yeri olan Şelale Evi'dir (Şekil 1.15.). Bina yatayda ve dikeyde bir dizi geometrik formun kombinasyonundan kuruludur. Kompozisyona simetri ve statik denge yerine tam tersi yani asimetrik ve dinamik denge hakimdir. Kompozisyonu meydana getiren geometrik formlar içten gelen bir güç ve parçalanma ile değişik yönlere doğru fırlamış görünümündedirler. Bu dinamik süreç esnasında oluşan arakesitler ise binanın mekansal kullanımına yönelik farklı yüksekliklerde oluşan boşlukları sağlar. Burada amaç mekansal sürekliliği dinamik bir yolla gerçekleştirmektir. Bu formların kombinasyonu sırasında oluşan boşlukların sınırlandırılmasında ise ince metal doğramalar kullanılmıştır. Bu sınırlandırılmalar mümkün olduğunca baskın olmaktan uzak bir tavırla gerçekleştirilmiştir. Köşelerde ise doğrama kullanılmamıştır, cam camla doğrudan birleştirilmiştir böylece doğramanın etkisi mümkün olduğunca hafifletilmeye çalışılmıştır. Bütün bunlar içten dışı ya da dıştan içe mekansal sürekliliği sağlamak üzere yapılmıştır (Yırtıcı, 1996, s.32).

Kullanıcısıyla iletişim kuran bir mimarlığın şekillendirilmesi Modernist mimarların amacı olmuştur. 19. yüzyılın sonlarından itibaren yüksek yapıların teknik ve görsel sorunları çözülmüştür. 1954-58 yılları arasında Mies Van Der Rohe ve Philip Johnson'ın New York'ta inşa ettikleri Seagram Binası bu dönem yüksek yapılarının ruhunu yansıtmaktadır (Şekil 2.38.) (Melvin, 2007, s.110).



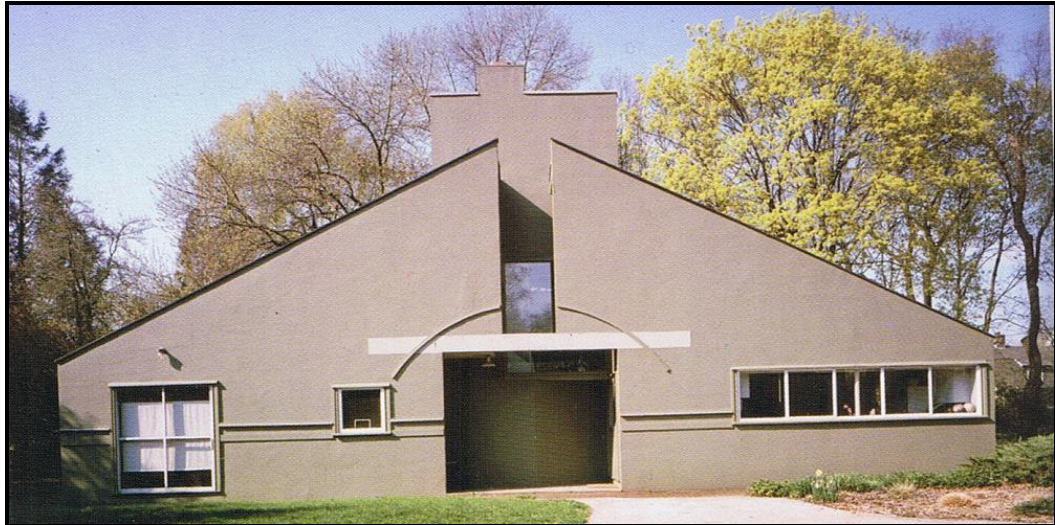
Şekil 2.38. Seagram Binası, Mies Van Der Rohe ve Philip Johnson Tarafından 1954-1958 Yılları Arasında New York'ta İnşa Edilmiştir.

Endüstri devrimi ile birlikte, hayatın temposunu hızlandıran bir sanayileşmenin yaşandığı bu çağda betonarmeyle birlikte kafesli strüktürlerin ortaya çıkışı, kübist deneyimlerin arkasından gelen keskin manifestolar, konstrüktivistler, De Stijl ve onun Almanya'da ki temsilcisi Bauhaus'un etkileriyle birlikte formun çözülmesini düzenleyen konuların aranışı, 20. yüzyıl modern mekan düşüncesinin değişimini etkileyen başlıca faktörler olmuştur. Yüzyıl başındaki tüm bu değişmeler içerisinde, De Stijl ve Konstrüktivistler tarafından savunan ilkeler, Bauhaus'a kadar uzandıktan sonra, 1920'li yıllarda Avrupa'da Le Corbusier ve Mies van der Rohe, Amerika'da ise Frank Lloyd Wright gibi öncü modernist mimarlar tarafından daha da ileriye götürülmüştür. Endüstri devrimine kadar olan süreçte, boşluğun biçimini ve boyutlarını açıklayan, yapının taşıyıcı duvarındaki çözülmüş birleşim mekanın tanımını yapmaktadır. Mekan kalın bir kesitin şekillendirdiği boşluktan ibarettir. Endüstri devrimi ile beraber, tuğla duvar çelik iskeletlerle ve betonarme duvarla yer değiştirmesiyle mimari mekanın anlam yükü de değişmeye uğramıştır. Dökme demirden çeliğe uzanan yeni strüktür ve cam mekana yeni anlamlar katmış, geleneksel mekanın kapalı kabuğu kırılmış,

doluluk prensibi üzerine kurulmuş statik mekan düşüncesi, yerini boşluğun tasarlanmasına bırakmış, tasarlanan bu boşluklar sayesinde, birbirine geçen yeni bir mekan düzeni yaratılmıştır. Sonuç olarak strüktürlerin birbirinden bağımsız olarak okunduğu, iç ve dış mekanlar arasında birlikteliğin yaşandığı sürekli, dinamik ve hafif bir mekandır (Balkış, 1999, s. 1X).

Rasyonel-uluslararası üsluba karşı çıkan mimarların başkaldırısı Postmodernizmi oluşturmuştur. Postmodernizm modern hareketlerin karşıtlarını uygulamak zorunda olduğu için kendine özgü bir dil oluşturamamıştır. Fakat Postmodernizm mimariye o zamana kadar görülmemiş bir düşünce serbestliği getirmiştir. Postmodernizmin isim babası olan Charles Jencks Postmodernizmi şöyle tanımlamaktadır; “Postmodernizm esas olarak yakın geçmişe ait geleneklerin eklektik bir karışımıdır. Postmodernizm kültürel bir hareket, tarihsel bir devirdir.” Postmodernist Philip Johnson ve arkadaşları önceleri Mies Van Der Rohe'nin ilkeleri doğrultusunda saf, yalın eserler verirken, daha sonraları Postmodernist eğilim önde gelen sanatçıları olmuşlardır. Venturi ve Michael Graves de Postmodernist eserler veren mimarlardandır (Gürkan, 1996, s.28).

Vana Venturi evi, Venturi'nin 1964'de tasarladığı bir yapıdır. Bu tasarımında Venturi, küçük bir evin bile anlam, referans ve simgesellik taşıyabileceğini göstermiştir. Baca, evi temsil eden çok eski bir öğedir, kırma çatının üçgen etkisi Klasik alınlığı çağrıştırmakta, pencerelerin dengeli asimetrisi Modernist, hatta konstrüktivist bir yöntemdir. Kabartma gibi yapılan kemer izi kasıtlı olarak ikiye ayrılan alınlığı birleştirerek, ortadaki yarığı vurgulamaktadır (Şekil 2.39.) (Melvin, 2007, s.128).



Şekil 2.39. Vana Venturi Evi, Robert Venturi Tarafından ABD Pensilvanya'da 1964 Yılında İnşa Edilmiştir.

Mimarlıkta bilgisayar kullanımı ile mekanları birbirine bağlayan aksların yerine yoğunluğu, hızı, yönü olan vektörler almıştır. Böylece başka bir nesneye doğru belirli bir hızda ilerleyen bir başka nesnenin hareketini çizmek mümkün olmuştur. Bu durumda bireyin zaman, mekan, yoğunluk ve vektörlerle olan ilişkisi bambaşka yeni bir boyuta taşınabilir. Eisenman bilgisayarın kültürel dinamizmini, bireyin hareket edebilmelerini, simgeleyen yeni bir dinamik dünya yaratabileceğine inanmaktadır (Sözen, 1996, s.137).

Bu görüşlerin ilk kuşak temsilcileri Le Corbusier ile Foster'ın mimarlığı ile belirgin bir farkla ayrılıyordu. Le Corbusier araba ve hava taşıtlarından etkilenirken ikinci kuşağın ilham kaynağı bilgisayar olmuştur. Bunun yanında taşıyıcı sistem, malzeme, tesisat sistemleri gibi yapı bileşenlerinin endüstrinin gelişimine paralel olarak gösterdikleri gelişim doğrultusunda mimari tasarım için alternatif olanaklar ortaya çıkmıştır. Bu gelişim sonucunda "akıllı yapı" dediğimiz yapılar ortaya çıkmıştır. Bilgisayar ve iletişim teknolojilerindeki değişiklikler yaşama biçimlerimizi ve mekan kullanma alışkanlıklarımızı değiştirmeye başlamıştır (Gündoğdu, 2002, s.117).

Önceleri Postmodernizmin içinde yer alan ancak zamanla farklılaşarak ayrı bir akım oluşturan Dekonstrüktivizm akımında mimarlar, Rus Konstrüktivistlerin biçimlerini yeniden kullanmaktadırlar. Ancak burada modern kalıplar ve düzen fikri yeniden sorgulanmaktadır. Düzen yerine birbirinden farklı birbirini etkileyen hatta bozan düzenler vardır. Bu dönemin mimarlarından Zaha Hadid, çalışmaları konusunda şöyle demektedir. "Rus Konstrüktivizmi için en ilgi çekici şey çalışmalarının bitmemiş oluşu, bu da benim çıkış noktamı oluşturuyor" (Esin, 1989, s.49).

Dekonstrüktivizm alışagelmiş mimari kalıplara karşı çıkmaktadır. Zaha Hadid, Libeskind, Eisenman, Gehry, Tschumi, Koolhaas, Pritz ve Swiczinsky gibi öncü mimarlar eserlerinde alışagelen kavramlarının sınırlarını zorlayarak onun strüktür, fonksiyon gibi temel sorunlarını yeni baştan tanımlamaya çalışmışlardır. Dekonstrüktif mimarlar, mimari biçim ve mekanı alışageldiğimiz kalıplar içinde algılamaya ve okumaya karşı çıkarak mimarlara yeni seçenekler sunmaktadırlar ve mimaride bütünlük düşüncesine karşı çıkmakta ve eserlerinin bir akım ya da izm içerisine sokulmamasını istemektedirler (Gürkan, 1996, s.31).

Gehry, 1990'ların dünyadaki en ünlü yeni yapısı sayılan Guggenheim Müzesi (Şekil 2.40.) ile mimari geleneğin her türlü tutumunu yeniden yorumlamıştır. Savaş uçakları ile geliştirilen bilgisayar programını kullanarak titanyum kaplı karmaşık biçimler geliştirmiştir. Buna

karşılık yapının strüktürü dış kabukla iç mekan arasında kullanılması olanaksız, biçimsiz bir alanı kaplamıştır. Zaha Hadid 1988 Dekonstrüktivist mimarlığın zayıf ve güçlü yönlerinin örneklerini vermiştir ve biçimsel yaratıcılığı, bugün hala aynı çizgide olan bir mimardır. Ancak, ilk çalışmalarını anlaşılması zor edebi kuramlar ve zayıf benzeşimlerle doğrulamaya çalışmasına karşılık, son işlerinde biçim dili büyük bilgisayar gücü yardımıyla analiz ve inşa edilebilen karmaşık matematiğe dayanmaktadır. Şekilde Hadid'in 2005 yılında Almanya'da yapılan bilim merkezi tasarımı bu anlayışının örneğidir (Şekil 2.41.) (Melvin, 2007, s.137).



Şekil 2.40. Guggenheim Müzesi, Frank Gehry Tarafından Bilbao, İspanya'da 1997 Yılında İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.41. Bilim Merkezi, Zaha Hadid Tarafından Wolfsburg, Almanya'da 2005 Yılında İnşa Edilmiştir.

Günümüzde mekan boyutlarında farklılaşmalar olmaktadır. Şöyle ki işyerlerinin evlere taşınması ve çalışma araçlarının küçülmesi buna sebep olmaktadır. Bilgi ve iletişim teknolojileri 1995'ten bu yana 'web stili yaşam'ın dünyaya yayılmaya başlamasıyla mimari etkilenmektedir. Bilgi arama, bulma, işleme olanakları ve bunların çok kısa sürede ve hızlı gerçekleşmesi çalışma mekanı kavramının yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Gelişmiş toplumlar ofissiz ofis uygulamasına geçmişlerdir. Bu sistem pek çok farklı alanın çalışmalarına farklı bir boyut kazandırmıştır. Endüstriyel tasarımcılar ya da dekorasyon yapan mimarlar tasarımlarında bu kriterleri göz önünde bulundurmaya başlamışlardır. Örneğin; masasız ve sandalyesiz toplantı odaları, sadece ayakta durup yaslanmak için tasarlanmış yüksek tezgahlar... tezgahlarda dizüstü bilgisayarlar için fiş, cep telefonları için şarj yuvaları vb. pek çok yeni tasarlanmış ürün bulunmaktadır. Bütün bu ürünlerin ortak özelliği ise yaşamı kolaylaştırmaktır (Öymen, 2001, s.10).

Ofissiz ofislerde çalışmak için ya da sosyalleşmek için oldukça fazla sayıda kafe ve dinlenme ünitelerine yer verilmektedir. Bu dinlenme üniteleri kanepeler, plaj koltukları, sezlonglar ve benzerlerinden oluşmaktadır. Bu mekanlara 'clubbing zone' denilmektedir. Bu tür binalarda insanın masaya ihtiyacı olmamaktadır. Kendi mekanını kendisi yaratmaktadır. Bina da yer alan network ağı ile bina içerisinde kendi istediği yerde çalışma imkanına kavuşmaktadır.

2.11. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK MİMARİSİNDE MEKAN

Osmanlı İmparatorluğu Döneminde 19. yüzyılda eklektisist Neoklasik ve Neobarok anlayış hakimdi. Bülent Özer bu yüzyıl mimarisini şöyle değerlendirmektedir. "19.yüzyıl mimarisi gerçek mimarinin ele almakla görevli bulunduğu hiçbir noktayı temsil etmemiş, mekan, fonksiyon, konstrüksiyon gibi temel elemanlar hesaba katılmamış bir cephe düzenlemesi halinde meydana gelmiş bir mimaridir." (Özer, 1970, s.34). II. Abdülhamit dönemi ile (1876-1908), Osmanlı İmparatorluğunda yabancı mimarlar büyük işlerde görevlendirilmeye başlamıştır. Düyun-ı Umumiye İdaresi'ni (Şekil 2.42.) inşa eden Vallaury ile Sirkeci Garını (Şekil 2.43.) inşa eden Jachmund, yeni Osmanlı mimarlığını şekillendiren mimarlardır. Bu iki mimar, var olan çevre ile uyum sağlamak için tasarladıkları binaların cephelerinde Osmanlı-İslam mimarlığından alınan öğeleri kullanmışlardır (Tekeli, 2007, s.17).



Şekil 2.42. Düyun-ı Umumiye İdaresi, Vallaurly Tarafından İstanbul'da 1899 Yılında İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.43. Sirkeci Tren İstasyonu, Jachmund Tarafından İstanbul'da, 1890 Yılında İnşa Edilmiştir.

1908 yılı, II. Meşrutiyet sonrası, özellikle İttihat ve Terakki Fırkası'nın başlıca düşünürlerinden biri olan Ziya Gökalp'in ekonomi, siyasi, felsefe, hukuk, dil ve din alanında geliştirdiği düşüncelerin zamanla güç kazanması ve yaygınlaşması, mimarlık alanında da uygun bir ortamın yaratılmasında etkin olmuştur. Kısa zamanda Birinci Ulusal Mimarlık Akımı geçerlik kazanmıştır. Postane (Şekil 2.44.), Vakıf Hanı (Şekil 2.45.), Defter-i Hakani (Şekil 2.46.) gibi binalar, Osmanlı İmparatorluğu'nun kapitalist dünya ekonomisine katılması ile tanıştığı kurumlara ait yapılardır (Tekeli, 2007, s.19).



Şekil 2.44. Merkez Postanesi, Vedat Tek Tarafından, Sirkeci, İstanbul'da 1909 Yılında İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.45. Dördüncü Vakıf Hanı, Kemalettin Bey Tarafından, İstanbul'da, 1912-1926 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.46. Defter-i Hakani Vedat Tek Tarafından, Sultanahmet, İstanbul'da İnşa Edilmiştir.

Mimar Kemalettin ve Vedat Bey'in öncülüğünde, İstanbul'da etkinliği artmış mimarlara karşı bir tepki olarak, "Mimarlığı Türkleştirmek" adına geliştirilmiş olan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı; seçmeci yönetime dayanmasına rağmen, seçilen motifler batıdan değil, Selçuklu ve Osmanlı dönemi mimarlığına aittir (Kortan, 1974, s.23).

Kurtuluş savaşı sırasında, yanma ve yıkılmalar sonucu yeniden ele alınması gereken kentlerde, değişik işlevli birçok yapıya ihtiyaç duyulmuş, sınırlı ekonomik koşullar içinde bunların hızla üretilmesi gerekmiştir. Bu yüzden, bulunulan dönemin üslubuna uygun olarak kentler yeni yapılarla donatılmıştır. Celal Esat Arseven bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır: "hemen hemen bütün mimarlar, Mimar Vedat ve Kemalettin'in açtıkları çığırdan yürüdüler, Hükümet de bu hareketi teşvik etti; okul, kışla, tren istasyonu vb. bütün binaların milli üslupla yapılmasını ısrarla istedi. Hatta özel kişileri milli üslupta binalar yapmaya zorlayacak bir kanun çıkarılması bile istendi." (Sözen, 1996, s.16).

Ulusal mimarlık döneminin sonlarında siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda köklü değişiklikler başlamış, doğal olarak mimarlık alanında da değişiklikler olmuştur. 1927 yılından sonra, yabancı mimarlar ülkemizde değişik açılardan etkilerini duyurmaya başlamış, bu da birçok açıdan yeni gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Türk mimarları, yabancı mimarlara tanınan olanaklar olmadan varlıklarını sürdürebilmenin yollarını aramışlar, bir bölümü ulusal mimarlık akımına bağlı kalmış, diğerleri ise uluslararası mimarlık anlayışını ülkede egemen kılmaya çalışmışlardır (İnceoğlu, 2004, s.111).

Cumhuriyet'in amacı, Batı'nın maddi kültürünü ve teknolojisini alarak çağdaş medeniyetler seviyesine erişmektir. Bu amaçla yabancı uzmanlar çağrılmış ve görevlendirilmiştir. Mimarlık alanında görev yapmış yabancı mimarlar, bir yandan özellikle Ankara'da büyük boyutlu eserler verirken, öte yandan da İstanbul'da bulunan eğitim kurumlarında dersler vermişlerdir (Sözen, 1996, s.41).

Birinci Ulusal Mimarlık dönemindeki klasik Osmanlı motifleri yerine, "kübik mimari" denilen yeni mimari ürünler ortaya çıkarılmaktadır. Yoğun bezemelerden arındırılmış, işlevsel çözümlere ağırlık veren, kübik kütle anlayışı, teras çatıları, kaba ve koyu renk sıvası, geniş cam cepheler tasarımda yer almıştır (Güncü, 1997, s.3).

Modern akım mimarlıkta yalnızca kamu yapılarında değil, konut tasarımlarında da etkili olmuştur. Konutlarda ki sedir/kerevet ile tabla/sini, Batılı tarzdaki mobilyalarla değiştirilmiştir. Bu, bir tarzdaki mobilyaların basitçe diğerleriyle değiştirilmesinden çok daha radikal bir değişikliktir. Değişim aynı zamanda, özelleşmemiş Osmanlı evinden, farklı ve özelleşmiş mekanlardan oluşan eve geçişi de gerektirmiştir (Tekeli, 2007, s.21).

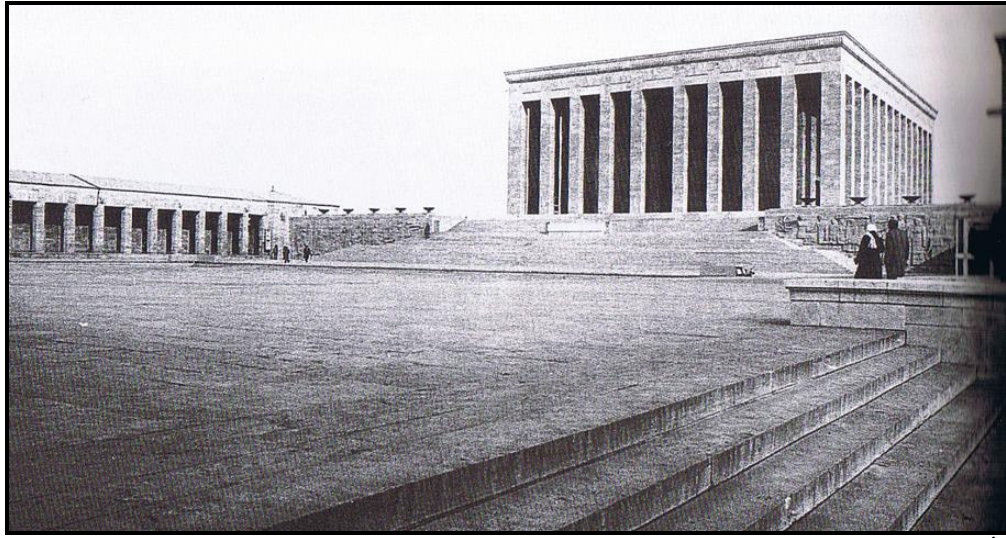
1927'lerde başlayan değişimler, belirli bir evrim geçirerek 1940-1950 yılları arasında İkinci Ulusal Mimarlık Akımı olarak adlandırılan döneme kadar ulaşmıştır. 1927-1940 yılları arasında iki önemli olay söz konusu olmuştur. Bunlardan biri Atatürk'ün 1938'de ölümü, diğeri ise 1939 yılında İkinci Dünya Savaşının başlamasıdır. Atatürk sanatta hiçbir zaman aşırı milliyetçiliği desteklememiştir. Bu anlayışın mimarlık alanında göstergesi, Osmanlılığı çağrıştıran I. Ulusal Mimarlık Akımının yerini Uluslararası Fonksiyonalizme terk etmesi olmuştur (Sözen, 1996, s.63).

Bu dönemde yabancı mimarlara karşı tepkiler yoğunluğunu arttırarak sürmüştü, aynı zamanda İkinci dünya Savaşının başlaması İkinci Ulusal Mimarlık Akımının hız kazanmasına neden olmuştur. Çünkü o yıllarda dışarıdan getirilen birçok yapı malzemesi, koşulların değişmesi yüzünden getirilememiş, eldeki olanaklara dönülmek zorunda kalınmıştır. Böylece, yerli malzemeye dönme düşüncesiyle yola çıkan bu akımın savunucuları gerekli ortamı bulmuşlardır (Sözen, 1996, s.65).

İlhan Tekeli'ye göre İkinci Ulusal Mimarlık Akımında dört farklı yaklaşımdan söz edilebilir: Bunlardan ilki bölgeselci yaklaşımdır, bu yaklaşıma göre mimari, ülkenin malzeme olanaklarına, iklim koşullarına uygun olmalı aynı zamanda çevresine yabancı düşmemek için

kültürel devamlılığa sahip olmalıdır. Nostaljik olarak adlandırılan diğer bir yaklaşım da ise, geçmiş yaşam yüceltilmeli ve geçmişin değerlerinin bugün içinde geçerli olduğu kabul edilmelidir. Üçüncü yaklaşım ise, Anadolu halkının yaşantısında uzun ve anonim birikimler sonucunda ortaya koyduğu değerler olan “halkçılık”tır. Sonuncu yaklaşımı ise ulusal gurur, haşmet ağırlıklı ve anıtsal binalar ile “dar ulusalcı” görüş oluşturur (Tekeli, 1993, s.24-26).

Bu dönem eserlerinden birçoğu günümüze ulaşmıştır. Bunların başında Anıtkabir gelmektedir. (Şekil 2.47.) Özellikle Sedat Hakkı Eldem bu dönemin önemli mimarlarından. Onun dışında Paul Bonatz ve Emin Onat’da bu dönemde eserler veren mimarlardandır. Bu dönem eserleri topluca incelenirse, kesme taşın kullanım biçiminde, mimarlık öğelerinin arasındaki oranda, pencere ayrıntılarında, saçaklarda, biçimci bir yaklaşımın egemen olduğu görülmektedir. Yapıların anıtsal görünümlere ulaşılabilmesi için değişik öğelerden yararlanılmış, ayrıntıların çözümünde büyük titizlik gösterilmiştir (Sözen, 1996, s.69).



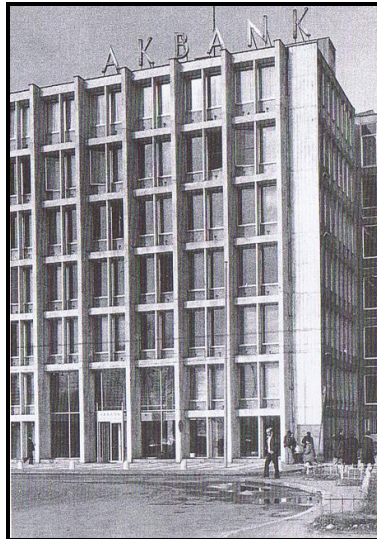
Şekil 2.47. Anıtkabir, Emin Onat ve Orhan Arda Tarafından 1944-1953 Yılları Arasında Ankara’da İnşa Edilmiştir.

1940’ların sonlarında, İkinci Ulusal Mimarlık Akımının özellikleri, yeni gelişmelerin etkisiyle mimarlık ortamında yavaş yavaş ağırlığını yitirmeye başlamıştır. Bu durumun ilk belirtisi, İstanbul Adalet Sarayı yarışmasının sonuçlarıdır. Yarışmayı kazanan Emin Onat ve Sedat Hakkı Eldem, İkinci Ulusal Mimarlık Döneminin büyük boyulu yapılarını üreten mimarları olmasına karşın, bu yarışmaya sundukları proje ile geçmişten uzaklaşan, uluslararası mimarlık ortamına yaklaşan bir tutum izledikleri görülmektedir (Sözen, 1996, s.71).

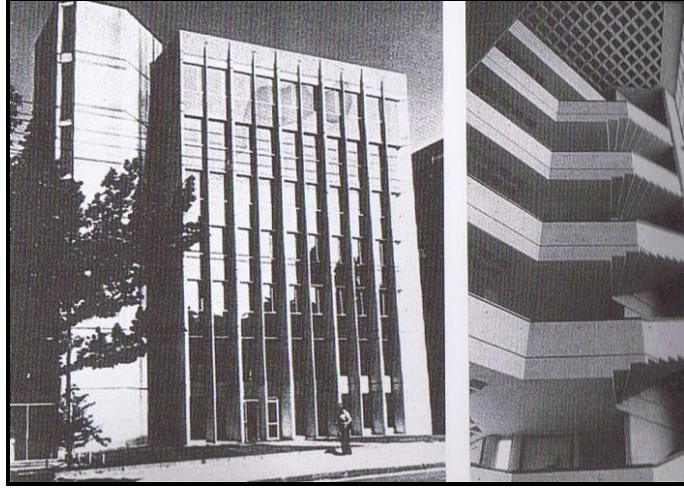
İstanbul Adalet Sarayı için açılan yarışmada Sedat Hakkı Eldem ile Emin Onat'ın rasyonel nitelikteki projelerinin birinci olması ile İkinci Ulusal Mimarlık Akımında çözülme başlamış, 1952 İstanbul Belediye Sarayı yarışmasıyla son bulmuştur (Güncü, 1997, s.4). 1950-1960 yılları arasındaki sürede genelde Rasyonel-Uluslararası anlayış izlenmiş ve özellikle bazı mimarlar bu çerçeve içinde bulunarak, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Walter Gropius gibi mimarların ilkelerini uygulamışlardır (Kortan, 1971, s.18).Vanlı'ya göre, 1950-1960 döneminde iki eğilim dikkat çekmektedir: Bunlardan birincisi, Hilton Oteli ile başlayan cephelerin dışa vuran döşeme ve bölme duvarlarıyla oluşturulması, ikincisi ise DSİ genel müdürlük binasının çok iyi temsil ettiği cam yüzeylerin egemen olduğu yapılardır (Vanlı, 1994, s.80).

1950 öncesinde genellikle kamu yapıları ve tek aile konutları tasarlanmıştır. 1950 sonrasında ise hem işveren, hem de yapı çeşitleri açısından bir genişleme dönemi olduğu görülmektedir. Yeni dönemin en önemli yapıları konutlar, oteller, fabrikalar, bankalar ya da şirketler için tasarlanan büro binalarıdır (Sözen, 1996, s.77).

Mies Van Der Rohe'nin en güçlü temsilcisi olduğu Pürist anlayış, 1956'da Türkiye'de ilk olarak Sakarya Hükümet Konağı tasarımında görülmektedir. Sakarya Hükümet Konağı, bu anlayışa uygun olarak "cam prizma" biçiminde tasarlanmıştır. Özellikle, ticaret ile ilgili işlevleri içeren yapılar için taşıdığı olanaklar nedeniyle Rasyonalizm günümüze kadar etkinliğini sürdürmüştür. Sedat Hakkı Eldem'in İstanbul Akbank Genel Müdürlüğü (Şekil 2.48.) ile Cengiz Bektaş'ın Ankara Türk Dil Kurumu (Şekil 2.49.) yapıları bu tür örneklerdir (Sözen, 1996, s.83).

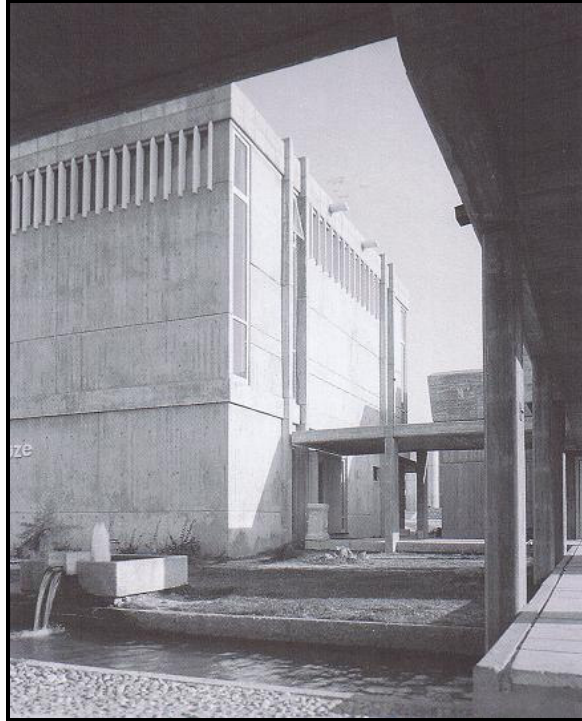


Şekil 2.48. İstanbul Akbank Genel Müdürlüğü Sedat Hakkı Eldem Tarafından İstanbul'da Yapılmıştır.



Şekil 2.49. Türk Dil Kurumu Cengiz Bektaş Tarafından Ankara'da 1972-1978 Yılları Arasında Yapılmıştır.

Ana belirtisi çoğunlukla çıplak beton kullanımı olan Brütalist yapılar, geri bir yapım teknolojisi ile çalışan Türkiye'de gelişmiş tekniklere gereksinim duyulan Rasyonalist ve Pürist tutumdan daha uygundur. Türkiye'de Brütalizmin ilk uygulamalarından biri, Altuğ ve Behruz Çinici'nin Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Binasıdır (Şekil 2.50.). Çıplak beton kullanımının da Türkiye'de hemen hemen ilk kez bu binada görüldüğü söylenilebilir (İnceoğlu, 2004, s.173).



Şekil 2.50. Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Binası Altuğ, Behruz Çinici Tarafından 1962-1963 Yılları Arasında Yapılmıştır.

1960'larda dünyada rasyonel mimarlığa olan tepkiler, Türkiye mimarlık ortamında da hissedilmeye başlamış ve bu tarzın temel ilkelerine bağlı kalarak bölgesel verilere dayalı tasarım denemelerinde bulunmuşlardır (Kortan, 1974, s.23).

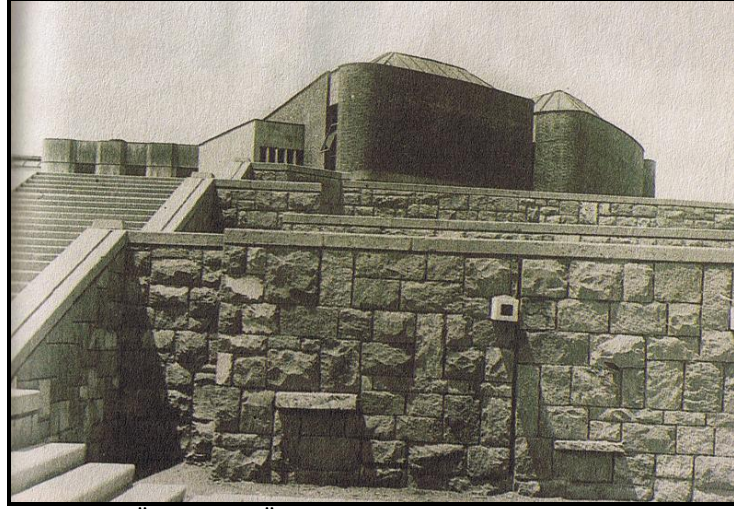
Türkiye'ye özgü olduğu kadar çağdaşta sayılabilecek örneklerden biri Turgut Cansever ve Ertur Yener'in Ankara Türk Tarih Kurumu binasıdır (Şekil 2.51.). 1951-1967 yıllarında yapılan Türk Tarih Kurumu, türünün ilk ve en başarılı örneklerinden biridir. Turgut Cansever ve Ertur Yener'in yapısı, hem geleneksel içe dönüklüğünü, hem de çevresine uyumun, malzeme ve biçimlenmenin başarılı bir çözümünü ortaya koymaktadır (Sözen, 1996, s.87).



Şekil 2.51. Türk Tarih Kurumu Binası Turgut Cansever ve Ertur Yener Tarafından 1951-1967 Yılları Arasında Ankara'da İnşa Edilmiştir.

Rasyonalizme tepki olarak doğan ve kutunun parçalanması esasına dayanan irrasyonelizm (organik mimarlık) batıda olduğu kadar ülkemizde de rağbet gören yaklaşımlardan biri olmuştur. Temsilciliğini Frank Lloyd Wright'in yaptığı irrasyonel çalışmalar Türkiye mimarlık ortamında da hissedilmeye başlanmıştır (Kortan, 1974, s.23).

Genel özelliği doksan derecenin bağlayıcılığından uzaklaşmak olan bağımsız biçimlenme tutumunu Türkiye mimarları günümüze kadar sürdürmüşlerdir. Altuğ ve Behruz Çinici'nin Ortadoğu Teknik Üniversitesi Üçlü Amfi Binası (Şekil 2.52.), organimsi eğilimler gösteren binalar içinde, akımın ilkelerini en eksiksiz olarak yansıtan örnektir. Şevki Vanlı ve Ersen Gömleksizoğlu'nun birlikte tasarladığı Ankara'da Milli Savunma Bakanlığı Öğrenci Yurdu ise (Şekil 2.53.), tam olarak organimsi denemeyecek bağımsız biçim denemsidir. Bu yapının kentsel çevreye katkı açısından özellikle başarılı olduğu söylenebilir (Sözen, 1996, s.86).

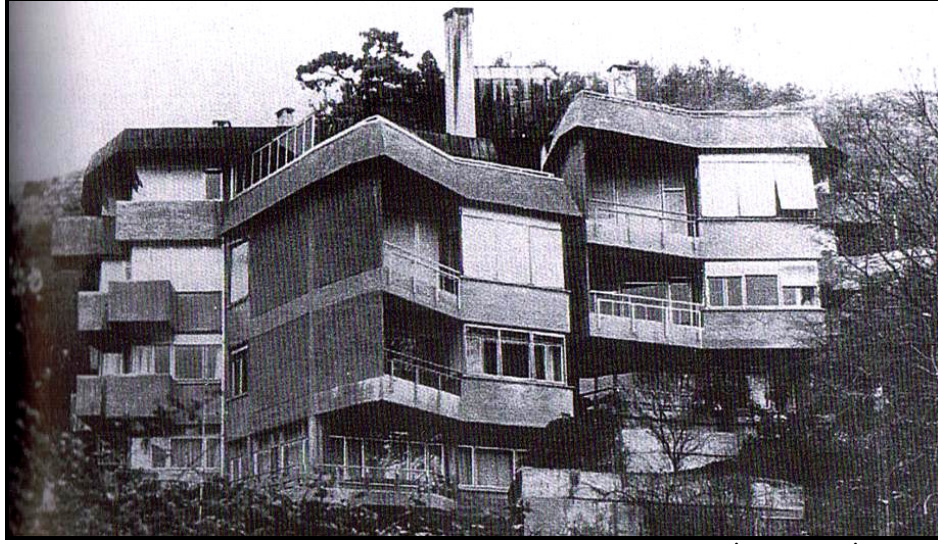


Şekil 2.52. Ortadoğu Teknik Üniversitesi Üçlü Amfi Binası Altuğ ve Behruz Çinici Tarafından Ankara'da İnşa Edilmiştir.

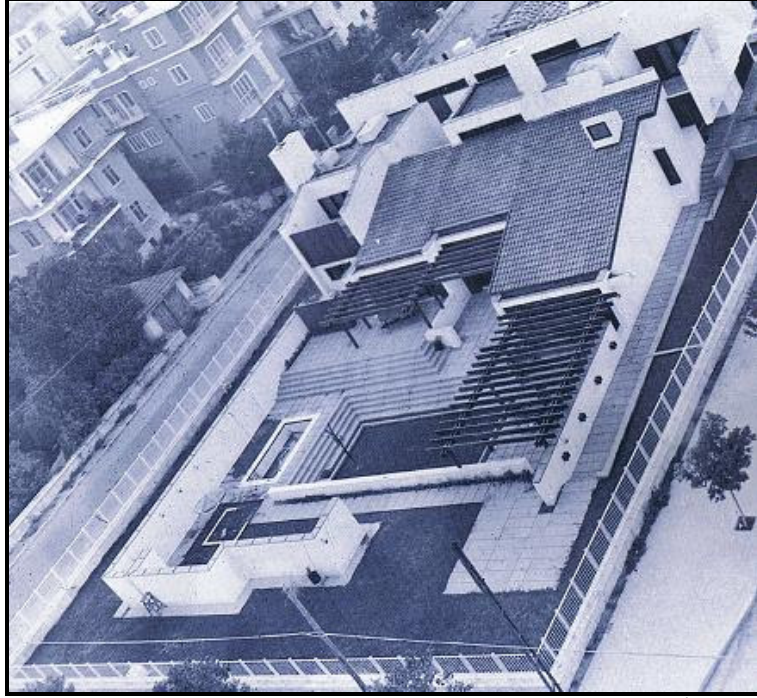


Şekil 2.53. Milli Savunma Bakanlığı Öğrenci Yurdu Şevki Vanlı ve Ersen Gömleksizoğlu Tarafından Tandoğan, Ankara'da 1967 Yılında İnşa Edilmiştir.

Monolitik biçimsel dilin getirdiği katı geometriden kopuş, Türk mimarların sadece anıtsal değil, küçük yapılara da daha dramatik ve yumuşak bir ifade verebilmesine olanak sağlamıştır. Nezih Eldem'in İstanbul'da Arifpaşa Korusu'ndaki apartman yapısı (Şekil 2.54.), birimlerinin çok yüzlü yönelişi, bloklar arasında yer alan İtalyan tipi iç sokakları ve topografyayla işlevsel ve plastik bütünleşmesi ile bu anlayışa bir örnektir. Şevki Vanlı'nın Adana'daki Türker Villası'nda (Şekil 2.55.) iç mekan, geleneksel bir mekansal eleman olan avluyu kullanarak onun çevresinde düzenlenmiş ve basit eğik bir geometriden yararlanarak, eğimli çatı yüzeyleriyle örtülmüştür (Yücel, 2007, s.136).



Şekil 2.54. Arifpaşa Korusu'ndaki Apartman Yapısı, Nezih Eldem Tarafından İstanbul'da İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.55. Türker Villası, Şevki Vanlı Tarafından Adana'da 1964 Yılında İnşa Edilmiştir.

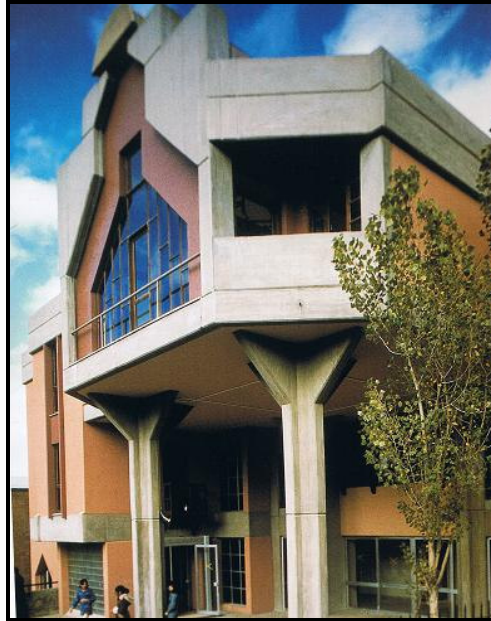
Özellikle 1950'li yıllarda Türk Mimarlığı Batı'dan çok geniş ölçüde etkilenmiştir. Bu etki günümüzde de sürmektedir. Dolayısıyla, bu duruma bir karşı çıkışta kaçınılmaz olmuştur. 1960'larda bir yandan batı kökenli denemeler sürerken, bir yandan da ülke koşullarına uygun bir mimarlık anlayışı yeniden gündeme gelmiştir (Sözen, 1996, s.87).

Gelenekselin yeniden değerlendirilmesinde Türk mimarlarından en önemli isim Sedat Hakkı Eldem'dir. Sedat Hakkı Eldem 1930'lardan beri sürdürdüğü, 1940'larda büyük ağırlık kazanan uygulamalarıyla, başlangıçtan beri, "Türkiye'ye özgü"yü aramıştır. 1950'den sonra

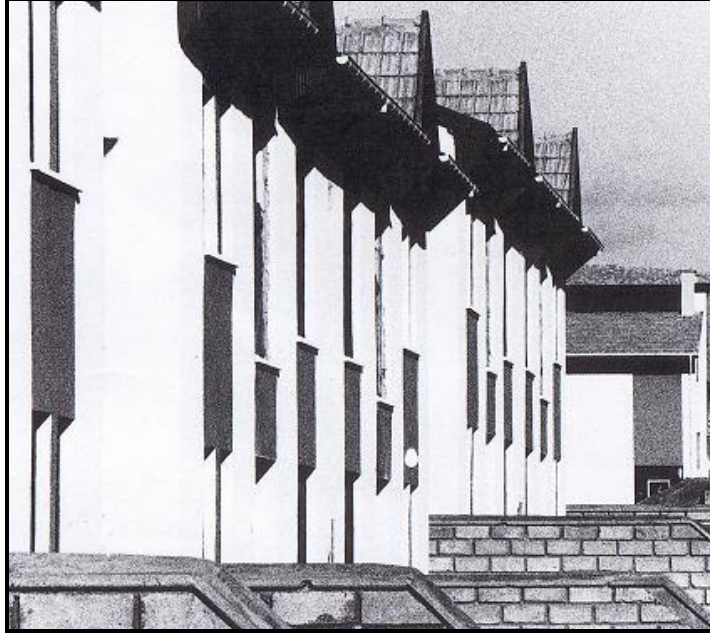
tutumunu gözden geçirmekle beraber, çabasını ve etkisini sürdürmüştür. 1960'dan sonra mimar, ayrıntı ve motiflerde geçmişle ilgisini koparmış, daha arınmış ve gelenekselin özüne inen bir tutum geliştirmeye yönelmiştir (Sözen, 1996, s.88).

1970 sonrası gelişmiş batı ülkelerinde Modern mimarlığın klasik devrine bazı bireyci mimarlar karşı çıkarak, Post Modernizm/Modern sonrası adı altında eski dönemlerin mimari öğelerini ön plana çıkararak, seçmeci tasarımlara yönelmişlerdir. Robert Venturi, Charles Moore gibi mimarların öncü olduğu bu akım, kendisine özgü yeni ilkeler dizisine sahip olmadığı gibi, sürekli Modern mimarının ilkelerine karşıt olma özelliği taşımaktadır (Güncü, 1997, s.6).

1970'lerde Türk mimarları arasında sosyal konulara ilgi artmış ve uluslararası üslubun dışında yeni bir mimarlık dili arama çalışmaları artmıştır. 1970 sonrasında ise Batı ülkelerinde başlayan Postmodernist akım ülkemizde de görülmeye başlamıştır. Türkiye'de ilk Postmodernist ürünlerden biri, Altuğ ve Behruz Çinici'nin Ankara'daki İran Büyükelçiliği Kültür Merkezi İlkokul Binasıdır (Şekil 2.56.). Burada ne geleneksel değerlerin yeniden yorumlanmasına, ne de Modern akımın planlanma kavramlarına başvurmaksızın bir biçim arayışına yönelmişlerdir. Altuğ ve Behruz Çinici'nin Moda'daki Apartmanı ve Çorum'daki Binevler Sitesi Konutları da (Şekil 2.57.) belirgin Postmodernist tasarımlardır (Sözen, 1996, s.90).



Şekil 2.56. İran Büyükelçiliği Kültür Merkezi İlkokul Binası, Altuğ ve Behruz Çinici Tarafından Ankara'da 1975-1980 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 2.57. Binevler Sitesi Konutları, Altuğ ve Behruz Çinici Tarafından Çorum'da 1971 yılında Tasarlanmıştır.

Bu dönemde şehirler hızla büyüdüğünden şehircilik alanında da çalışmalar yapılması zorunlu olmuştur. Yeni planlama ilkeleri ve bilimsel yöntemler şehircilik alanında da kullanılmaya başlamıştır. Toplu konut projeleri önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde ilk düzenli toplu konut yerleşmesi 4. Levent'te yapılmıştır. Bu yerleşimi takip eden Ataköy'den sonra Şevki Vanlı'nın Ankara'da ki Oran Sitesi (Şekil 2.58.) bu yerleşmeye örnek olmuşlardır (Gürkan, 1996, s.55).



Şekil 2.58. Oran Sitesi, Şevki Vanlı Tarafından Ankara'da 1969 Yılında Yapımına Başlanmıştır.

1980'ler dünyada birçok üslup çeşitlemesi ile çoğulcu bir görünümdeydir. 20. yüzyılın başlangıcından beri De Stijl (1917), Pürizm (1918), Expresyonalizm (1918), Rasyonel-Uluslar arası Üslup (1930), Brütalizm (1954), Post Modernizm (1972), Dekonstrüktivizm(1985), Manierizm gibi belli dönemlerde başlayıp yaygınlaşan mimarlık hareketleri söz konusudur. Günümüzde ise bütün bu akımlar birlikte yaşamlarını sürdürebilmektedir (Yücel, 1986, s.32).

Aynı kategori içinde farklı biçimlenmeler olabildiğinden, 1980 sonrası Türk Mimarlığı içinde, diğer dönemlerde olduğundan farklı olarak, tek ve ortak bir dilden bahsetmek olası değildir (Kazmaoğlu, Tanyeli, 1986, s.32).

Atilla Yücel ise 80'li yıllar için geçerli olabilecek birkaç üslup kategorisinden söz etmektedir. Bunlar; İleri Teknoloji Modernizmi, Post Modernist Biçimcilik ve Historist, Ulusalçı, Yerel Mimari arayışları olarak sınıflandırmıştır (Yücel, 1989, s.30).

Vanlı, 1990 sonrası mimarlığı için, yüzyılın ilk yarısında savaşlar ve onları izleyen güç günler insanları "akıl" etrafında birleştirici rol oynarken, bugünkü koşullar ve sonuçlar daha farklı, "kuramlar" aşılma istenmektedir. Modern mimarinin kuramları ve kuramcı mimarlarıyla mimarlık evrenselliği sürdürülmüş iken, şimdi özgürlük dağılımı içinde şekline düşünmektedir (Vanlı, 1997, s.77).

3. MEKAN VE ALGILAMA

3.1. Algı

“Algı, çevreden, çevre ile ilgili bilgi edinme sürecidir. Aktif ve amaçlıdır. Aklın ve gerçeğin bulunduğu noktada bulunur” (Lang, 1987, s.85). Aydınlı’ya göre ‘algılama’nın tanımı ise şöyledir; “Algımla, çevreden gelen uyarıcı etkilerin duyu organları yardımıyla hissedilmesi ve kavranmasına ilişkin zihinsel bir olgudur. Geddie, algılamanın ‘duyularla farkına varma’ ve ‘akıl yoluyla bilgi alma’ olmak üzere iki anlamı içerdiğini açıklamıştır. Çevreden kaynaklanan uyarıcı etkiler görsel algılama sonucu önce fark edilir, sonra bilgi haline gelerek uzun dönem hafızaya kaydedilir. Rudolf Arnheim, duysal algılamanın hatırlama, düşünme ve öğrenme gibi zihinsel işlemleri de içerdiğini vurgulayarak aklın ve duyuların bir bütünlüğünü ortaya koymuştur” (Aydınli, 1992, s.5). Merleau – Ponty’ye göre ise algı konusunda şöyle söylemektedir; dünyanın bilimi değildir, hatta bir edim, bir kesin durum değildir. Gerçek, oluşturulmaya ya da kurulmaya değil, betimlemeye açıktır (Merleau-Ponty, 1994, s.31).

Schultz, insanın içinde yaşadığı çevreden yararlanabilmek, ona uyabilmek ya da onu kendine uydurabilmek için o çevreyi tanımak ve anlamak olduğunu ifade etmiştir. Bunun, çevreden bilgiler almak yoluyla olduğunu söylemiş ve bu bilgileri insanın uygun ve doğru hareket etmesine yardım edecek şekilde yorumlayıp değerlendirenin ‘algı’ olduğunu belirtmiştir (Schultz, 1988, s.28).

İnsan bilinçli olarak hiçbir davranışta bulunmasa bile, her durumda bir mekanın içindedir ve dolayısıyla onu algılamaktadır. Çünkü insanı çevreleyen elemanlarla oluşan boşluk, mekan algısını yaratmaktadır. Mekanın içinde dolaşan, yaşayan insanın her yer değiştirmesi, oturup kalkması vb. hareketlerinin sonucunda bakış açısının durumuna göre iç mekan sürekli farklı algılanmaktadır (Kaçar, 2007,s.65).

İnsanın dış dünyada yaşayabilmesi için algının önemi büyüktür. Beş duyu sayesinde insan yaşadığı çevre hakkında tecrübe eder, algılar. İnsanın her zaman nerede olduğunu bilmeye ihtiyacı vardır. Van der Ryn şöyle ifade etmektedir; “Bir ‘mekan’da bulunduğumuzda bunu biliriz. Eğer bizim zihnimizdeki imaj, görüntü veya belirli bir mekansal düzen algısı karmaşık veya net değilse, o zaman ‘mekan’ yoktur; nerede olduğumuzu bilemeyiz” (Van der Ryn,

1962, s.31). Sonuç olarak algının mekan ile ne kadar bağlantılı olduğu açıkça ortaya konulmuştur.

3.2. Mekanın Algılanmasını Sağlayan Öğeler

Mekanın tanımlanmasını sağlayan öğeleri; boşluk ve sınır, hareket ve zaman, ışık ve gölge olarak gruplandırabiliriz. Mekanı boşluk ve sınır öğeleri bir araya gelerek oluştururlar. Bu öğeler birbirinden bağımsız olarak ele alınmamalıdır. Bir mekanı sadece sınırlarıyla veya boşluk öğeleri ile tanımlamak mümkün değildir. Mekanı tanımlarken bütün öğeleri göz önünde bulundurmak gereklidir. Kaldı ki bu öğelerde kendi içlerinde bazı farklı değerlere sahiptirler. Bu değerler de dikkate alınmalıdır (Kuban, 1990, s.15).

Jeodicke mimari mekanı, kişinin deneyerek yaşayabileceği yer olarak tanımlarken, mekan algısının deneyimle ilişkili olduğunu ve sınırlama söz konusu değilse kişinin mekanı algılayamayacağını söyler (Akpınar, 1993) Jeodicke'nin ele aldığı sınırlamanın her yönden kesin engellerle oluşması gerekmez. Mekanı oluşturan sınırlama fiziksel olacağı gibi yalnızca görsel de olabilir. Devam edebilen yaşayabilen her yer sınırlarıyla vurgulanmıştır. Sınır, içi ve dışı yaratır (Meiss, 1992, s.143–148). Mekan yalnızca bir yapının içi olarak düşünülmemelidir; yapıların tek başlarına ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu dış mekandan söz edilebilir.

Kuban, boşluk öğelerinin; derinlik, uzunluk gibi boyutlardan, hareket yönü, aydınlık vb. değerlerden meydana geldiğini belirtmiştir. Sınır öğelerini ise iki grupta toplamak mümkündür. Bunlar; Katı Öğeler (mekanın objektif yönleri), Yumuşak Öğeler (mekanın sübjektif yönleri) (Kuban, 1992, s.15).

Mekanı sınırlandıran ve tanımlanabilir kılan mekanın katı öğelerine, mekanın görsel öğeleri diyebiliriz. Bu öğelerin renk, doku ve biçim gibi özellikleri, mekanda kuşatılmışlık, süreklilik, birleşme, bölünme gibi ilişkilerin kurulmasını sağlar.

Aydınlı, görsel öğeleri şöyle tanımlamıştır; “mimarlık sanatının kavramsal öğeleri olan nokta, çizgi, yüzey ve hacim; renk, doku ve biçim gibi görsel öğelerle anlam kazanır” (Aydınlı, 1993, s.24).

Eldem'e göre mekan insan yaşamını etkiler. Eğer yaşam zorluklarla dolu ise, bu durum mekanın elverişsizliğinden kaynaklanıyordur. Objektif gerçek mekan, insan kütlesine göre düzenlenir. Mekan içinde yaşayacak olan insan için tasarlanmaktadır ve bu mekan içinde insanın kolaylıkla gereksinmelerini sağlayabilmesi için hareket serbestliği sağlanmalıdır (Eldem, 1991, s.102).

Mekanı oluşturan görsel geçirimsiz yüzeyler insana “kuşatılmışlık” duygusunu hissettirir. Bu yüzeylerin birinde açılan bir delik, bu deliğin boyutları ve konumu mekanda çözülmenin başlangıcı olur ve mekanın süreklilik kazanmasını sağlar. Gerisini algılayamadığımız duvarların giderek alçalması ve duvar gerisini algılayabildiğimiz bir yüksekliğe gelmesiyle mekan süreklilik kazanmış olur (Eldem, 1991, s.102). Sahnede belirli bir yere düşen ışık, mutfakta koku, yine müze de ışık algılamamızda belirleyici faktörlerdir.

Mekanın yumuşak öğelerini Eldem şöyle tanımlamıştır; “hiçbir ya da yeterli görsel ve katı öğenin bulunmamasına karşın, mekan ve kuşatılmışlık etkisini yaratmaya yeten veya katı öğelerin tanımladığı mekanı derinden farklılaştıran, beş duyumuzla algılayabildiğimiz mekan yaratıcı veya nitelendirici tüm öğeler” (Eldem, 1991, s.102). Ataç ise mekanı sınırlayan yumuşak öğeleri şu şekilde tanımlamaktadır; “Ölçülemeyen, boyutlarıyla varsayılabılır ve sübjektif olarak gerçekte var veya yoktur” (Ataç, 1990, s.84). Kısaca söylemek gerekirse beş duyumuzla algıladığımız, mekanı niteleyen her şey mekanı sınırlayan yumuşak öğedir. Örneğin sahnede ışık, şarap mahzeninde koku, ısı, nem, hamamda ısı ve nem gibi yumuşak öğeler belirleyicidir.

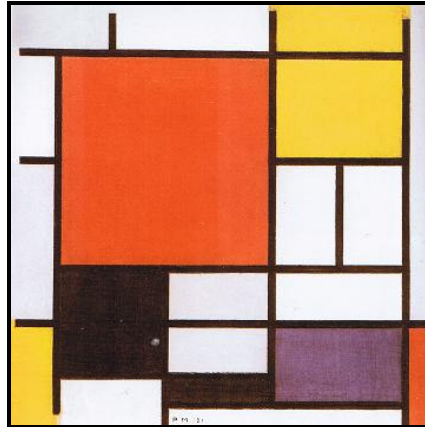
.Nezih Eldem'in söz ettiği, ‘katı olmayan’ mekan bileşenlerinin kalitelerini açıklayan kavramların Schröder Evi (Şekil 3.1., Şekil 3.2.) örneği çok iyi tanımlamaktadır; “mimarlık yayınlarında daha çok bir Mondrian tablosunu (Şekil 3.3.) anımsatan iki boyutlu ve saf renklerle çizgilerin kompozisyonu olarak sunulan yapı, mekansal içeriği, o mekanın düşey ışık kulesi çevresinde organize oluşu, dış çeperlerin dış mekanla ilişkilerinde saydam (geçirgen) yüzeylerin köşe kayıtsız düzenleriyle varılan madde dışı etkisi ve hele iç donatım elemanlarının, sabit mobilyanın, mekanı her an farklı kılan bölmelerin ev sahibinin kullanım tanımlamalarına uygun olarak almış bulunduğunu biçimler tanındığında, kullanım mekan-biçim konularının karmaşık yapısı çok daha iyi anlaşılacaktır” (Yücel, 1991, s.101).



Şekil 3.1. Schröder Evi, Gerrit Thomas Rietvelt Tarafından, Utrecht, Hollanda'da 1924 Yılında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.2. Schröder Evi İç Mekan, Gerrit Thomas Rietvelt Tarafından, Utrecht, Hollanda'da 1924 Yılında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.3. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyah Kompozisyon, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59.5x59.5 cm., Haags Gemeente Müzesi.

Meiss'e göre; mimarlık "içten ve dıştan tanımlanan boşluğun sanatı"dır. Bu nedenle duvarın her iki yüzeyi de mekansal açıdan önem taşır. Kişi bu duvarları sadece zihinsel olarak değil, aynı zamanda hareket ederek bedensel olarak da deler. Mimar, sınırlayıcı yüzeylerin her noktasının aynı oranda tanımlayıcı rol oynamadığını bilmek zorundadır. Ayrılmış yüzeylerin kenarları ve sınırlayıcı yüzeylerin açılı ya da dik kesişimi, mekansal yönelme ve anlama için temel belirleyicilerdir (Meiss,1992,s.101).

İnşa edilmiş mekanın sınırları "yer, duvar, tavan"ken, doğanın yapısı buna benzer şekilde "toprak, ufuk ve gök" ile sınırlanır. Bu yapısal sadelik doğal ve insan yapısı yerler arasındaki işbirliği açısından büyük önem taşır. Yeni tanımlanan sınırlar "açılışlarla" vurgulanırlar. Sınır sayesinde mekansal yapı "süreklilik ya da süreksizlik", yön ve ritm ile algılanabilir hale getirilir (Demirkaya, 1999, s.15).

3.2.1. Mekanın Algılanmasında Ölçü, Ölçek Etkisi

Ölçü ve ölçeğin mekanın algılanmasında etkisi vardır. Geçmişten günümüze kullanılan çeşitli oran sistemleri, mekanın görsel düzenlemesine ve kolay algılanabilmesine yardımcı olmaktadır. Mimar; ölçü, ritm ve çeşitli oran sistemlerini kullanarak, yarattığı mekanların insan tarafından nasıl algılanacağına yön verir.

Mekansal algıya ölçü ve ölçeğin etkisini Hoogstad şöyle tanımlamıştır; "Mimari değerlendirme, mekansal algı ile gerçekleşir. Mimar; ölçü, ritm ve oran sistemlerini kullanarak, yarattığı mekanların insan tarafından algılanışını, değerlendirilişini yönlendirir. Mimarlık, mekanı tanımlayan nesnelerin ölçüsü ile değerlendirilir. Bu nesnelerin birbiriyle ilişkisi, insanın mekansal ilişkileri algılamasını sağlar. Mekan tanımlayıcı elemanların ölçüleri, bu ölçüler arasındaki ilişkiler ve gözlemcinin kendi ölçüleri, mekansal algılamayı belirler. Birbirleriyle bağlantılı mekanlar ölçüde algılamayı farklılaştırır. Örneğin; eğer büyük mekanlar küçüklere eklenmişse, bu, insana genişleme hissi veya eğer küçük mekanlar büyüklere eklenmişse, bu da, insana kuşatılmış olma hissini verir" (Hoogstad, 1990, s.28).

Ölçü, genellikle, insanın kendi ölçüleriyle beraber değerlendirilen bir olgudur. Yapıların her şeyden önce, içlerinde yaşayan insanlarla orantılı olarak meydana gelmeleri gerekir (Kuban, 1992, s:61). Yapı, eğer insan boyutlarına uygun yapılmazsa, fiziksel veya ruhsal

sorunlara yol açabilir. Dar, yüksek bir koridor, uçsuz bucaksız bir salon psikolojik açıdan insanı olumsuz etkiler.

Aydınlı, ölçeğin, ölçülerin birbirleriyle olan ilişkisini açıkladığını ifade etmiştir. İnsan ölçüsünün ise, diğer ölçüler için en uygun ve kolay bulunan bir referans olduğunu belirtmiştir (Aydınlı, 1992, s.39).

“Bir bina elemanı ya da mekanın diğer biçimlerle bağlantılı olarak nasıl algılandığına bina boyutları ile insan boyutları ilişkisine ve bir birim olarak binanın çevresi ile olan ilişkisine işaret eden ‘ölçek’ kavramının en genel fonksiyonu, mimari değişkenlerin (tasarım elemanları ve prensipleri) kullanımında binanın ya da fonksiyonu olarak karakterize edilebilmesine rağmen ölçü ve ölçek bağımsızdır fakat her biri aksi olduğu diğerinin özelliklerinden daha fazlasını içerir. Ölçü ölçeğe birim olarak katılırken, ölçek de ölçü ile belirlenir” (Şentürer, 1990, s.91).

Mimari yapıların ölçüleri kimin için, ne için tasarlandıklarına göre değişir. Eğer insan için tasarlanıyorsa yapı, insan ölçüleri göz önünde tutularak oluşturulmalıdır. Bu konuda Kuban şunu ifade etmiştir; “Ölçü, genellikle, insanın kendi ölçüleriyle beraber değerlendirilen bir olgudur. Yapının her şeyden önce, içlerinde yaşayan insanlarla orantılı olarak meydana gelmesi gerekir. Yapının insana göre büyüklüğü kuşkusuz işlevin gereksinmelerine bağlı olarak doğru gerçekleşmediği zaman, bazen psikolojik rahatsızlıklara neden olur. Dar bir koridor, basık bir tavan, uçsuz bucaksız bir salon, ölçüleriyle insanın psikolojik yapısında olumsuz etkiler uyandırır. Bu yüzden yapının insana göre ölçülü olması, mimari etkinin güzel olmasını sağlayan önemli özelliklerden birisi olarak kabul edilir” (Kuban, 1992, s.61–62).

3.2.2. Hafızanın Güncel Gerçek Mekan Algısına Etkisi

“Bir mekanın algısı tüm duyularımızın düzenler ve hafızamıza da dayalıdır. Mekan doğrudan varlık konusu ile ilgilidir. Mekan içinde bulunan kişinin kafasında mevcuttur. Bu kurguda boşluk, zaman ve eylem bütünleşmiştir” (Yardımcı, 1998, s.61). Mekansal gerçek, kişinin zihninde oluşan sembolik bir kavramdır. Farklı kişiler mekanı değişik şekillerde yorumlayabilirler. Gözlemcinin edindiği mekan imajı, o mekanın kendine göre yorumudur. Çünkü gözlemci, mekanı oluşturan elemanlar arasındaki sıralamayı kendi önceliklerine göre seçer ve algılar. Gözlemcinin algıladığı mekanı hatırlayabilmesi için hafıza gereklidir. Hafıza,

geçmiş ile şuan arasındaki bağıdır. Şöyle ki, biraz önce gördüğümüz mekanı oluşturan elemanlardan biri ile şu an gördüğümüz eleman arasındaki bağı hafıza kurar.

Gerçek mekan, içinde hareket eden herkese, bu mekanla ilişkili kendi hikayesini oluşturması için imkan sağlar. Kullanıcı, mekanı kendi güncel gerçeği ile doldurur. Bu nedenle mimarlık herkesin kendi hikayesini hayal ettiği bir çeşit hafıza tiyatrosu olarak rol oynar. “Bir teksti gerçekten öğrenmek isteyen aktörler, zihinlerinde yapay bir hafıza inşa ederler. Bu hafızaya, bina içinde bildikleri bir dizi mekanı çağırırlar. Zihinlerindeki bu bina içinde yürüyüşe çıkarlar ve binanın bazı tipik bölümlerini hafızalarına yerleştirirler. Bir bakışta yaptıkları mekansal tanımlamalar örneğin; kolonlar, merdivenler, sırası ile hafızalarına yerleşir bu şekilde seçilen karakteristik imajlar, aktöre senaryo içindeki çeşitli noktaları hatırlatır. Bu şekilde aktör hikayesini mekansal tanımlamalar arasındaki mekanlara yaymış olur. Bu nedenle bina bir çeşit ‘hafızasının tiyatrosu’ durumuna gelmiştir” (Hoogstad, 1990).

Mimariyi algılayan insanı bu aktörle özdeşleştirmek mümkündür. Mimar bir konsept oluşturur. Bu konsepti oluştururken kullanılacak mekansal sistem, kullanıcının kendi gerçeğini mekansal karmaşa ve belirsizliğe düşmeden oluşturmasına yardım etmelidir. İşte bu tür mekanlar kullanıcının zihninde derin bir iz bırakabilir. Ancak çok net tanımlı mekanlarında olumsuz yanları bulunabilir. Mimar kullanıcının kendi güncel gerçeğini yakalayabileceği, hafızasının sınırlarını zorlayabileceği bir mekanı karmaşaya ve belirsizliğe düşmeden, ancak çok net tanımlamaktan da kaçınarak oluşturmalıdır (Demirkaya, 1999, s.24–25).

Çok geometrik, net tanımlı mekan ile tanımsız, karışık mekanın her ikisinin de olumsuzlukları vardır. Net tanımlı mekanı her insan aynı şekilde algılar ve yorumlar. Karışık mekanda ise algılamada problemler yaşanabilir. Mimar, dengeyi iyi kurmalıdır. Mekanda her insan kendi yorumunu yapabilmeli ve kendi dünyasını oluşturabilmelidir. Fakat algılamasını zorlaştıracak düzeyde karışık olmamalıdır.

Kübist sanatçıların, insan mekan arasındaki ilişkilerin sergilenmesi metodu günümüz görsel yaklaşımlarının plastik ilkelerini oluşturmaktadır. Kübistler mekana dördüncü boyutu-zaman boyutunu eklemişlerdir. Dördüncü boyutta, objelerin etrafında dönüp kendi iç dünyalarını yansıtmayı denemişlerdir. Kübizm’in bu mekansal yaklaşımından, çağdaş mekan imajı doğmuştur. Bunun yanında mekanı oluştururken ‘hareket’i temel konu alan Fütüristler

olmuştur. Kübistler mekan konseptini oluştururken hareketi kullanırlar fakat ürünlerinde hareketi göstermemişlerdir.

3.2.3. Mekanın Algılanmasında Sınır, Işık Etkisi

Mekan ışıkla var olur: ışık yapıda mekanın var oluşunu belirleyen doğal bir özelliktir. Aydınlık yaşamın vazgeçilmez bir ögesi olduğu kadar sınırlanan boşluğun niteliklerini görmeye olanak vermesi bakımından da, yapı mekanının ayrılmaz bir parçasıdır. Gerçekten de insanlık tarihinde iç mekan mimarlığı ve mimari, doğal ışıklandırma olanaklarının artmasına paralel bir gelişme göstermiştir (Kuban, 1992, s:15).

Sınır ve ışık mekanın niteliklerinin tanımlanması açısından birbirine bağımlı kavramlardır. Kişi içinde ya da dışında oluşunu, dolaşım organizasyonunu ışık yardımıyla algılayabildiği mekanın biçimlenişine göre tanımlar. Örneğin; Jeodicke mimari mekanı, kişinin deneyerek yaşayabildiği yer olarak tanımlar, mekan algısının deneyimle ilişkili olduğunu ve sınırlama söz konusu değilse kişinin mekanı algılayamayacağını söyler (Jeodicke, 1985, s.8-13).

Mekanın ışıkla var olduğu söylenebilir. Işık, sınırlanan boşluğun renk, doku ve biçim niteliklerini görmeye imkan verir. Kahn şöyle ifade etmiştir; “Güneşiği, duvara çarpana dek ne olduğunu bilmiyordu” (Meiss, 1992, s.121).

Algılama ‘görme’yle, görme ‘ışık’la başlar. “İnsanda, Tanrı da her şeyi yukarıdan gelen ışığa göre yarattı. Bu mabedin her profili Akdeniz’in güneşine göre yaratıldı. Ama insanlar onu bugün böyle aydınlatabiliyorlar. En yakınınızı bile bu ters ışıkla tanıyamazsınız... İşi ciddiye alınız” (Eldem, 1991, s.102).

Kahn’ın mimarlığında da ışık önemli öğelerden biridir. Ona göre mekan, yapı ve ışık bir bütünlük içindedir. Farklı mekanların farklı ışık özellikleri, onun değişik strüktürel özelliklere sahip olmalarını gerektirir (Gülgönen, 1992, s.83). Holl, Salk Enstitüsünü şöyle anlatır; “Günün belirli bir saatinde, merkez avluyu ikiye bölen arığın içinden akan sudan yansıyan ışık, okyanusun üzerinden yansıyan ışıkla birleşir. Okyanus ve avlu, suyun üzerinden yansıyan güneşiği olgusu yoluyla; mimarlık ve doğa yerin metafiziğinde birleşir” (Şekil 3.4.) (Holl, 1995, s.78).



Şekil 3.4. Salk Enstitüsü Merkez Avlu, Louis Kahn Tarafından Kaliforniya’da 1959-1965 Yılları Arasında Yapılmıştır.

Steven Holl içinse gündüz ve gece ışıkları ile birlikte, varlıkları kaçınılmaz gölgeler de birer mimari öğedir. Ona göre ışık, gölge, koku gibi algılar “madde”, “mekan” ve “zaman” la birleşip modern şehirleri oluştururlar. Modern şehrin böyle algılanması, bugüne değin geliştirilen kentsel planlama varsayımlarını gözden geçirmeye zorlar (Savaş, 1995, s.76). Mekan, ışık olmaksızın unutulmaya mahkumdur, ışığın gölge ve tonları, değişik kaynakları, opaklığı, saydamlığı, yarı saydamlığı, yansıma ve kırılma koşulları, mekanı tanımlamak üzere bir aradadırlar (Holl, 1995, s.79).

Gölgenin rengi bir mekanın kimliğinde yer alır. Beyaz bir objenin rengi mavi iken gölgesinin renginin kırmızı olması ikinci bir obje olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle, ışığın aynı zamanda bir sınırlayıcı eleman niteliği taşıyabileceği görülmektedir. Mekanı belirler ve görülebilir kılar (Demirkaya, 1999, s.23).

Mekanın algılanabilmesi için gerekli ışık faktörü, 2 grupta ele alınabilir. Bunlar; ‘Doğal Işık’ ve ‘Yapay Işık’tır. Doğal ışık, doğal kaynaklardan elde edilen ışıktır. Doğal ışığın iç mekanda kullanımı çeşitli faydalar sunabilir. İç mekanda doğal ışık kullanımına sebep olan faktörler şöyle sıralanabilir;

- Işığın kalitesi,
- Doğal ışığın bir dizayn elemanı olarak önemi,
- Doğal ışık geçiş elemanlarının, iç ve dış mekan arasında görsel iletişim sağlaması,
- Enerji tasarrufu nedeniyle,

- Psikolojik nedenle,
- Doğal ışığın iç mekana girmesinin özellikle istenmesi” (Köktekin, 1995, s.15).

Yapay ışığın en belirgin etkisinin mimariye getirdiği özgürlük olduğu söylenebilir. Tasarımcılar, iç ve dış mekanda daha etkin bir kontrole sahip oldular. Işık faktörünü kullanarak nesne ve mekanların etkilerini değiştirip farklı algılanmasını sağlayabildiler (Demirkaya, 1999, s.23).

Endüstri devrimiyle beraber, yeni mekansal gereksinimler ortaya çıkmış, ışık mekan ilişkisi önem kazanmıştır. Bu modern hareketin sonucunda yeni bir mimari dönem doğmuştur. 1851 yılında Londra’da inşa edilen Crystal Palace (Şekil 3.26.) iç mekanıyla dönemin ruhunu gösteren ilk mimari eserlerden biridir. 1949 yılında inşa edilen Glass House (Şekil 3.5., Şekil 3.6.) ve 1926 yılında inşa edilen Bauhaus (Şekil 2.33.) bu dönemin örnek eserlerindedir.



Şekil 3.5. Cam Ev Dış Cephe, Philip Johnson Tarafından, New Canan’da, 1949 Yılında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.6. Cam Ev iç Mekan, Philip Johnson Tarafından, New Canan’da, 1949 Yılında İnşa Edilmiştir.

Bu dönemin teknolojisiyle beraber cepheler incelmış, hafiflemiş ve ışık mümkün olan en derin noktalara değin iç mekana alınmıştır. Tasarımcının duyarlılığına göre birbirinden bağımsız mekan aydınlatma yaklaşımları olmuş ve bu yaklaşımlar eşit ağırlıkta son dönem mimarlığı üzerinde etkili olmuştur. Mekanın her noktasının homojen bir aydınlık düzeyine sahip olduğu bu yaklaşım, ışık kavramının mimarının tasarım aşamasında gözetilen bir girdi olmaktan çıktığının göstergesidir (Kutlu, 1991, s.14–15).

Mimarlığın tarihsel sürecinde, özellikle de Gotik ve Barok dönemlerde de ışık, mimarlıkta önemli bir konumdadır. Bu dönemler de mekan da açıklık kavramının temel belirleyicisi olan ‘ışık’, cephe düzenlemesinden, yaratılmak istenen mekansal etkiye kadar tasarım aşamasında verilen kararlarda etkilidir.

Günümüz mimarisinde yaygın olarak karşılaştığımız ve bu sürecin sonucunda ortaya çıkan giydirme cephe, yüksek yapıların çoğu ışığı kontrolsüz olarak içeriye almaktadırlar. Bu, mekanda rahatsızlık vermektedir. Yaşanan teknolojik gelişmeler bu alanda da değişik uygulamaların yapılmasına olanak vermiştir. Son dönem mimarlığında oldukça etkili olan “akıllı bina” başlığı altında çeşitli uygulamalara başlanmıştır. Bu binalar da ışık yönlendirilebilir, taşınabilir ve işlenebilir bir nitelik kazanmıştır. Akıllı ışık uygulamalarına örnek olarak Norman Foster’ın Hong Kong bankasını (Şekil 3.7., Şekil 3.8.) verebiliriz. Bu binanın çatısına ve cephesine yerleştirilen bilgisayar kontrollü elemanlar mevsimlere ve günün değişen saatlerine göre ışığı toplarlar ve reflektörler yardımıyla daha sonra binanın en uç noktalarına kadar her yerine yansıtırlar. Doğal ışığın yeterli olmadığı durumlarda, doğal ışığa özdeş nitelikte aydınlatma sağlanır. Yine Norman Foster tarafından tasarlanmış olan Carre Art de Nimmes ve Stanstead havaalanında da (Şekil 3.9., Şekil 3.10.) buna benzer akıllı ışık uygulamalarını görebiliriz.



Şekil 3.7. Hong Kong Bankası veya Shanghai Bankası İç Mekan, Hong Kong'da, 1979-1986 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.8. Hong Kong Bankası veya Shanghai Bankası, Hong Kong'da, 1979-1986 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.9. Stansted Havaalanı, Norman Foster Tarafından, Londra, İngiltere’de, 1991 Yılında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.10. Stansted Havaalanı, Norman Foster Tarafından, Londra, İngiltere’de, 1991 Yılında İnşa Edilmiştir.

İşığın doğasını iyi tanıyan en ünlü mimarlar, Tadao Ando, Ricardo Legarreta, Peter Zumthor, Steven Holl’dur. Bu mimarlar ışık konusundaki yetkinliklerini, tasarımlarında ışığı ön planda tutarak göstermişlerdir.

Mimarlığın yakın geçmişinde ışık kullanımı konusunda en iyi örnekler arasında, Le Corbusier tarafından tasarlanan Ronchamp’ta yer alan Notre Dame du Haut Şapeli (Şekil 3.11.), La Tourette Manastırı (Şekil 3.12.), Frank Lloyd Wright’ın tasarladığı Johnson Wax

binası (Şekil 3.13.), Louis Kahn'ın Kimbell Sanat Müzesi (Şekil 3.14., Şekil 3.15., Şekil 3.16.) yer almaktadır. Bu tasarımlar, o dönem mimarlığı içinde ışık konusunda geldikleri noktayla diğer binalardan ayrıcalıklı bir yerdedirler. Bu binaları yapan mimarlar da, ışığın niteliklerini iyi bilmeleri ve ışık konusundaki hassasiyetleri neticesinde ayrıcalıklı bir kimlik kazanmışlardır.



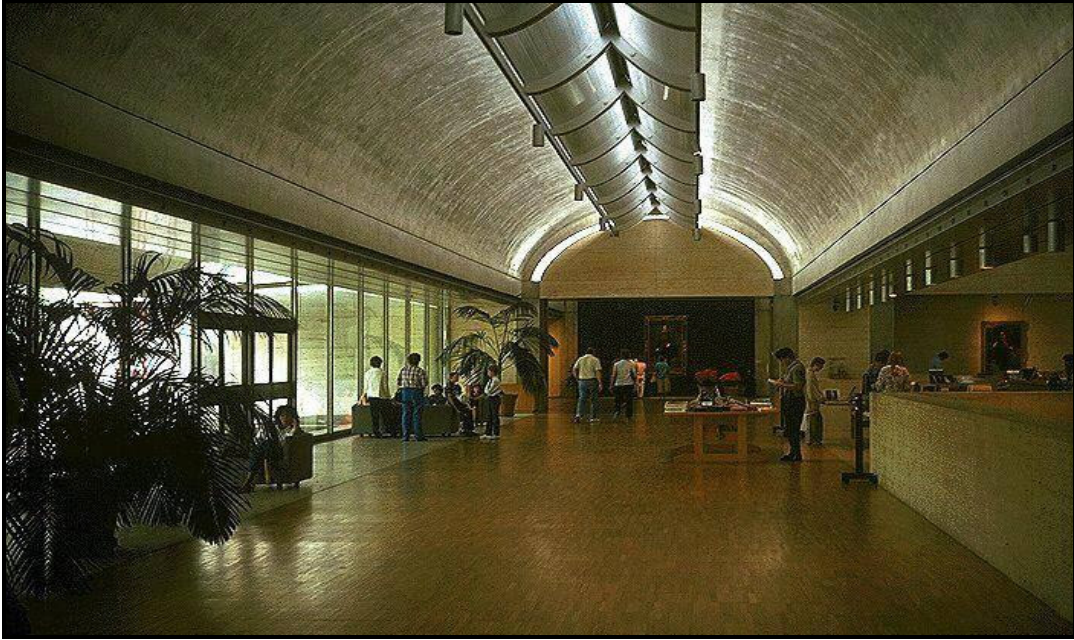
Şekil 3.11. Notre Dame du Haut, ya da Ronchamp Şapeli, Le Corbusier Tarafından 1955 Yılında Ronchamp, Fransa'da İnşa Edilmiştir.



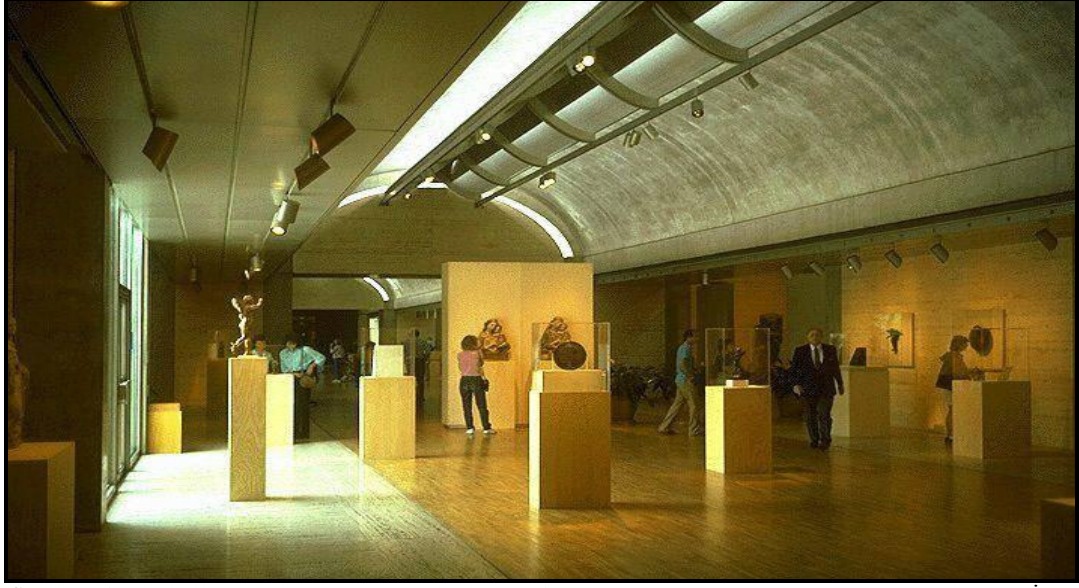
Şekil 3.12. La Tourette Manastırı, Le Corbusier Tarafından, Evieux-sur-Arbresle, Fransa'da, 1957- 1960 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.13. Johnson Wax Binası, F. Lloyd Wright Tarafından 1936–1939 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.14. Kimbell Müzesi, L. Kahn Tarafından, 1967-1972 Yılları Arasında, Fort Worth, Teksas'da İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.15. Kimbell Müzesi, L. Kahn Tarafından, 1967-1972 Yılları Arasında, Fort Worth, Teksas'da İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.16. Kimbell Müzesi, L. Kahn Tarafından, 1967-1972 Yılları Arasında, Fort Worth, Teksas'da İnşa Edilmiştir.

Yapay ışık kullanımının ulaştığı son dönem, gelişen teknoloji ve bununla beraber gelişen medya sanatlarının mimariye entegre olmaya çalışmasıyla, özellikle büyük kentlerde ortaya çıkan yeni ışıklı bir gece görüntüsüdür. Cephelerde dışarıya bakan sıradan pencereler yerine dev boyutlu görüntülü ekranların yer aldığı mimari yapılar karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak ışığı kullanarak mekan içerisinde çeşitli hareketler yaratılır ya da mekan içerisinde ışığı kullanarak bir çekim merkezi oluşturulabilir. Mekana algısal olarak ışığın kullanımıyla farklı anlamlar yüklenebilir. Bütün bunlar, ışığın tasarım aşamasında ne kadar önemli bir etken olduğunu göstermektedir. Ando'nun ışık kilisesinde oluşturduğu ışıktan haç, Legarreta'nın Metropolitan katedralinde ışıkla vurgulanan İsa, Steven Holl'u St. Ignatius Kilisesi ve D.E. Show binasında yarattığı iç atmosfer mekan ve ışığın kiliseyi ne boyutlara taşıyabileceğinin bir örneğidir.

Çeşitli sanatsal ve mimari çalışmalar sonucunda kent yaşantısına teknolojik olarak eklenen bir dinamik ışık kurguları son günlerde oldukça popüler olan medya mimarlığı (media architecture) kavramının oluşmasını sağlamaktadır (Kutlu, 1991, s.17).

Medya mimarlığına (Media Architecture) örnek olarak mimar Toyo Ito'nun Tower of Winds ve Londra'da açılan "Dreams" adlı sergisindeki Vision of Japon adı verdiği çalışmalarında, interaktif strüktürler oluşturmuştur. Egg of Winds (Şekil 3.17., Şekil 3.18.) çevresinde yaratılan kentsel devinimi kaydeden ve bunu izleyiciye kendi üzerinde yansıtan bir iletişim öğesi, Tower of winds, kentsel etkilere değişik ışık ve renk oyunları ile tepkiler veren bir strüktürdür.



Şekil 3.17. Egg of Winds, Toyo Ito Tarafından, Tokyo'da, 1991 Yılında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.18. Egg of Winds, Toyo Ito Tarafından, Tokyo'da, 1991 yılında İnşa Edilmiştir.

Medya mimarlığından örnekler veren diğer öncü mimarlar Jean Nouvel ve Peter Sedgley öne çıkmaktadır. Özellikle Jean Nouvel tarafından tasarlanan Galeries La Fayette (Şekil 3.19.) binası eski tarihsel üslup yerine, modern dille yeniden yorumlanmış ve klasik süsler bu yapıda hareketli reklam bantlarıyla renklendirilmiştir. Böylece yapı geçmiş ve bugünü şeffaf bir cephe ile birleştirmektedir.



Şekil 3.19. Galeries La Fayette, Jean Nouvel Tarafından, Berlin'de, 1996 Yılında Tasarlanmıştır.

Görülmektedir ki; 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bir takım sanatçıların aydınlatma teknolojisinden ilham alarak bu teknolojiyi mimarlığa, mimariyi görünür kılma fonksiyonunun bir adım ötesinde; deneyim, algı, psikoloji gibi ek kavramlar ile birlikte entegre etmeye yönelik deneysel çalışmalar oldukça önemlidir. Kentsel ve mimari mekana, kullanıma yönelik geliştirdikleri sorular ve cevaplar ışık kavramı üzerinde temellenir. Dan Flavin'in floresan tüpleri ile oluşturduğu kurgular, James Turrel'in mekansal sınırları yok ettiği odaları, Maurizio Nannucci'nin neon ışığı ile mimarlığa kattığı boyut; ışığı bir araç olarak kullanan; mekanı, bileşenleri, sınırları ve bunlar arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaya yönelik avan-garde çalışmalarıdır (Gündoğdu, 2002, s.26).

Bilimsel düzeyde ele alınan algılar, duygular ve kavramlar kurallı olarak birbirleriyle ilişkileri kurulmuş bir yapıya sahip olduğundan, bunların sebep olduğu olgular veya bunları ortaya çıkaran etkinlikler pragmatik olarak incelenebilmektedir. Bu düzeyleri oluşturan yapılar şu örnekle açıklanabilir; bireyin ağaç hakkındaki düşünceleri, yalnızca ağacın rengine ve biçimine ilişkin genel bir kavramı kapsamaktadır. Ancak bu konuda daha bilgili olan bir botanikçi veya bir bahçıvan; bir ağaç gördüğünde algıları, duyguları ve kavramları herhangi bir insanınkinden daha farklı bir yapıya sahip olacaktır (Demirkaya, 1999, s.10).

Yapay aydınlatmanın mimarlığa katılımıyla başlayan süreç içerisinde mekanın ışık ile girdiği iletişim bir hızlı dönüşümü beraberinde getirmiş ve mekan kavramını farklı boyutlara taşımıştır. Gelecekte de ışık ve ışık kökenli uygulamalar mimarlığın önemli ve vazgeçilmez parçalarından olacaktır (Kutlu, 1991, s.17).

3.2.4. Mekanın Algılanmasında Hareket ve Zaman Etkisi

Mimarlıkta mekansal etkinin oluşumunda "hareket" in önemli bir yeri vardır. İnsan, içgüdüsel olarak içinde bulunduğu ortamlara uyar, onlarla tasarlar, mekanları hareketle doldurur. Kişi, içinde bulunduğu mekanları hareketle doldururken, onlarla özdeşleşir. Tüm mekanlar hareketle tanımlanırlar (Zevi, 1990, s.83-84). Bir mekana anlamını, içindeki aktiviteler verir. Ching, şöyle ifade etmiştir; "Mekan, yapı ve sınırdan oluşan mimarlık; zaman ve mekan içinde hareket yardımıyla algılanır." (Ching, 1979,s.12).

Mekan hareket ve zamanla belirlenir. Farklı zamanlarda mekanın algılanması da farklı olacaktır. Yine mekanda ki hareketin hızı, etkinliği mekanı algılamayı değiştirecektir. Sonuç olarak insanın mekanı tanımada mekanda geçirilen zaman, hareket hızı, zaman dilimi

önemlidir. Meiss bir mekanın içinden geçmenin, o mekanı ziyaret etmenin, o mekan içinde dans etmenin, vb. mekanı hissetmemizi ve gizil olanı keşfetmemizi sağladığını ifade etmiş ve eklemiştir; “yaklaşmak, uzaklaşmak, yukarı çıkmak, aşağı inmek, içeri girmek söz konusu mekan içinde görmek, duymak hissetmek, koklamak ve dokunmak istediğimizi kendimiz için organize etmeye davet eden aktivasyonlardır” (Meiss, 1992, s.15). Bu konuda Hofmann’da şöyle demiştir; “mekansal davranış mekansal algı ile çok yakın bir ilişki içindedir” (Hofmann, 1990, s.123).

Mekan içinde hareket eden insan, mekansal bir imaj sahibi olur. Bu mekansal imajın oluşumunu Hoogstad şöyle açıklamıştır; “mekan içinde hareket ederken mekansal ilişkileri ölçeriz. Bu sırada bir yargıya varırız, yetenek ve dikkatimize göre detayları algılarız. Algılama sürecinde, zaman önemli yer tutar. Bir şeyin imajı, onun algılanan değişik görüntülerinin oluşturduğu sentezdir. Birçok değişik algının toplamı mekansal imajı verir. Mekan, sadece içinde hareket ederek algılanabilir” (Hoogstad, 1990, s.33).

İnsan mekan içinde hareket ettikçe, kafasındaki görüntüler, hissettikleri ve imgeleri değişir. Yürekli bu konuda şunu ifade etmiştir; “gözlemcinin çevre içindeki hareketi onun pozisyonunu ve uzaklığını sürekli değiştirir. Bu değişiklikler bileşenler arası ilişkilere dayalı görsel nitelikleri değiştirir. Hareket halinde, sürekli değişen görsel niteliklerin kavranması, hareketin hızına bağlıdır” (Yürekli, 1977, s.39).

Hareket eden insanın mekanı algılama sürecinin 4 kavramdan oluştuğu söylenebilir;

1. Tünel: Şu anda bulunduğumuz yeri, geldiğimiz yerle ve gideceğimiz yerle birleştiren koridordur.
2. Dizi: Sırasıyla algıladığımız algısal çevrelerdir.
3. Bağlantı: Hacim ve aktivite arasındaki kontrast vasıtası ile denge elde edilen yer olan koridor ve büyük mekan arasında ilişki kurar.
4. Kesit-Perspektif: Yüzeylerden kurtulduğunuz hayal edebildiğiniz yerdir” (E.G. Mitropoulos, 1975, s.201).

Satre ise bu fikri bir küp imajını kullanarak açık bir şekilde ifade etmiştir; “Bunun bir küp olduğunu eğer 6 yüzünü algılamadıysam söyleyemem; aynı anda 3 yüzünü birden görebilirim, ama daha fazlasını göremem. Ayrıca bir küp gördüğüme emin olabilmek için bu yüzleri sırayla algılamam gerekir. Aynı zamanda şunu söylemeliyim ki, küpün üç yüzünü aynı anda gördüğümde, bu yüzler bana hiçbir zaman kare gibi görünmez, ben kendi algılarımdan yola

çıkarak bu şekilleri kareye uyarlarım. Algı hakkındaki kesin olan şey şudur ki obje sadece bir seri görüntüler sonucunda ortaya çıkar. Ben küpü öyle bir şekilde görürüm ki hem bir çok bakış açısı hatırlarım hem de onları hesaba katarım. Objeleri öğrenmeyi bilmelisiniz. Bunun uygun yolu da bütün görünüşlerin sentezini yapmaktır.” (Hoogstad, 1990, s.33).

Satre'nin bu düşüncesini küp şeklindeki bir mekana yorumlayabiliriz. İnsan küp şeklindeki bir mekanı da dışından ya da bu mekânın içinden ilk görüşte algılayamaz. Fakat aynı insan bu küp mekânın içinde zaman geçirir, içinde ve dışında hareket eder, mekânı gözlemlerse mekânla ilgili algılarını birleştirip bu mekânın küp olduğunu keşfeder.

“Mimarlıkta zaman boyutu kavramı, bir mekânın kavranması ve algılanması amacıyla algılayanın zaman içinde yaptığı devinimi ifade etmektedir. Diğer sanat yapıtlarında algılama süreci devinimi içermediğinden sanatlar içinde yalnızca mimarlık için söz konusudur. Diğer sanatlarda izleyici, yapıtı yaşamak zorunda değildir. İzleyici-yapıt ilişkisi edilgendir. Oysa mimari ürün uzun bir algılama süreci içinde yaşanarak kavranabilir. Dolayısıyla, her mimari ürünün en, boy ve yükseklikle belirlenen hacimsel boyutları dışında, zamanın belirlediği bir de mekân boyutu vardır” (Sözen, 1996, s.47-Tanyeli,1986).

‘Mekân’ ve ‘zaman’ kavramları sosyal geleneklerde faaliyet ve ilişkilerde bulunduğumuz yeri tayin etmemizi sağlamaları açısından önemlidir. Bu kavramlar, insanların buldukları yeri algılamalarını sağlarlar. Her türlü olay, diğer olaylara göre konumlanır. Sonuç olarak, zamanın ve belli bir yerde bulunma halinin algılanması ve belirlenmesi, insanların, belli bir toplumsal gelişmeyi sağladıkları, hakim olma, denetleme ve düzenleme imkanı buldukları yerdir.

Zaman ile mekânı birbirinden farklı görmemize neden olan kavramsal ayırım, sonuç olarak, iki ayrı ilişki tipini kavramsal düzlemde birbirinden ayırt etme girişimidir. Minkovski ve Einstein'ın zaman ve mekândaki kavramsal düzlemdeki kopukluğunu gidermek için yaptıkları çalışmalar sonucu kavramsal ayırımın giderilmesi konusundaki elde edilen gelişmeler doruğa ulaşmıştır. Zaman ile mekânın kavramsal düzlemdeki kopukluğunu gideren gelişme; mekândaki değişim ve dönüşüm, aynı zamanda zamandaki bir değişim ve dönüşümdür. Örneğin, mekânda hareketsiz oturmak bizi aldatır çünkü zaman akıp gitmektedir, yani zamanın ve mekânın içinde sürekli olarak bir değişim yaşarız.

“Bir ev tasarlarırken, evin inşa edileceği arsaya her gün giderim. Bazen yere serilmiş bir örtü üzerinde çay içip uzun saatler geçirmeye, bazen uzun gölgelerin olduğu sessiz bir akşamüstünde, bazen sokakların karmaşa içinde olduğu, güneşin net ve parlak görüldüğü günün hareketli saatlerinde, bazen kar, hatta yağmur yağdığında.” (Simonds,1961,s.48). Mekanın algılanmasında zaman faktörü çok önemli bir etkidir. Mekanın algılanması için içinde yaşamak gereklidir. O mekanda yaşamak ise farklı tecrübeler edinmek anlamına gelmektedir

Mekanın algılanmasında mekan içinde geçirilen zamanın miktarı da önemlidir. Mekanın bir bütün olarak algılanmasını sağlayan, mekanı oluşturan parçaların algılanışı, insanın mekan içinde geçirdiği zamanın uzunluğuna, kısalığına göre farklılık gösterir. Bunun yanında aynı mekandaki geçmiş tecrübelerde algılamayı önemli ölçüde etkiler. Norberg-Schulz bunu şöyle açıklamıştır; “İnsan bekleğinden başlayarak, kendisinin ve yaşadığı toplumun beklentileri doğrultusunda anlamayı öğrenir. İnsanın dünyanın farkına varabilmesi algılama sayesinde olur. Algılama için sadece görmek yeterli değildir, aynı zamanda anlama ve yargılama da gereklidir. Anlama ve yargılama, tecrübe sayesinde öğrenme ile olur. Bu da zaman gerektirir. Zaman içinde insan tecrübelerini düzene sokarak, zihninde bazı genellemeler oluşturur. Bu genellemeler, ileriki tecrübelerin algılanışında değişiklik yaratabilirler” (Norberg-Schulz, 1988, s.27).

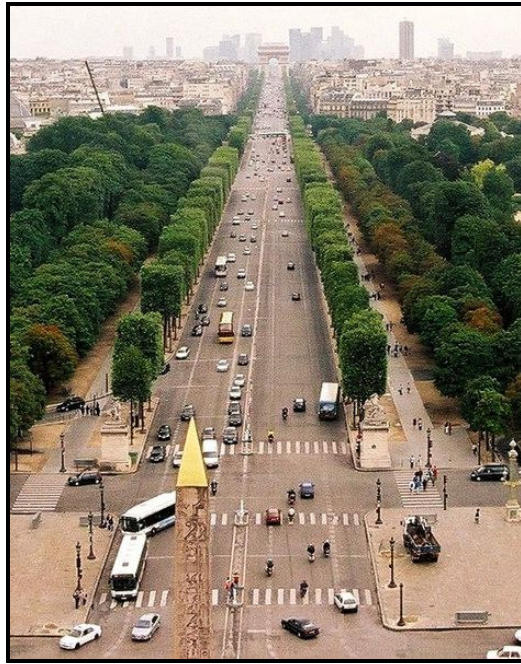
Erkman ise; tecrübelerimiz sonucunda edindiğimiz alışkınlıkların, mekanı algılamamıza etkisini şöyle açıklıyor; “mimarinin idrakinde ya da mimari karşısındaki insanın tepkilerinde, alışkanlığın rolü büyüktür. Yaşadığımız çevre içindeki davranışlarımızda alışkanlığın bu rolünün önemi belli olur. Evine giden bir insanın özel bir dikkat sarf etmeden sokaklara sapması, belli geçitlerden geçmesi, çevreden aldığı uyarıcıları değerlendirerek bulunduğu çevreyi ‘yaşamayı’ demektir. Gerçekten, çevreden alınan uyarıcıların idraki, alışkanlığın etkisi ile çabuklaşmakta ve ‘seçim yapma ve davranış’ eylemi kolaylaşmaktadır” (Erkman, 1973, s.52).

Mimarlıkta algı, görsel algı dünyası, yani günlük gerçeğın mekanı, mimarinin asıl ilgi alanını oluşturmaktadır ve Poincare geometrik mekanla algısal mekan arasındaki ilk ayrımı yapmıştır. Bunun sonucunda da günlük gerçeğın mekanı, görsel algılanabilir mekan, dokunularak algılanabilir mekan ve hareket mekanı olarak üçe ayırır (Hoogstad, 1990, s.17). Hoogstad, Poincare'nin sınıflandırmasını temel alarak günlük gerçeğın mekanını sorgular ve Lineer, merkezi ve her ikisinin birleşiminden oluşan mekanlar olarak üç gruba ayırır.

3.2.4.1. Lineer Mekanlar

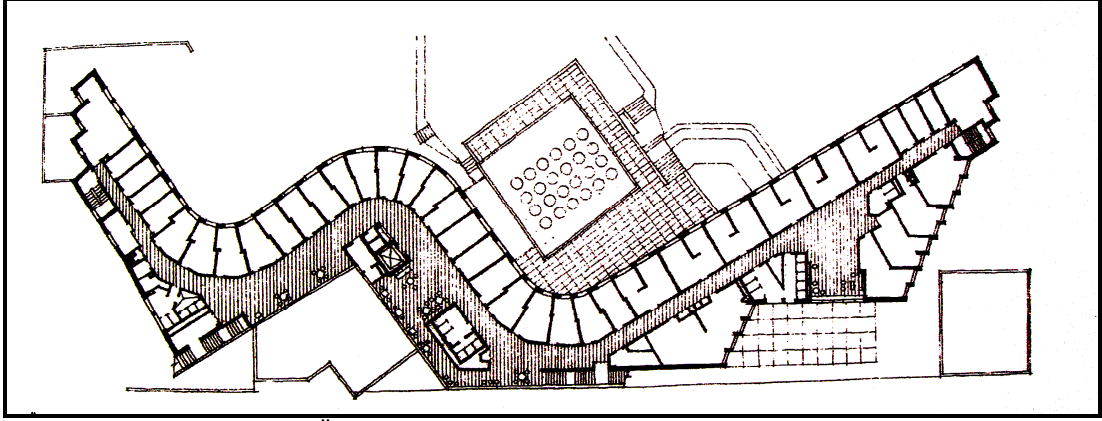
Lineer mekanlar trafik fonksiyonu üstlenen mekanlardır. Sokaklar, caddeler, arkadlar, merdivenler. Burada lineer ile anlatılmak istenen çizgi formundaki mekanlar değil, bir aks etrafında düzenlenen mekanlardır. İnşa edilmiş sınırlar ve aksa şekil veren nesnelere (Sözen, 1996, s.66).

Bu sınırlar farklı şekillerde meydana gelebilir. Örneğin, Champs Elysees'deki (Şekil 3.20.) gibi biçimlerin bir araya gelişiyle veya duvar olarak tasarlanabilir. Paris'teki Champs Elysees dünyanın en uzun akslarından biridir. Bu tür mekanlar da hareket başlangıç ve bitiş noktaları arasında gelişir.

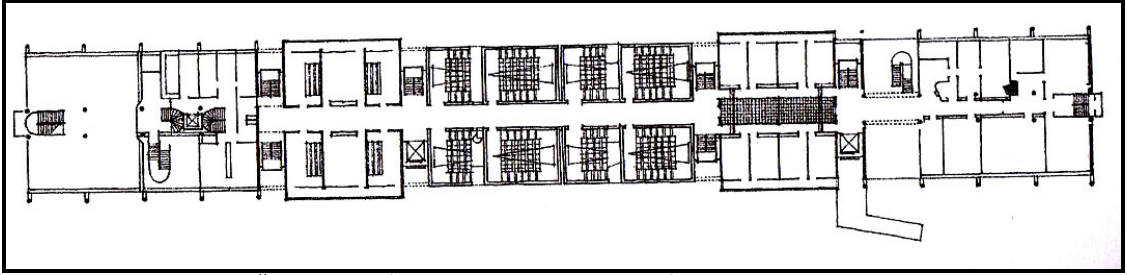


Şekil 3.20. Champs Elysees, Paris, Dünyanın En Uzun Akslarından Biri

Mekanın hareketle var olduğundan yola çıkarak bu mekanda hareketine başlayan bir insan hareket süresince gördüğü tüm görüntüleri çakıştırarak ölçülebilirlik sorununu çözebilir. Bu hareket süresince kişi mekansal etkinin zihinsel görüntüsünü oluşturur. Bu tip mekanlarda başlangıç giriştir, bitiş de hedef, varış noktasıdır. Diğer bir deyişle mekansal algı; başlangıç, son ve aralarındaki mekanla belirlenmektedir (Hoogstad, 1990, s.75–83). Avlar Aalto tarafından tasarlanan Baker konutları (Şekil 3.21.) ve James Stirling'in tasarladığı Sheffield Üniversitesi lineer mekan anlayışına göre tasarlanmış yapılardır (Şekil 3.22.).



Şekil 3.21. Baker Konutları, Üst Kat Tip Planı, Massachusetts Teknoloji Enstitüsü, Cambridge'de, 1948 Yılında, Alvar Aalto Tarafından Tasarlanmıştır.

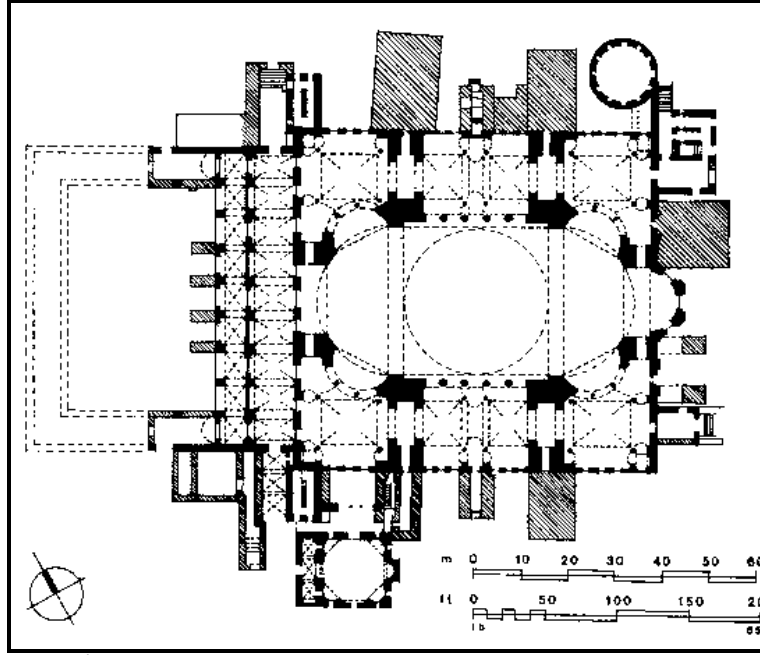


Şekil 3.22. Sheffield Üniversitesi, İkinci Kat Planı, Ana Bina, İngitere'de 1953 Yılında James Stirling Tarafından Tasarlanmıştır.

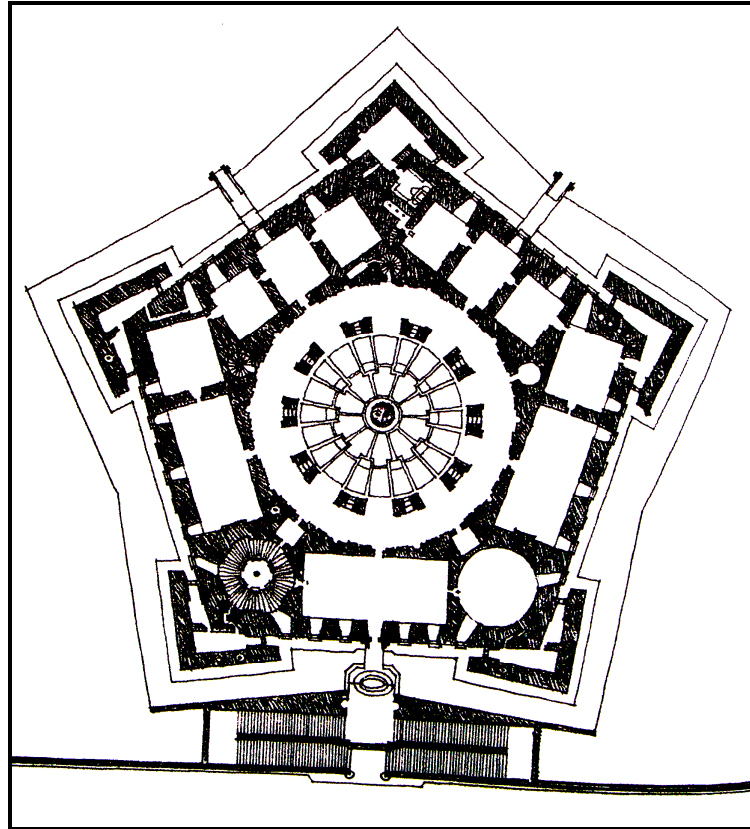
3.2.4.2. Merkezi Mekanlar

Merkezi mekanlar, insanların yaşadıkları vakit geçirdikleri mekanlardır. Örneğin holler, odalar bu gruba girerler. Merkezi mekanlar biçim olarak bir merkez ve bu merkezin etrafında oluşturulurlar. Merkezi mekan sınırlarının kapalı olmasıyla lineer mekandan ayrılır. Dolayısıyla merkezi mekan da yaşanan deneyim de farklıdır.

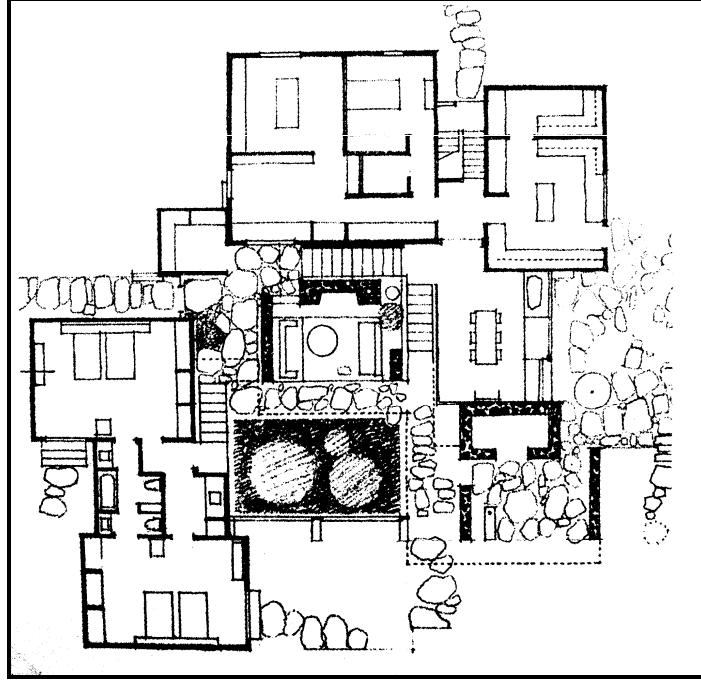
Merkezi mekanlardaki mimari kurgu kullanıcıya kendi düş gücünü deneme şansı vermelidir. Erken Hıristiyan döneminde örnekleri vardır (Hoogstad, 1990,s.83–89). Merkezi mekan anlayışıyla inşa edilmiş yapılardan örnek olarak, Ayasofya Cami'yi, Piazza Farnese'yi ve Sera Evini gösterilebilir (Şekil 3.23., Şekil 3.24., Şekil 3.25.).



Şekil 3.23. Ayasofya, İstanbul, M.S. 532-37 Yılları Arasında Tralles'li Anthemius ve Miletus'lu İsidorus Tarafından İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.24. Piazza Farnese, Caprarola, Giacomo da Vignola Tarafından 1547-49 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

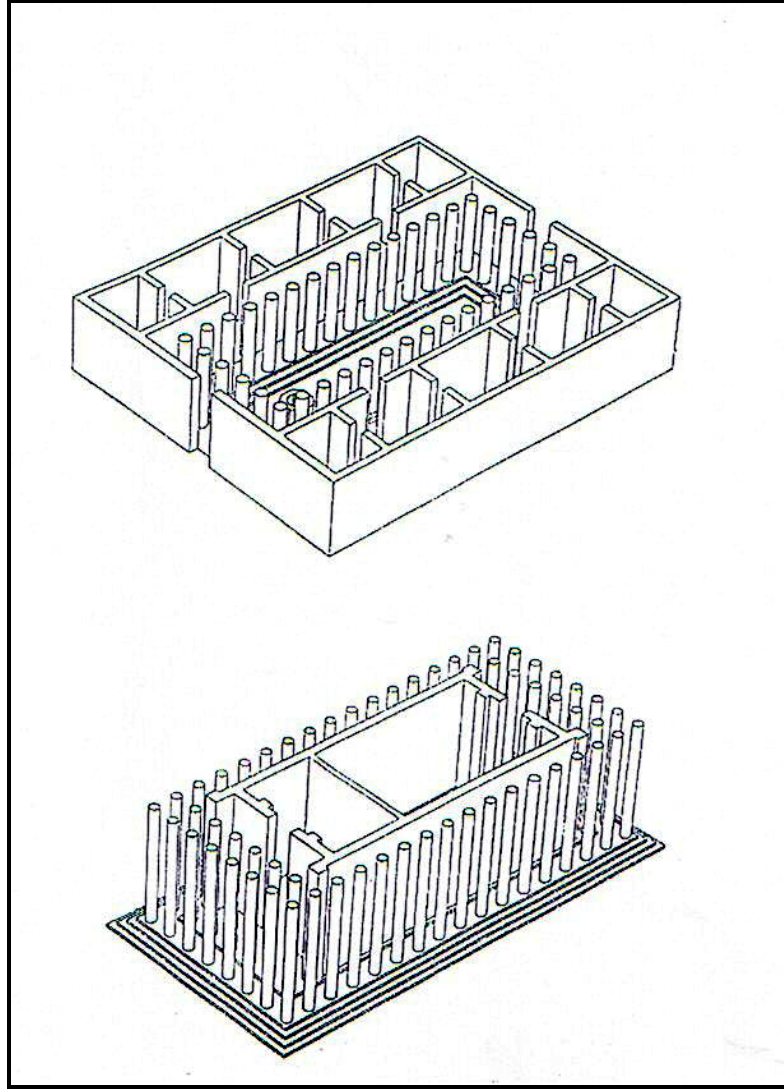


Şekil 3.25. Sera Evi, Connecticut, 1973-75 Yılları Arasında, John M. Johansen Tarafından İnşa Edilmiştir.

3.2.4.3. Lineer ve Merkezi Mekanların Birleşimi

“Kapılar, geçitler, veranda ve antre gibi gelip geçilen mekanlar bu tip mekanlardır” (Hoogstad, 1990,s.7).

Bu tür mekanlar, insanların durabildikleri ulaşım mekanları ya da içinden geçilebilen odalar olabilir. Örnek olarak portaller, giriş mekanları verilebilir. İşlev açısından çizgisel mekan olsa da, biçim merkezi mekanı çağrıştırabilir. Lineer ve merkezi mekanın işlevleri bir arada bu mekan içinde bulunabilir. (Şekil 3.26.) Ancak bu mekan biçimi, merkezi mekandan farklıdır. Bu tür mekanlar tipik olmayan oyalanma mekanları olup, yolun ayrımını veya dönüşünü belirleyen noktalardır (Ataç, 1990).



Şekil 3.26. Merkezi Mekanların, Lineer Mekanlarla Geliştirilmesi

3.3. Mekansal Algılamada Süreklilik

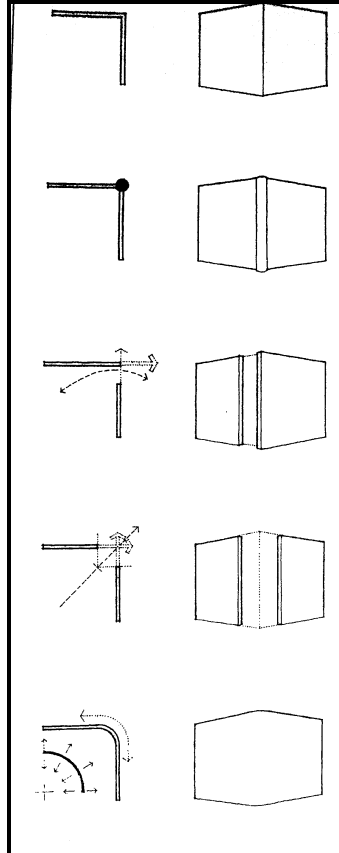
Başlangıç ve sonun olmadığı doğamızda mimarlığın özel bir önemi vardır. Özer'e göre geçmişin devamı, mekan duygusundaki sürekliliğin devamı ile sağlanır (Özer, 1982, s.60). Mekan kurgusu ve niteliklerine bağlı olan zamanın mekanda var oluşunu anlamak için mekansal algıda sürekliliği ve bu sürekliliğin nelere bağlı olduğunu kavramamız gerekmektedir.

Mekan kurgusunun algılanmasında sürekliliği kavramak için önce mekanın iç-dış ilişkileri incelenecektir, bugün ulaşılan son noktada da program ile deneyim kavramları değerlendirilecektir.

3.3.1. Hacimle Oluşturulan Süreklilik; Dolaşım

Mimari mekan, düzlemlerin, biçimlerin kendi aralarında kurgulanmasıyla oluşmaktadır. Yatay ve düşey düzlemlerin ve biçimlerin düzeninin ne kadar algılandığı, o mekanın mekansal algılanmasındaki başarısıdır.

Mekanın açıklığı ya da kapalılığı o mekanda yer alan açıklıkların sayısına ya da büyüklüğüne bağlı değildir. Mekanın dışa açıklığı aslında o mekanın sınırlarının nasıl tanımlandığına bağlı olarak değişir. Sınırları az tanımlanmışsa, dışa açık mekan, sınırları çok tanımlanmışsa dışa kapalı mekanı tanımlar. Bu durumu Frank Lloyd Wright kendi mekan kuramında oldukça iyi açıklamıştır. Frank Lloyd Wright önce köşeleri kaldırır, sonra mekanın geometrisine yepyeni bir anlam kazandırmak ve mekansal sürekliliği sağlamak için mekanı oluşturan geometrik kabuğun bazı parçalarını kaldırır, ya da mekanı oluşturan geometrik kabuğu doksan derece döndürür. Ching'de köşelerde yapılan değişikliklerin mekansal algıya etkilerini Şekil 3.27.'de Wright'ın düşüncesiyle paralel bir şekilde açıklamıştır.



Şekil 3.27. Mekanın Sürekliliği

Yatay ve düşey elemanlarla tanımlanan mekan, içerdği derinlik ve yoğunlukla da biçimlenir, hacimsel özellik kazanır. Mekanda derinlik, perspektif etkisiyle ve nesnelere göre konumlamalarıyla algılanır. Modernist mekan, bu ilişkileri sonuna kadar değerlendirerek kullanmıştır. Mekansal yoğunluk ise, hem derinliğin fiziksel varlığına hem de zemin, tavan ve duvarın modülasyonuna bağlıdır. Örneğin Meiss'e göre Porteghesi'nin Kordoba Cami'si yoğun bir mekan olarak algılanırken (Şekil 3.28.), Boullée'nin Bibliotheque Nationale için yaptığı tasarım, herhangi bir yoğunluk etkisine olanak tanımamakta ve "boş mekan"a örnek olarak gösterebilmektedir (Meiss, 1992, s.104).



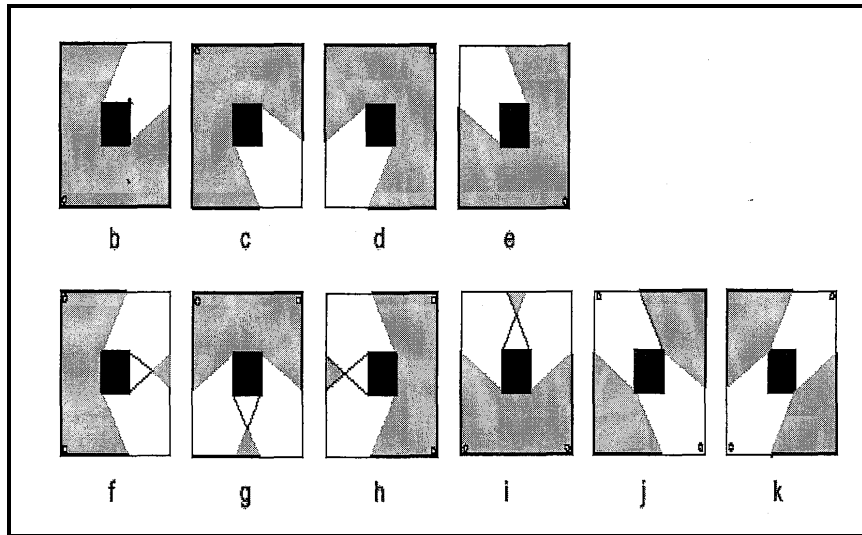
Şekil 3.28. Kordoba Cami (Mesquita Cami), Porteghesi Tarafından 785-987 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.

Kapı ve pencere iç mekanla dış mekan arasında ilişki sağladığı için, temel dışa açılma yöntemleridir. Kapı ve pencere boyutları taşıyıcı sisteme bağımlı olarak belirlenirken, daha sonra betonarme, çelik ve cam kullanımıyla birlikte bu boyutların taşıyıcı sisteme bağımlılığı ortadan kalkmıştır.

Mekan kurgusunu tasarlarken dikkat edilmesi gereken bazı unsurlar vardır. Bu unsurlar, ritm, oran ve ölçek, denge, zıtlık, düzen ve hiyerarşi kavramları olarak sıralayabiliriz. Ritmin, yinelemelerin sayısına göre vurgusu artmakta ya da azalmaktadır. Hareketi tanımlaması açısından mekan kurgusu yaratmada önemli bir kavramdır. Ritm, mekan kurgusunda yönlenmeyi de sağlamaktadır.

Hacimlerin oluşturduğu süreklilik için vazgeçilmez bir kavram olan ölçek, Nouvel'in mimarlığında önemli olgulardan biridir (Nouvel, 1995, s.69). Onun için ölçek, klasik anlamda birimsel bir şey olmaktan çok, sinemada olduğu gibi geçici boyutlarla ilgili bir kompozisyonudur. Bir binayı analiz ederken, bunu deneyen ve bulan bir senaryo bağlamında yapar. Yapının uzaktan algılanışındaki, yakınına gelindiğinde ya da içine girildiğindeki görüntülerin değişimi ile ilgilenir. Bu görüntülerde, nesnenin değişik ölçekler verdiğine inanır. Çağdaş mimarlığın özü olarak gördüğü ölçek kavramı, yaklaşım sırasına, malzemenin kalitesine, kompozisyona giren simgelere bağlıdır. Nouvel'in bu yaklaşımı Hoogstad'ın mekansal etki reçetesinde belirtilen çözüm yollarını anımsatır (Gündoğdu, 2002, s.46).

“Bir mekanın her köşesinden çizilen görünür alan serileri Şekil 3.29. b-e arasındaki biçimlerde, görülmektedir. Üst üste gelen iki görünür alan gruplarını ise Şekil 3.29. f-k arasındaki biçimler gösterir. Bir grup içindeki her görünür alan, bütünü iki yüzeyini ve komşu yüzeylerin bir kısmını paylaşarak, mekanın bütün olarak algılanmasını gerçekleştirir. Eğer saat yönünde sol aşağı köşeden itibaren hareket edilirse, kendisine ait yüzeylerin değişmediği halde diğerlerinin görsellikten kaybolduğu görülür. Farklı yerlerden bağlanan görüntüler ve simetrik duruşlar yalnızca bütün köşeler ziyaret edildikten sonra doğrulanır.” (Psarra, 2001, Dağ, 2005, s.22).



Şekil 3.29. Bir Biçim İçinde Farklı Bakış Noktalarına Göre Üretilen Görünür Alanlar

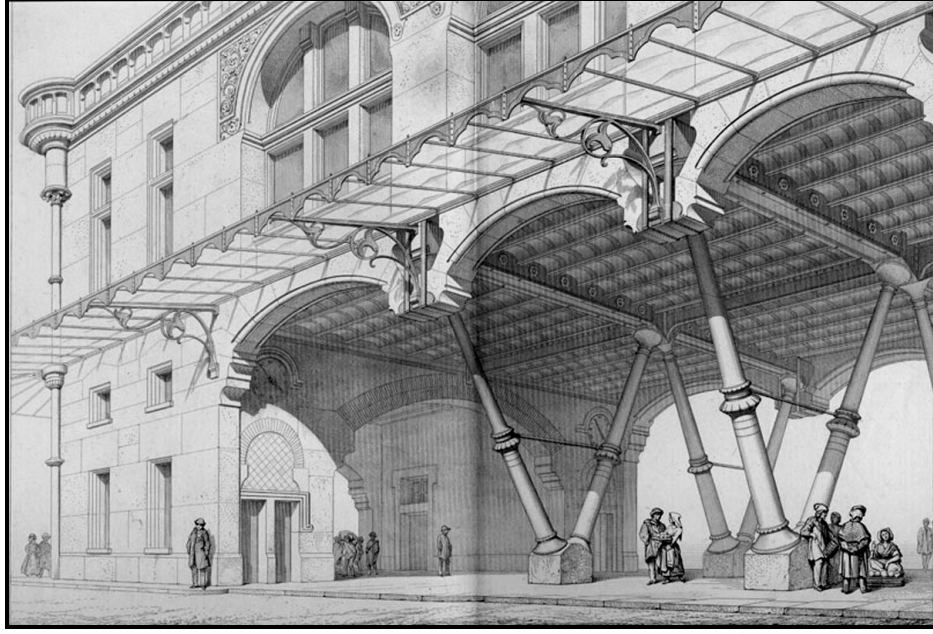
3.3.2. Yüzey Niteliğiyle Oluşturulan Süreklilik; Geçirgenlik

20. yüzyıl mimarlığında çok önemli bir kavram haline gelen geçirgenlik, iç mekan dış mekan arasındaki bağı sağlaması açısından, camlı pencere uygulamaları aslında M.S.1. yüzyılda uygulanmaya başlamış ve Roma mimarlığında çağdaş mekana değin varlığını sürdürmüştür. 19. yüzyıl mimarlığında tekrar bina yüzeylerinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde endüstrinin gelişimiyle camın kullanımı da gelişimini sürdürmüştür.

İç ve dış mekan arasında sınırı tanımlayan aynı zamanda rüzgar, yağmur gibi dış ortam koşullarından iç mekanı koruma özelliği de olan “camlı pencere” mekansal yaşantıya girer. Mimarlıkta pencerelerin ortaya çıkışı yani duvar yüzeylerinin delinmesi yeni bir mekan anlayışının doğması demektir. Bu durum iç ve dış mekanın birbiri içine girmesi ve daha bol ışık kullanımı sağlar. Yardımcı’ya göre “Geçirgenlik mekanın ta kendisidir. Mekan, ara yüzeylerin strüktürü olarak var olmaktadır. Geçirgenlik etkileşen hacimlerin gücüdür” (Yardımcı, 1998, s.88).

Endüstri çağı ile birlikte gelişen teknoloji sonucunda, kullanımı aratan ve gelişim gösteren camın yanında dökme demir malzemesinin de kullanımı artmıştır. Dökme demir malzemesi, köprü ve çatı konstrüksiyonlarında, cadde lambalarında, yapının tamamında kullanılmıştır. Bunun sonucunda bütünüyle mekan geçirgen bir nitelik kazanmıştır. Bu çağın geldiğini haber veren en önemli yapılara, 1867’de yapılan Paris dünya Fuarı, Eysel Kulesi (Şekil 2.31.) ve Chicago Okulunda tasarlanan yüksek, çeliğin kullanıldığı binalar örnek olarak verilebilir.

Işığın kullanımında malzeme ve teknoloji, mekansal etkinin yaratılmasında önemli bir belirleyici olarak, mekanın sınırlarını, geçirgenliğini tanımlar. Gotik mimarlıkta konstrüktif sistemle yakından ilgilenen Viollet le Duc da tasarımlarında V biçimli dökme demir taşıyıcılar kullanarak (Şekil 3.30.), 1860 sonrasının mekan organizasyonunda, mekanda algısal sürekliliğin ve açıklık geçme olanaklarının giderek artmasına katkıda bulunmuştur (Gündoğdu, 2002, s.48).



Şekil 3.30. V Biçimli Dökme Demir Taşıyıcılar, Viollet le Duc Tarafından 1860 Yılında Tasarlanmıştır.

Malzeme geçirgenliğinin yanında kullanım ve anlam geçirgenliğinden de söz edebiliriz. Rem Koolhaas'ın kütüphane binasında geçirgenlik sadece cam yüzeyle değil, döşemeler ve sirkülasyon sisteminin fonksiyonlarla ve anlamlarla etkileşimde olmasıyla sağlanmıştır. Kot farklılıkları, rampalar, vb., mekanı nitelendiren objelerdir ve geçirgendirler (Şekil 3.31., Şekil 3.32.) (Yardımcı, 1998, s.102).



Şekil 3.31. Seattle Merkez Kütüphanesi, Rem Koolhaas Tarafından Seattle'da İnşa Edilmiştir.



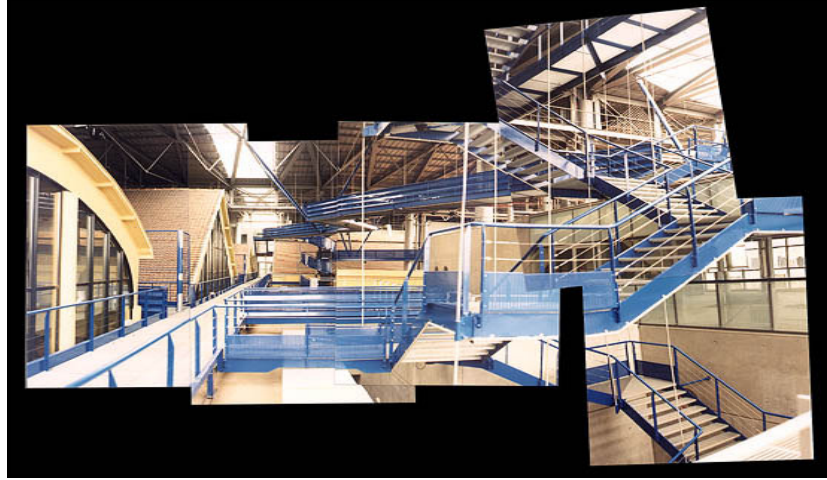
Şekil 3.32. Seattle Merkez Kütüphanesi İç Mekan, Rem Koolhaas Tarafından Seattle’da İnşa Edilmiştir.

3.3.3. Fonksiyonla Oluşturulan Süreklilik; Olay ve Deneyim

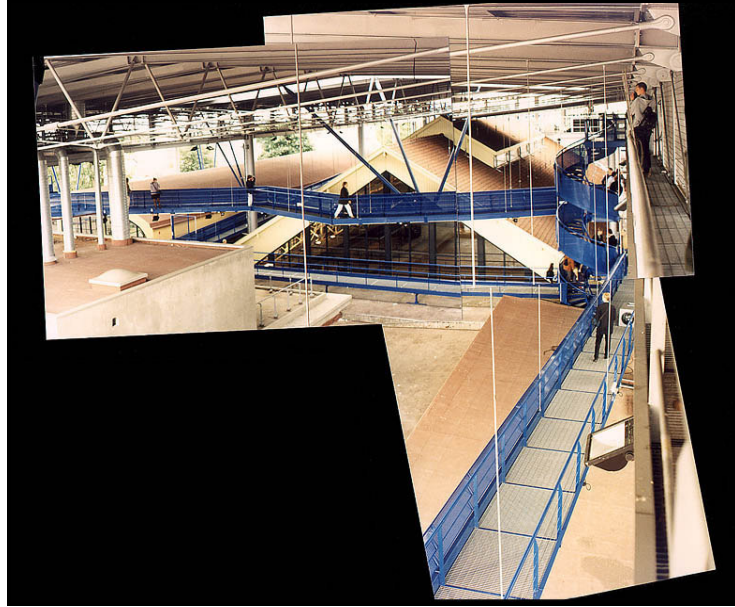
Foucault’un gözünde olay, sözcüklerin ya da eylemlerin mantıksal bir biçimde ard arda dizilmesi değildir; tersine olay, içinde dramın yer alabileceği bir ortam varsayımının çıktığı, sorgulandığı, değişik bir ortamın peşinden koşulmasını ya da değişik bir ortam olanaklılığını gündeme getiren andır (Sözen, 1996, s.113). Olay kavramı genel olarak eylem ve etkinlik anlamlarında kullanılmaktadır. Tschumi ise ‘olay mimarlığı’ yazısında ‘olay’ kavramını çok anlamında kullanmıştır (Gündoğdu, 2002, s.49) ve şu şekilde yorumlar “Olay yaratılmaz, ancak mimar olarak oluşacak koşullar belirlenebilir” (Tschumi, 1995, s.75) “Derrida ise olayın tanımını genişletmiştir. Derrida için olay anlatının kesilmesi, bir tarihte başka bir tarih için öngörülmemiş şans ya da olasılık anlamına gelir” (Tschumi, 1995, s.79). Tschumi’nin binalarından Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi (Şekil 3.33., Şekil 3.34., Şekil 3.35.), Hague Villa (Şekil 3.36.) ve Groningen Video Galerisi (Şekil 3.37.) bu konudaki düşüncelerine bir örnektir.



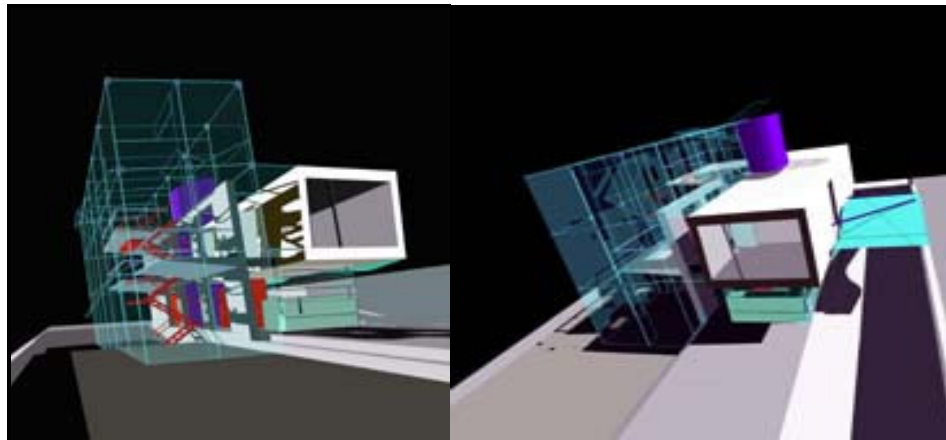
Şekil 3.33. Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, Dış Cephe, Bernard Tschumi Tarafından, Tourcing, Fransa’da, 1991-1997 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.34. Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, İç Mekan, Bernard Tschumi Tarafından, Tourcing, Fransa'da, 1991-1997 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.35. Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Ulusal Atölyesi, İç Mekan, Bernard Tschumi Tarafından, Tourcing, Fransa'da, 1991-1997 Yılları Arasında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.36. Hague Villa, B.Tchumi Tarafından, Lahey, Hollanda'da, 1992 Yılında İnşa Edilmiştir.



Şekil 3.37 Groningen Video Galerisi, Bernard Tschumi Tarafından, Hollanda'da İnşa Edilmiştir.

Tschumi'ye göre ise olay program kavramının karşıtı olan tanımdır. Program önceden belirlenebilir, yinelenebilir. Olay programın mekansal koşullar dahil, bir dizi başka koşulla birleşerek aniden oluşturduğu özel andır. Olay mimarlık yapı ile onu kuşatan etkinliklerin çarpışmasıdır. Burada ilginç olan olay değil yaratmadır (Gündoğdu, 2002, s.50).

Tschumi öncelikle programa ilişkin koşulları bileşenlerine ayırır. Ardından bunları önceden belirlenmiş biçimde bir araya getirmeye çalışır ve ne kadar şaşırtıcı sonuçlar doğurabileceğini araştırır. Sonrasında mekanın çizgisel ya da merkezi olmasına ilişkin kararları verir ve programın bir kısmının mekanı tanımasına bir kısmının da mekanı harekete geçirmesine olanak tanır. Tschumi için program ve biçim, program ve mekan daima bağımsızdır (Sözen, 1996, s.115).

Groningen Video Galerisi (Şekil 3.37.) örneğinde, camın maddeselliği, video ekranlarının her boyuttaki yansımalarıyla dışa vurulmuştur. Böylece, 'olay' mekan tarafından tanımlanacağına, "mekan" olay tarafından tanımlanacaktır. Mimarlık statik değildir ve giderek artan bir oranda etkinliklerin karışımıyla ve devinimle tanımlanmaktadır (Tschumi, 1995; Sözen, 1996, s.115).

4. BEHRUZ ÇİNİCİ VE ŞEVKİ VANLI ESERLERİNİN MEKANIN ALGILANMASINI SAĞLAYAN ÖGELER AÇISINDAN İRDELENMESİ

Bu bölümde, aynı dönem çağdaş Türk mimarlarından Şevki Vanlı'nın ve Behruz Çinici'nin eserlerinden yakın yıllara karşılık gelen kamu yapılarından ve konut yapılarından birer örnek belirlenmiş ve bu yapılar mekanın algılanmasını sağlayan öğeler açısından irdelenmiştir.

Şevki Vanlı ve Behruz Çinici, Türkiye'de tasarım yaklaşımları ve uygulamaları ile çağdaş Türk mimarlığına katkıda bulunan mimarlardandır. Her ikisi de Türkiye mimarlık ortamında belirleyici ve yönlendirici bir rol üstlenmişlerdir.

G. Arif Sargın, Şevki Vanlı'yı ulusallığın getirdiği söylemsel kısırlığın dışında, özgün ve bir o kadar deneysel bir uygulama becerisi ve kararlılığı gösteren sınırlı sayıda tasarımcıdan biri olarak tanımlamaktadır. G. Arif Sargın'a göre Şevki Vanlı mimarlığı, işte böylesi zor bir uğraşının hem mesleki hem de kişisel mücadelesini yansıtmaktadır. Gerçekte, Vanlı mimarlığının imgesel çeşitliliği, bu uğraşının meslek ötesi sosyal ve siyasi dokusunu resmetmesi açısından önemli bir kaynak olarak düşünsel tarihimizde yer almaktadır (Vanlı, 2001, s.5).

Şevki Vanlı çağdaş Türk mimarlık ortamının "sessiz" lerinden biridir. Gerçekte, mesleğe ilk başladığı yıllardan itibaren, mesleğin düşünsel arka planına da ilgi duymuş ve bu bağlamda yazılar yazmıştır. Vanlı Türkiye'de mimarlık sorunlarını ön plana çıkarmayı amaçlayan ilk özel kurum olan "Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı"nın da kurucusudur (Anonim, 1982, s.78).

Behruz Çinici, 1950'lerde rasyonalizmin ilk adımlarına takılıp kalmış mimarlığımıza, daha cesur yaklaşımların yolunu açan, duyarlı ve yetenekli bir mimarımızdır. Tutkusu ve çalışkanlığı ile dev programların üstesinden gelmiştir (Vanlı, 2006, s.264).

Behruz Çinici, gelişen mimarlık ortamları içinde değişimler geçirmiş ve mimarlık tartışmaları içinde değişimi kavrayan, tanımlayabilen, dolayısıyla bu ortamlara katkıda bulunmuş bir isimdir. Türkiye'de mimarlık serüveninin gidişatını, son yarım yüzyıllık

eğilimlerin bizde aldıkları formu ve bugün bulunduğu çizgiyi saptayabilmek açısından etkili bir mimardır. (Akçal, 2002, s.1)

4.1. Behruz Çinici ve Şevki Vanlı ‘nın Kamu Yapılarından Birer Örneğin İncelenmesi

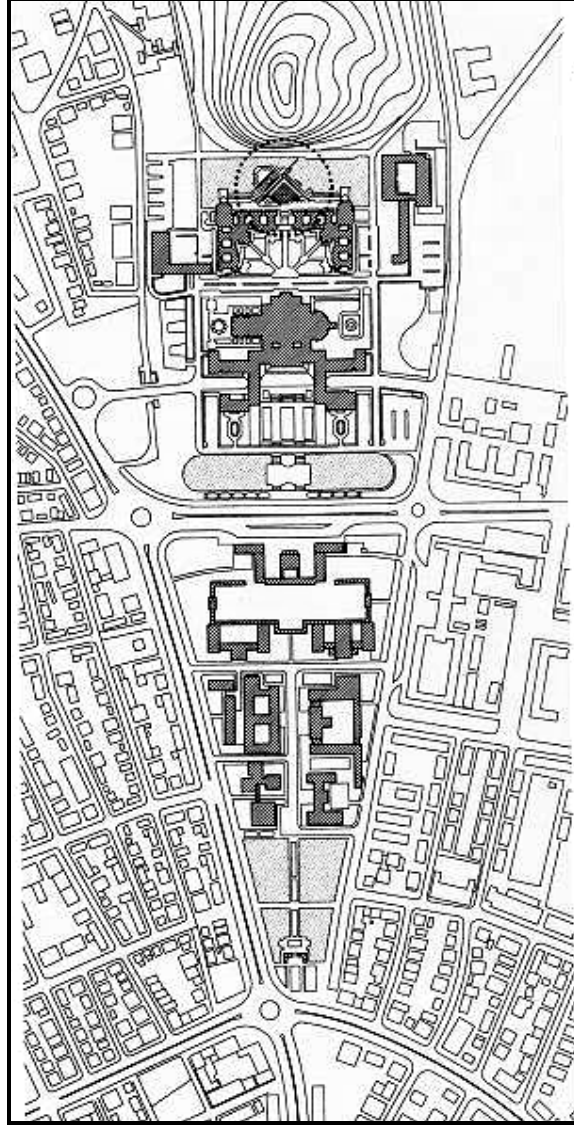
Behruz Çinici ve Şevki Vanlı’nın tasarımlarını yaptıkları kamu yapıları; Behruz Çinici’nin Ortadoğu Teknik Üniversitesi Binaları, Devlet Su İşleri Genel Müdürlük Binası, Maliye Bakanlığı Binası, Cebeci Hastanesi, Adana Ticaret Merkezi, İran Büyükelçiliği Okulu, YÖK Yönetim Binası, TBMM Camisi ile Şevki Vanlı’nın Ankara Sebük İşhanı, Bergama Belediye Çarşısı, Bergama PTT Merkezi, Akşehir Ziraat Bankası, Bozcaada Ziraat Bankası, Bünyan Ziraat Bankası, Karapınar Ziraat Bankası, Buldan Ziraat Bankası, Sultanhisar Ziraat Bankası, Uludağ Ziraat Bankası, Milli Kütüphane, Ankara SSK İşhanı, Ordu Belediye Çarşısı ve İşhanı, Ankara Dünya Ticaret Merkezi (Soyut A.Ş. Yönetim Binası) incelenmiş, bunların içerisinde yapım yılları aynı olan TBMM Camisi ile Soyut A.Ş. Yönetim Binası çalışmaları seçilmiştir.

4.1.1. Behruz Çinici’nin TBMM Camisi Tasarımının Mekanın Algılanmasını Sağlayan Ögeler Açısından İrdelenmesi

Bu başlık altında daha önce mekan ve algılama başlığı altında açıklanan mekanın algılanmasını sağlayan ögelere göre yani ölçü, ölçek etkisine göre, hafızanın güncel gerçek mekan algısına etkisine göre, sınır, ışık etkisine göre ve hareket, zaman etkisine göre Behruz Çinici’nin TBMM Camisi incelenmiştir.

4.1.1.1. Ölçü, Ölçek Etkisi

Camiye, Ankara’nın merkezinde, takriben 475.000 metrekarelik bir arazi işgal eden TBMM kompleksine ait geniş bir binalar grubu içinde önemli bir yer verilmiştir. Behruz Çinici’ye göre cami’nin ana teması “mütevazılık”tır. Cami bu nedenle de bakanlık üçgeninin son noktasındaki tepeye gömülme yoluyla yerleştirilmiştir (Şekil 4.1.). Bu yapı halka açık bir mekan olmaması ve şehir dokusuna ait bir görüntü oluşturmayacak bir yerde bulunması sebebiyle sade bir mescit olarak tasarlanmıştır (Çinici, 2001, s.102). Bu şekilde de diğer geleneksel camilerin tersine ölçü ve ölçek açısından insan boyutlarının üstünde bir ululuk, ihtişam tanımlanmamaktadır. İnsan ölçüsüyle daha orantılı bir yaklaşım göstermektedir.

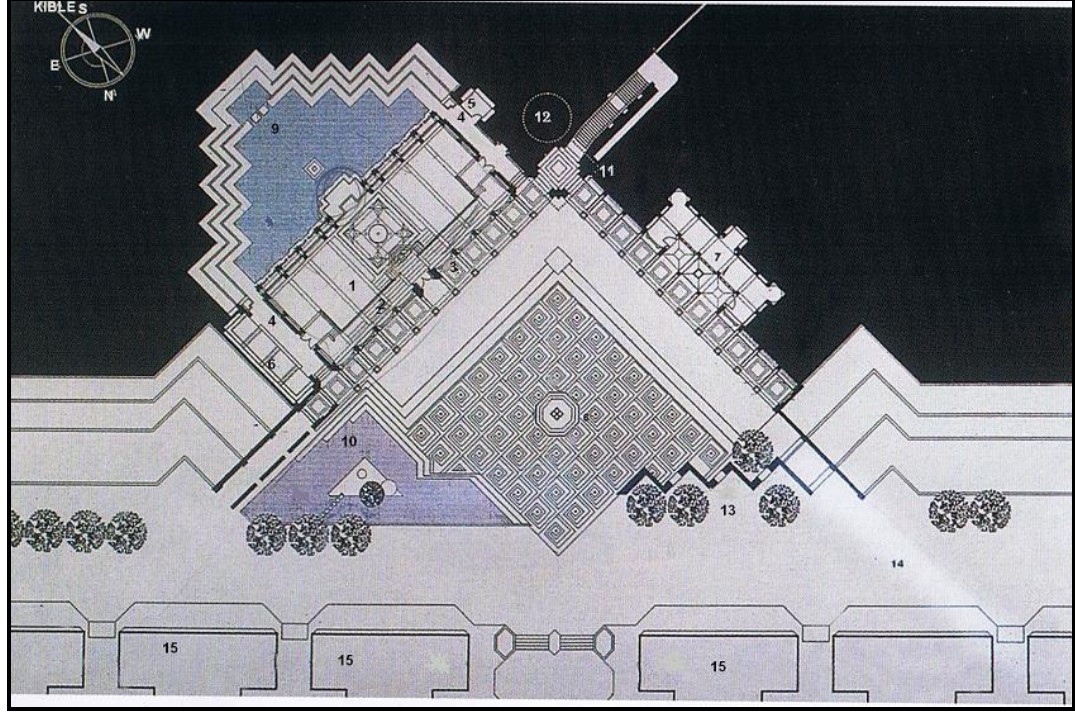


Şekil 4.1. TBMM Kompleksi Vaziyet Planı

Vaziyet planında cami, parlamenter kompleksinin içinde kuzey-güney aksının bitiminde yer almaktadır. Fakat Caminin üç boyutlu kompozisyonuna bakıldığında Caminin kasten tümsek içine yerleştirilmesi ile daha küçük bir yapı olarak algılatırılması sağlanmıştır. Sonuç olarak cami TBMM kompleksinde çok önemli bir konuma sahip olmasına karşılık ölçek bakımından çok mütevazıdır

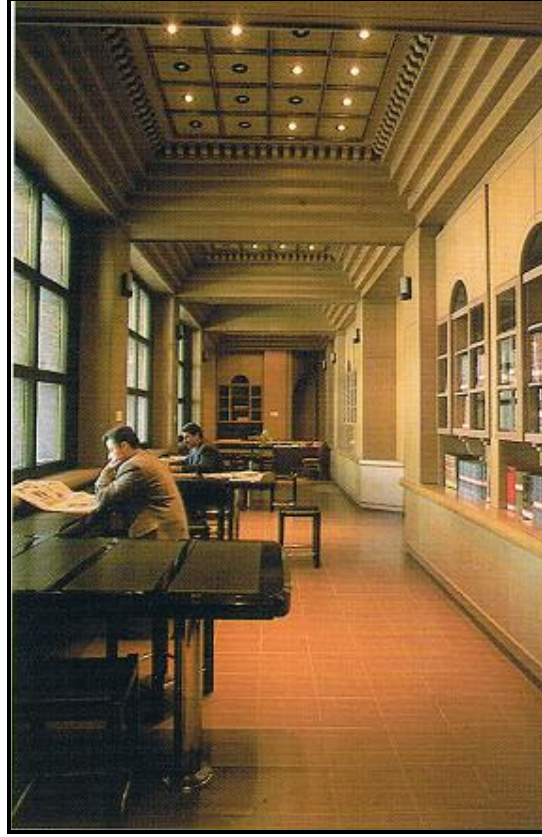
TBMM Cami Vaziyet planı, Şekil 4.2.'den de anlaşıldığı gibi üçgen planlı bir ön avlu, ön avlunun güneybatısında bir kitaplık (Şekil 4.3.) ve güneydoğusunda konumlandırılmış dikdörtgen planlı bir ibadet mekanından oluşmaktadır. Bu nedenle İbadet salonunun genelinin yatay olarak algılanması sağlanmakta bu algı da ölçek bakımından mekanın içerden de daha

alçak görünmesine sebep olmaktadır. İbadet mekanının insan ölçeğine yakınlığı ile de yapının dış kütlelerinde uygulanan mütevazılık tekrar vurgulanmaktadır.



Şekil 4.2. TBMM Cami Vaziyet Planı

- | | | |
|-------------------------|----------------------|----------------------------------|
| 1. İbadet Bölümü | 2. Kadınlar Bölümü | 3. Revak |
| 4. Kaskadlı Havuz Geçiş | 5. İmam Odası | 6. Abdest Alma Bölümü |
| 7. Kütüphane | 8. Şadırvan | 9. Kaskadlı Havuz |
| 10. Nilüfer Havuzu | 11. Mimare Platformu | 12. Selvi Ağacı |
| 13. Avlu Duvarları | 14. Yaya Allesi | 15. TBMM Halkla İlişkiler Binası |



Şekil 4.3. TBMM Camisi Kitaplık Bölümü

TBMM camisinin çatısı basamak basamak yükselen piramidal bir formdadır (Şekil 4.4.). Bu çatı uygulamasının yarattığı iç mekansal kompozisyon, uçar gibi duran bir kubbenin sağladığı göksel etkiye kontrast yaparak, ölçü bakımından ağırlık hissi vermektedir. Çatının basamaklanma formundan çıkan açıklıkların sağladığı endirekt aydınlanma ile bu ağırlık hissini algısal olarak hafifletmesi sağlanmıştır. Bu çatı düzenlemesi baskın bir görsel özellik ise de bu hakimiyet güçlü bir yatay görüş aksı oluşturan cami kible duvarı ile dengelenmektedir (Al-Asad, 2001, s.118).



Şekil 4.4. TBMM Camisi Piramidal Çatı Formu

Caminin minaresi cami yüksekliğini hiçbir şekilde aşmayan iki kademeli bir platform olarak tasarlanmıştır. Minare elemanının yükseklik etkisini simgelemek için de burada konumlandırılan Selvi ağacından yararlanılmıştır (Şekil 4.5.).



Şekil 4.5. TBMM Cami, Kesit ve Selvi Ağacının Görünümü

4.1.1.2. Hafızanın Güncel Gerçek Mekan Algısına Etkisi

Behruz Çinici'nin TBMM Cami tasarımının ana amacı, Tanrı ile birebir ilişki kurabilecek "bir geçiş mekanı" tasarlamaktır. Ayrıca yapı doğayla bütünleşerek adeta cennete bir "açılış" oluşturur (Çinici, 2001, s.102). TBMM Cami, alışılmış cami konseptinden farklı tasarlanmıştır. Geleneksel Cami'de olan kubbe, minare ve sağır kible duvarı yoktur. Piramidal çatının en üst kısmına küçük bir ana kubbe simgesel olarak yerleştirilmiştir. Minare elemanı iki kademeli bir platform ve Selvi ağacından oluşturulmuştur. Sağır kible duvarı ise bu camide şeffaf bir yüz şeklinde oluşturulmuştur (Şekil 4.6.). Bu elemanlarla tarihi referanslara atıfta bulunulmuş, yük taşıyıcı kubbe, kolonlu revak ve minare kulesi gibi öğeler, bugünün teknolojisiyle soyut bir anlayışla çözümlenmişlerdir.



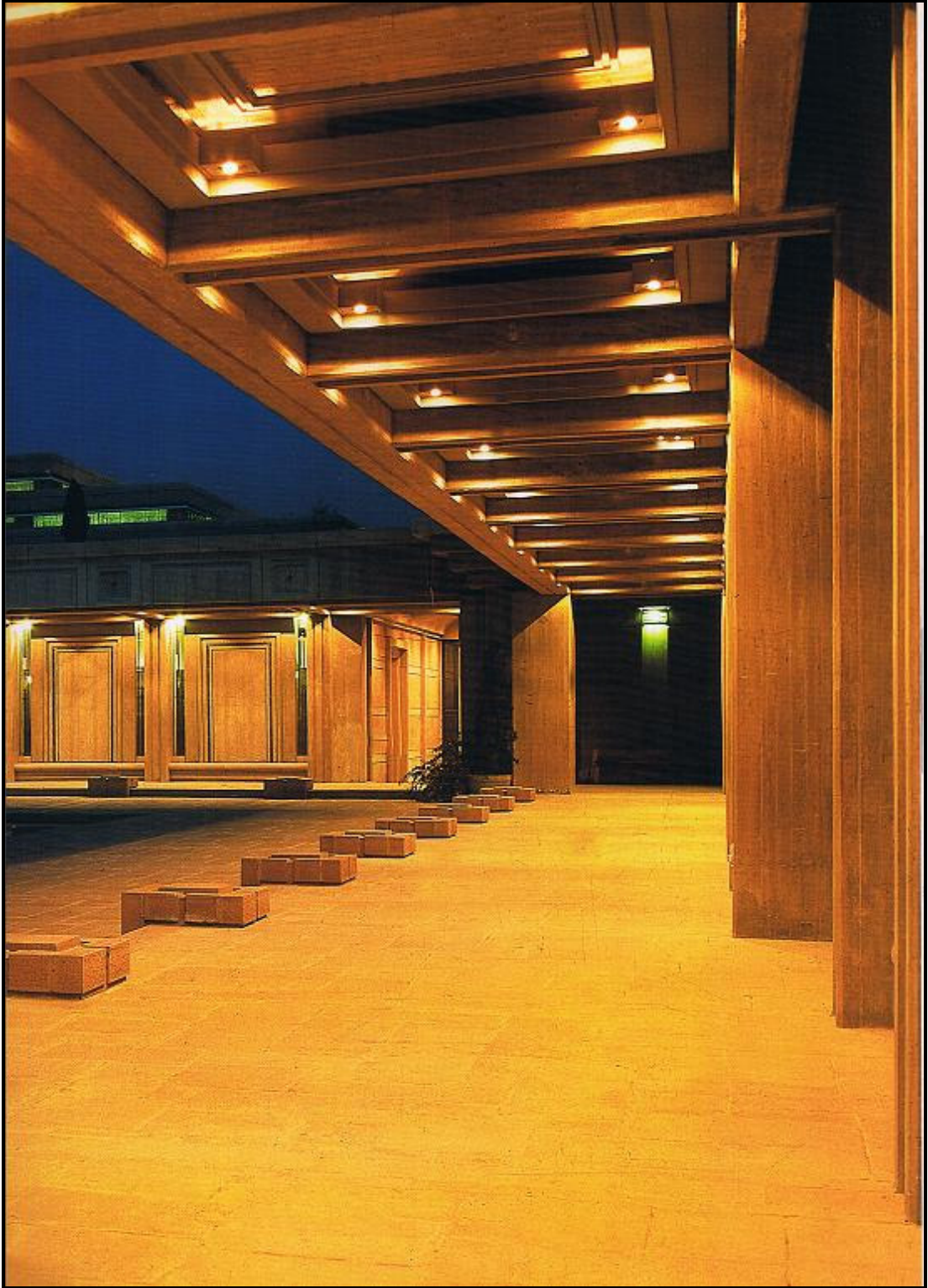
Şekil 4.6. TBMM Cami Ana Kubbe, Selvi Ağacı ve Şeffaf Kible Duvarı Görünüşü

Behruz Çinici TBMM Cami'yi “Bu yapı yenilikçi ve burada gerçek İslam ritüeline dönüş var. Kilise tabanlı plan terk ediliyor ve bir yeni mekan realitesi getiriliyor. Bir kapalı kapı açılıyor, tevazu içinde doğaya gömülen bir ibadet mekanı oluyor” şeklinde anlatmıştır. TBMM Cami Behruz Çinici'nin yorumuyla Laik- demokratik bir toplumda, fanatizme karşı bir savaşımın dini mimarlığa yansımalarının ilk önemli örneğidir (Çinici, 1999, s.87).

TBMM Camisinde Çinici, Osmanlı camilerindeki, genel dua mekanı ve ön avlunun dikdörtgen formunu kabul etmiş, fakat ön avluyu diyagonalinden keserek, dua mekanına bitişik bir üçgeni muhafaza etmiştir (Şekil 4.7.). Burada geçmişin parçalanarak, bazı parçaların muhafaza edildiği görülmektedir (Al-Asad, 2001, s.120). Portikolarda kolonlar kaldırılmış fakat kolon kaideler muhafaza edilmiştir (Şekil 4.8.). Bu şekilde de tasarımı ile İslam'ı Osmanlı geçmişinden ayırmakla beraber caminin, ülkenin yasama kompleksi içine yerleştirilmesi, Muhammed Al-Asad tarafından Türkiye için İslam'ın öneminin onaylanması şeklinde yorumlanmıştır. Cami tarihsel olmayan ve soyut, ruhani bir dini mekandır.



Şekil 4.7. TBMM Cami Ön Avlu Görünüşü



Şekil 4.8. TBMM Cami Portiko Görünüşü

4.1.1.3. Sınır, Işık etkisi

Behruz Çinici TBMM Cami kompleksinin tasarımında çıkış noktası olarak Louis Kahn'ın bir sözünün yattığını söylemektedir: “Dünyada ilk yapılan, en kudretli mimaridir. İlk ibadethane en güçlü ibadethanedir.” Bunun üzerine, yaptığı pek çok araştırmadan sonra Çinici, merkezi mekanlı kubbeden ziyade, saf düzenini arttıran enine gelişmiş plan düzeninin İslam dinine daha uygun olduğu kansına varmıştır (Akçal, 2002, s.91).

Cami ön kısmında yer alan üçgen ön avlunun bir taraftan ana ibadet salonu, diğer taraftan da kitaplık ile sınırlandırılmış olması kuşatılmışlık hissi vermektedir. Cami ön avlusunun büyük kenarının tam karşısında TBMM Halkla İlişkiler Binası yer almaktadır. Ön avluyu Halkla ilişkiler binasından ayıran yaya yolu net bir kenar oluşturmamaktadır. Ön avlu, uzun kenarının bir tarafında insanda kalıntıymış algısını yaratan zikzak duvar, diğer tarafında ise üçgen bir havuz ile yaya yolundan sınırlandırılmaktadır (Şekil 4.9.).



Şekil 4.9. TBMM Camisi ve TBMM Halkla İlişkiler Binası Havadan Görünüşü

İbadet salonunu ve kitaplığı oluşturan sınır elemanları dikdörtgen bir form oluşturmuşlardır. İbadet salonunun kible duvarında tasarlanan şeffaflık ile bu sınır etkisi hafifletilmektedir (Şekil 4.6.).

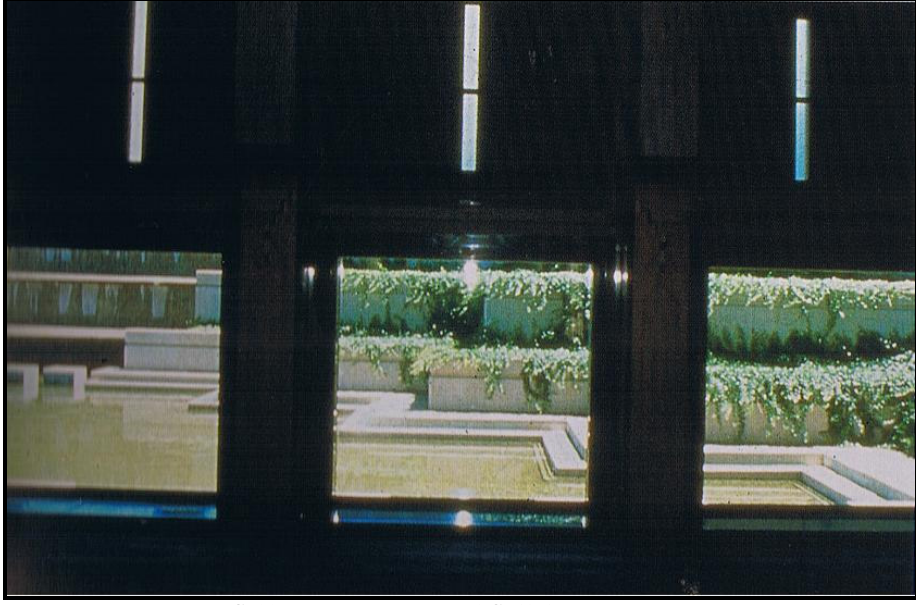
İbadet salonunun üstündeki basamaklı piramit, içerideki mekansal karakteri algılamamızı sağlamaktadır. Piramidin tam ortasında, çatının en yüksek yerinde de küçük bir geleneksel ana kubbe yer almaktadır (Şekil 4.7.).

Ana ibadet salonunda kadın erkek ibadet yerlerinin sınırları ise yaklaşık bir metre yüksekliğinde şeffaf bir setle ve dört merdiven yüksekliğinde ki kot farkıyla oluşturulmuştur (Şekil 4.10.).



Şekil 4.10 TBMM Cami Ana İbadet Salonunda ki Erkek ve Kadın İbadet Bölümleri

Çinici'nin TBMM Cami tasarımında ışık, önemli bir tasarım öğesidir. Kible duvarında kullanılan şeffaf satıh ile ibadet mekanı gömülü bahçeye bağlanmış ve burada dua eden insanın doğayla iç içe olması sağlanmıştır (Şekil 4.11.). Ayrıca bu şeffaf satıh dua eden insanın yukarıya değil karşıya yönelmesini sağlamaktadır. Şeffaflık, bütün kible duvarı boyunca göz hizası üstüne kadar devam etmekte ve mihrap çevresinde iki kat kadar yükselmektedir (Şekil 4.12.). Caminin gündüz aydınlığı kible duvarındaki bu şeffaflıkla sağlanmaktadır. Aynı zamanda çatıyı oluşturan piramidin basamaklanma formundan çıkan açıklıklardan süzülen güneş ışıkları ile de farklı ışık-gölge etkileri verilmiştir.



Şekil 4.11. TBMM Cami Şeffaf Kible Duvarı



Şekil 4.12. TBMM Cami Şeffaf Mihrap

4.1.1.4. Hareket Zaman Etkisi

TBMM Camisi önündeki üçgen avlunun uzun kenarı boyunca geniş bir yaya yolu Halkla İlişkiler binasını ön avludan ayırmaktadır (Şekil 4.9.). Bu geniş yaya yolu ile ön avlu arasında bir yansıma havuzu ve zikzaklı bir duvar parçası kompozisyonu bulunmaktadır. Dikdörtgen şeklinde olan ibadet salonunda zaman geçirdikçe, mekanın büyük kenarının kible boyunca yerleştirilmiş olduğu algılanmaktadır. İki kısa kenarında ise gömülü bahçeye uzanan üstü kapalı geçitler yer almaktadır. Bunlardan batı kenarındakinde imam odası, doğu kenarındakinde ise abdest alma yerleri (Şekil 4.13.) konumlandırılmıştır. Buralardan da ibadet salonuna girişler mevcuttur.



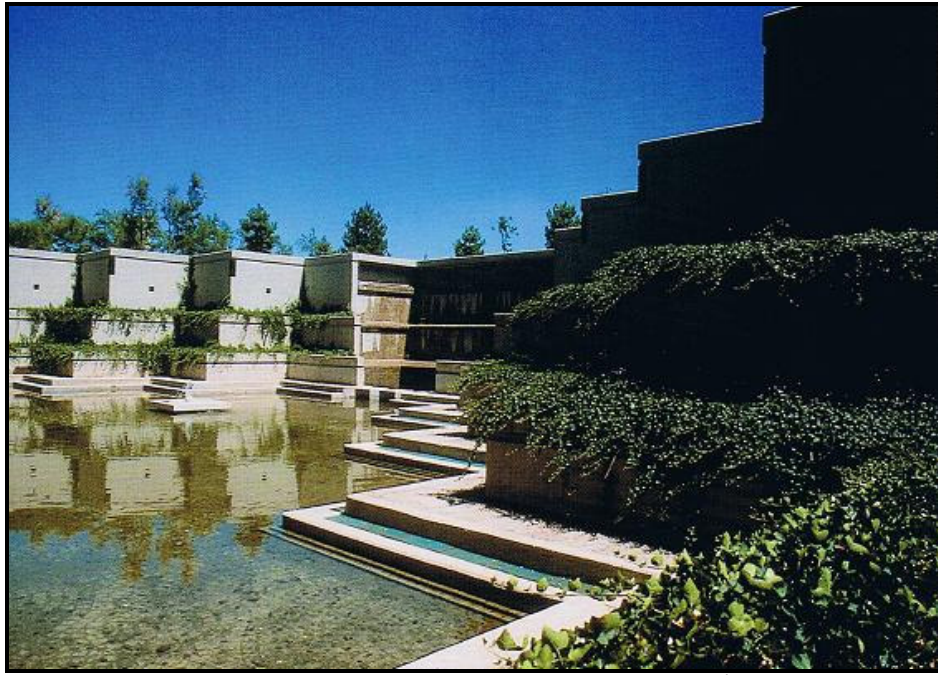
Şekil 4.13. TBMM Cami Abdest Alma Bölümü

Ön avluyu Halkla ilişkiler binasından ayıran yaya yolunun net bir kenar oluşturmamasından dolayı bu kısım insanda ilk başta belirsizlik algısı yaratmaktadır. Aynı zamanda burada bulunan portikoların, kolonları olmadan sadece kolon kaideleri ile oluşturulmuş olması, büyük saçakların da konsol olarak çıkması belirsizlik hissini daha da vurgulamaktadır (Şekil 4.8.).

Ana ibadet salonuna girildiğinde önce girişin iki yanında yer alan kadınlar mahfili ile karşılaşmaktadır. Bu bölümden basamaklarla inilerek erkekler bölümüne ulaşılmaktadır (Şekil 4.10.).

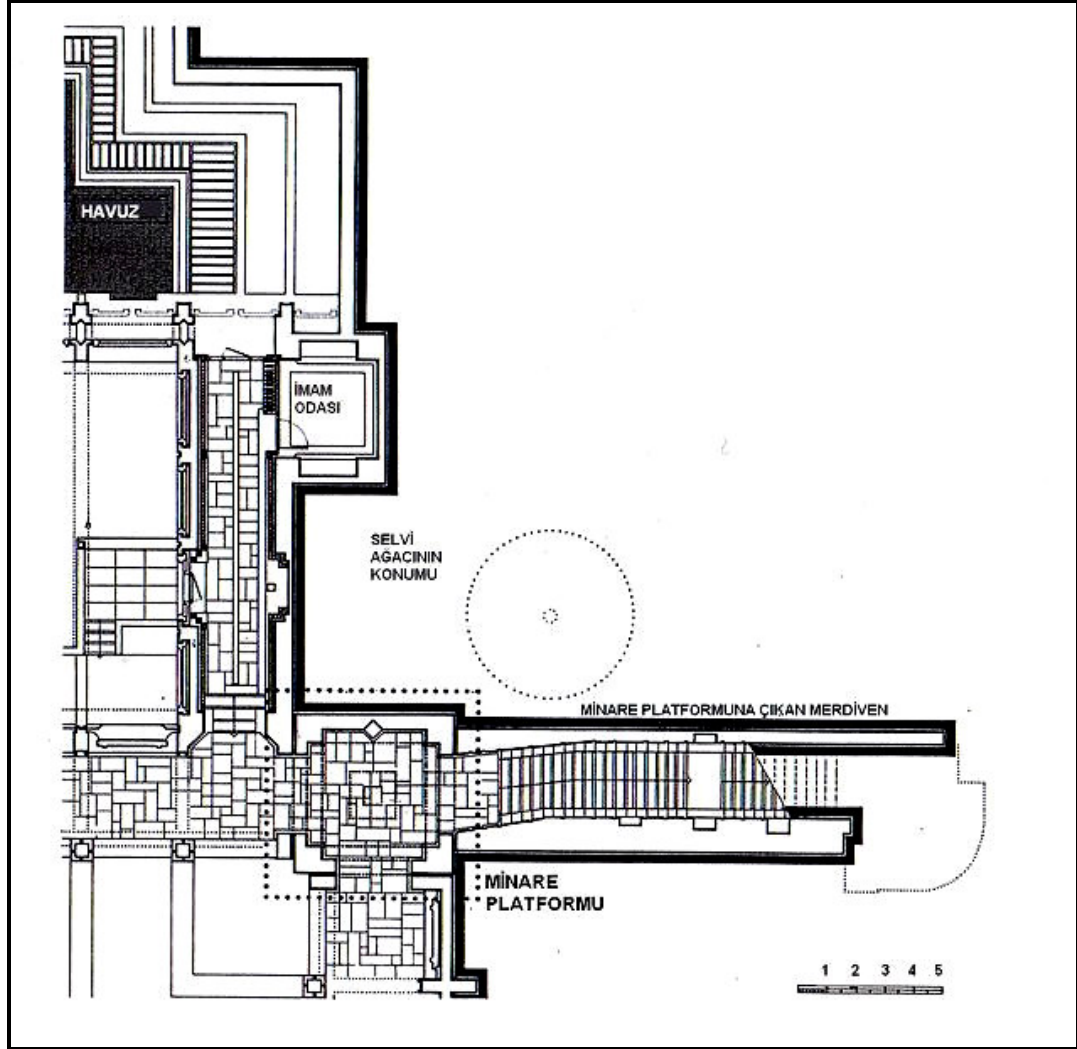
TBMM Camisinin ana ibadet salonu lineer mekan anlayışına göre biçimlendirilmiştir. Bu biçimleme, imama doğru yönelerek en iyi şekilde ibadete olanak sağlamaktadır. Ana ibadet salonunun genelinde yataylık söz konusudur. Bu yataylık düşüncesi İslam'daki gözlerin gökyüzüne çevrilmemesi gerektiği inancından kaynaklanmaktadır. Bu yataylıkla ibadet salonundaki yönelme arka bahçeye doğru sağlanmıştır.

İbadet salonunda şeffaf bir sathıtan oluşan kible duvarı ile ibadet salonu bitişik gömülü bahçeye görsel olarak açılmaktadır. Bu bahçenin önemli bir bölümünü fıskiye bir havuz oluşturmaktadır. Bahçe, bitkilerle kaplanmış, basamaklı bir istinat duvarı ile çevrelenmiştir (Şekil 4.14.). Bahçenin köşesinde minare kaidesinin üstüne çıkan bir merdiven bulunmaktadır. Merdiven bizi caminin içine değil dışına çıkartmakta böylece merdivenin işlevsel değil simgesel olduğu anlatılmaktadır.



Şekil 4.14. TBMM Cami Arka Bahçeyi Çevreleyen Basamaklı İstinat Duvarı

Mimarlar bu merdiveni tasarlarken kufi temasından etkilenmişlerdir Merdiven belirli bir noktaya çıkmamakta aksine hiçbir yere götürmektedir (Şekil 4.15.). Merdiven sonsuzluk fikrini algılatan simgesel bir mimari eleman olarak kullanılmıştır (Al-Asad, 2001, s.121).



Şekil 4.15. TBMM Cami Minare Platformuna Çıkan Merdiven Planı

Sonuç olarak, TBMM Camisinin tepeciğe gömülmüş olması, tek bir taraftan bakıldığında yeterince algılanmamasına sebep olmaktadır (Şekil 4.16.). Camiyi tam olarak algılayabilmek içinde hareket edilmesi, zaman geçirilmesi ile mümkün olmaktadır.



Şekil 4.16. TBMM Cami Tepeden Görünüş

4.1.2. Şevki Vanlı'nın Soyut A.Ş. Yönetim Binası Tasarımının Mekanın Algılanmasını Sağlayan Ögeler Açısından İrdelenmesi

Bu başlık altında daha önce mekan ve algılama başlığı altında açıklanan mekanın algılanmasını sağlayan öğelere göre yani ölçü, ölçek etkisine göre, hafızanın güncel gerçek mekan algısına etkisine göre, sınır, ışık etkisine göre ve hareket, zaman etkisine göre Şevki Vanlı'nın Dünya Ticaret Merkezi diğer adıyla Soyut A.Ş. Yönetim Binası incelenmiştir.

4.1.2.1. Ölçü, Ölçek Etkisi

Mimar Şevki Vanlı tarafından 1987 yılında Kavaklıdere Ankara'da inşa edilen Soyut A.Ş. Yönetim Binası, yükseltilmiş kütleleriyle bulunduğu tekdüze çevrede, Kavaklıdere de, Hilton ve Sheraton otellerinden sonra tekdüzeliği bozan üçüncü yapıdır (Şekil 4.17.). Bulunduğu ortama bir canlılık, hareket kazandırmıştır (Vanlı, 2001, s.183).



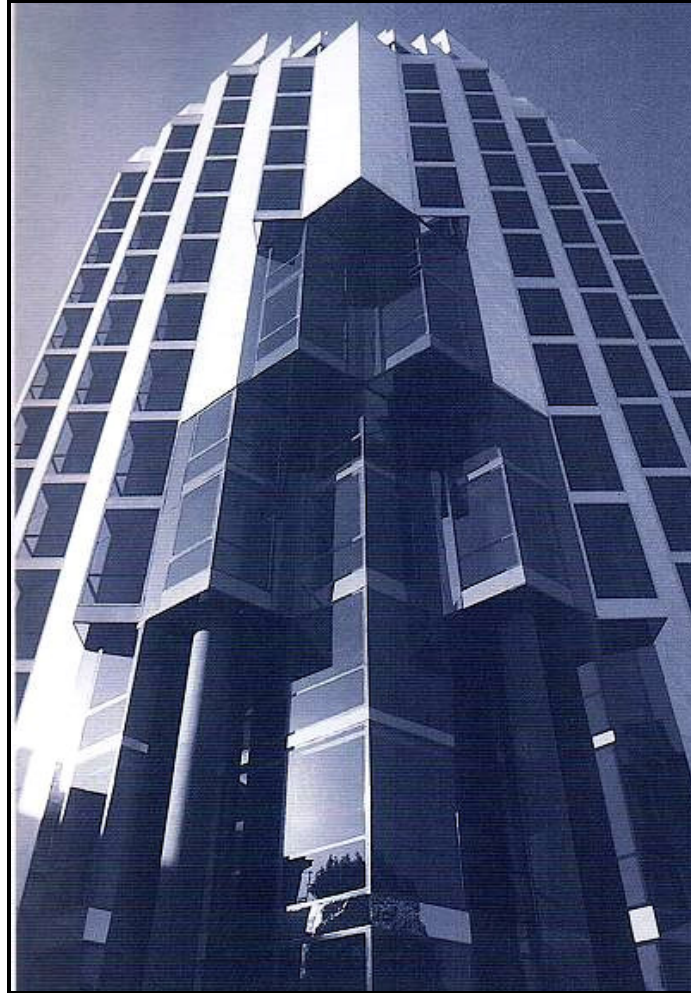
Şekil 4.17. Soyut A.Ş. Yönetim Binası Çevresi

İki arsanın birleşmesinden oluşan düzenli bir arsaya inşa edilen yapı, yoldan geri çekilerek ve yay şeklinde açılarak arsaya yerleştirilmiştir. Yapının ortasında dörtgen formda bir kütle yükselmektedir. Şevki Vanlı ölçü bakımından çevresinde bulunan diğer yapılardan çok yüksek olan bu dörtgen kütle, kendi ifadesiyle, şehrin yoğunluğu içinde etrafını boşaltıp boynunu uzatarak nefes almak istiyor, ticari etkisini arttırmayı arzuluyor gibi algılatmayı amaçlayarak tasarladığını belirtmektedir (Şekil 4.18.) (Vanlı, 2001, s.183).



Şekil 4.18. Soyut A.Ş. Yönetim Binası Maket Görünüşü

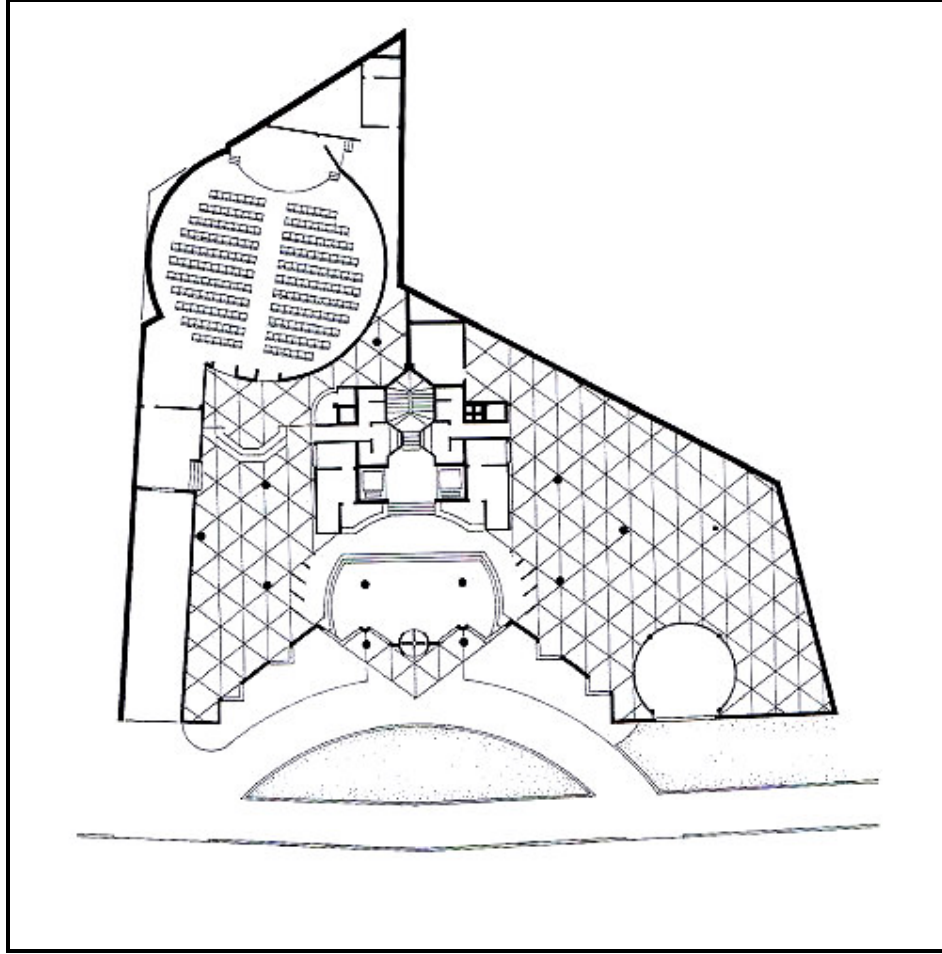
Bu ortadan yükselen büyük kütle bulunduğu çevrede ölçek açısından değerlendirildiğinde algıda rahatsız edici bir kütlelilik yaratmaktadır. Vanlı, bu rahatsız edici kütleliliği bozmak için diyagonal köşelerden bastırılmış bir kare ile kütlelinin ince algılanmasını sağlamıştır. Bir karenin köşelerinden bastırınca, form üçgene çağrışım yapmaktadır. Üçgene çağrışım yapması da içeride mekanlara, dışarıda yapının bütünü oluşturarak “form” a bir ortaklık, ek bir duygu katmaktadır. Bir dikdörtgendeki durağanlığa hareket, canlılık kazandırmaktadır. Zeminde insanlara yer açmak, üst kısımda ise “form” u tamamlamak için mukarnas yöntemiyle daralmalar düzenlenmiştir. Mukarnas yönteminde kullanılan üçgen kesitli şeffaf yüzeyler aynı ölçü ve ölçekte tasarlanmıştır. Aynı ölçü ve ölçekte tasarlanan bu şeffaf yüzeyler planda ve cephede ritim oluşturmuşlardır (Şekil 4.19.) (Vanlı, 2001, s.184).



Şekil 4.19. Soyut A.Ş. Yönetim Binası Formunda Yapılan Daralmaların Cephede Görünümü

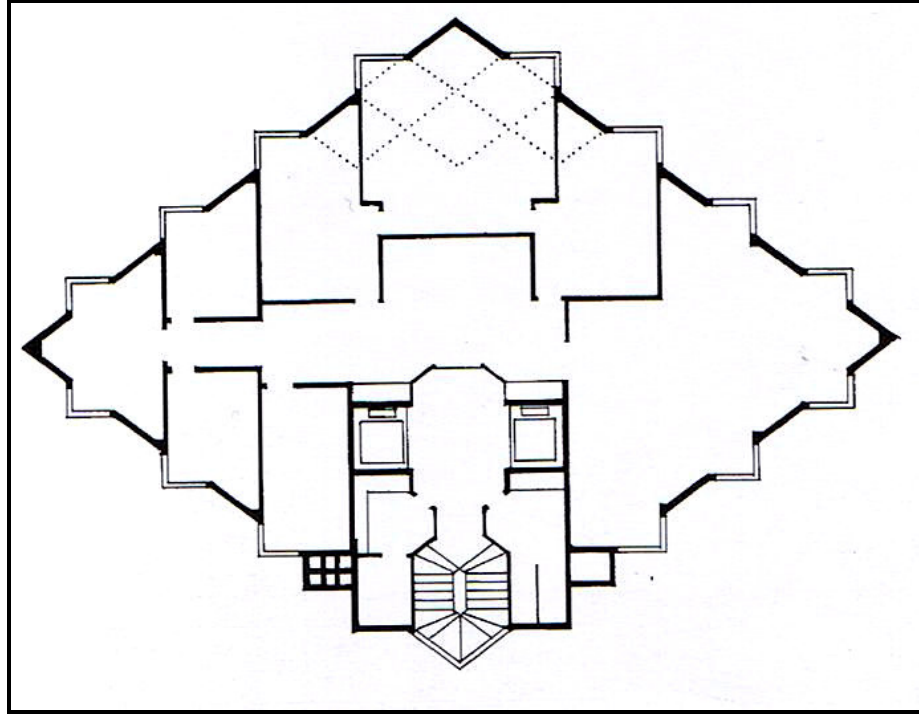
Şevki Vanlı bu çalışmasında simetrik mekan anlayışını ve belirli bir düzen içinde çok parçalılık özelliğini kullanmıştır. Zemin kat karmaşık bir biçime sahiptir (Şekil 4.20.). Farklı işlevlere sahip, farklı ölçü ve ölçekteki mekanlardan oluşmuştur. Ana giriş, yapının yönetim

binası olması sebebiyle gösterişli bir şekilde tasarlanmıştır. Fakat ölçek açısından değerlendirdiğimizde insan ölçüsüne uygunluğu dikkat çekmektedir. Zemin katta bulunan ve konferans salonu olarak tasarlanan yuvarlak kütle ölçü açısından oldukça büyük bir kütleye sahiptir.



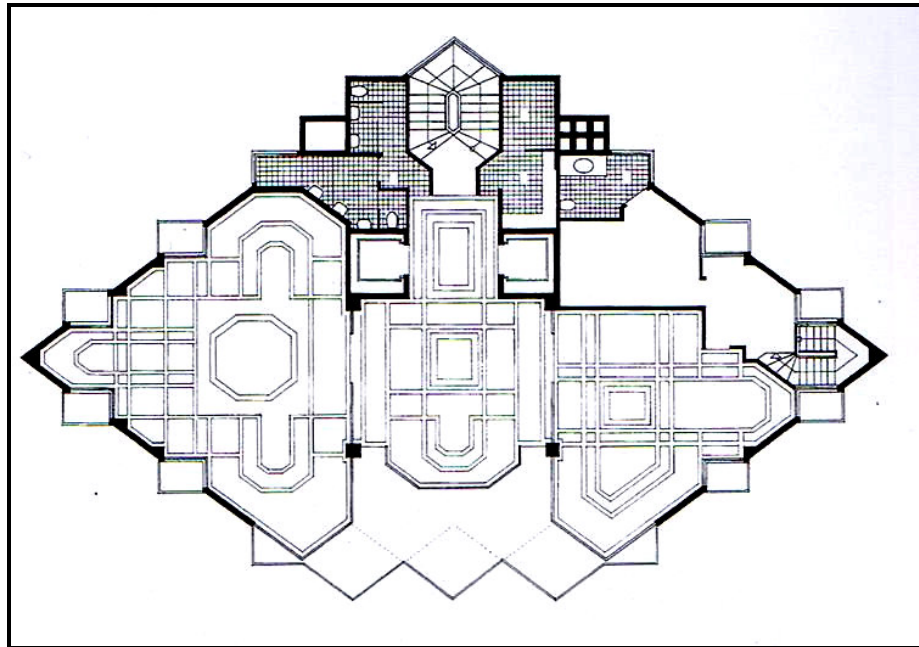
Şekil 4.20. Soyut A.Ş. Yönetim Binası Zemin Kat Planı

Üst katlar içe dönük özel çalışmalara, bölümlere ayrılmıştır ve dikdörtgenlerin kesişmesinden oluşan kare planlı olarak tasarlanmıştır. Diyagonal köşelere doğru ilerledikçe üçgen kesitli şeffaf yüzeylerin yarattığı etki sonucunda kare yüzeyler üçgen plana doğru geçiş yapmaktadır. Diyagonal köşelerde yer alan mekanlar ise üçgen planlı tasarlanmıştır (Şekil 4.21.).



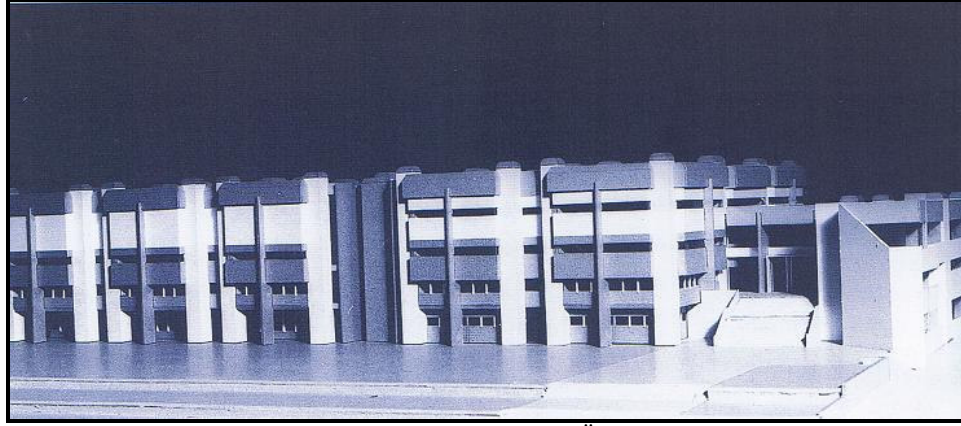
Şekil 4.21. Soyut A.Ş. Yönetim Binası Kat Planı

Ön kısımda uygulanan küçük geri çekilme uygulaması, zemin kattaki geri çekilme uygulamasının devamıdır. Orta katlarda ise bu geri çekilmenin tam tersi uygulanarak kare form tamamlanmaktadır. En üst kat (Şekil 4.22.) tasarımında ise aynı çekilme yinelenmekte ve plan düzeni sağlanmaktadır.

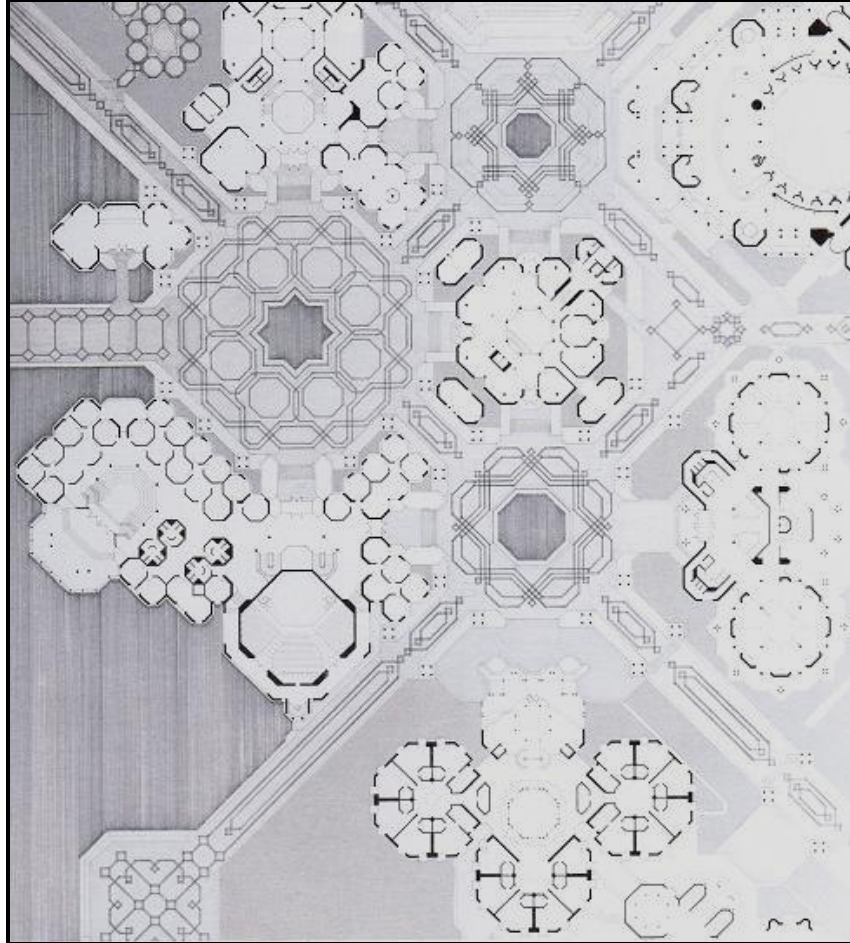


Şekil 4.22. Soyut A.Ş. Yönetim Binası Üst Yönetici Katı Planı

Şevki Vanlı hem planda hem de kütlede parçalı tutum özelliğini kullanmıştır. Soyut A.Ş. Yönetim binası tasarımında parçalı tutum özelliğini kullanmasının sebebi yapının inşa edildiği çevrenin ölçeğine ve insan ölçeğine uygun olma kaygısı olabilir. Milli Kütüphane (Şekil 4.23.), Cezayir Kültürel Etkinlikler Sitesi (Şekil 4.24.) tasarımlarını da bu mekan anlayışına göre biçimlendirmiştir (Güncü, 1997, s.108).



Şekil 4.23. Milli Kütüphane Ön Cephe



Şekil 4.24. Cezayir Kültürel Etkinlikler Sitesi Vaziyet Planı

4.1.2.2. Hafızanın Güncel Gerçek Mekan Algısına Etkisi

Şevki Vanlı Soyut A.Ş. Yönetim Binası tasarımında çok net tanımlı mekan yaratmaktan kaçınmıştır. Karmaşaya ve belirsizliğe düşmeden, kullanıcıların kendi güncel gerçeğini yakalayabileceği bir mekan yaratmaya çalışmıştır. Zemin kat üstündeki katlarda, odalar, salon bölmeleri, alışılmış aks sayısı ile değil, iç biçimlendirilmelerle yapılacak şekilde tasarlanmıştır. Böylece insanların bulunduğu yerle ilgilenmesini, düşünmesini, yaşadığı yeri algılamasını sağlamaktadır (Vanlı, 2001, s.184).

4.1.2.3. Sınır, Işık Etkisi

Soyut A.Ş. Yönetim Binası zemin katı oturtulduğu arsaya yaygın bir şekilde yerleştirilmiştir. Yapının ana girişi ortadan yükselen dörtgen kütlede yer almaktadır. Üst katlar trapez ve dikdörtgenlerin kesişmesinden oluşan ve diyagonal köşelerden bastırılmış kare planlı tasarlanmıştır. Üst katlarda uygulanan bu kare planın sınırları üçgen kesitli şeffaf yüzeyler tarafından aşılmaktadır (Şekil 4.21.).

Karmaşık bir biçime sahip zemin kat birbirinden farklı işlevlere sahip mekanlardan ve birbirinden farklı sınır elemanlarıyla oluşturulan formlardan oluşmaktadır. Zemin katta yer alan konferans salonu dairesel sınır elemanlarıyla oluşturulan bir mekandır. Yapının dışından da farklı işleve sahip bir mekan olduğu vurgulanmak istenen konferans salonu dış cephede de yumuşak bir etkiye sahip olan dairesel sınır elemanlarıyla oluşturulmuştur (Şekil 4.20.).

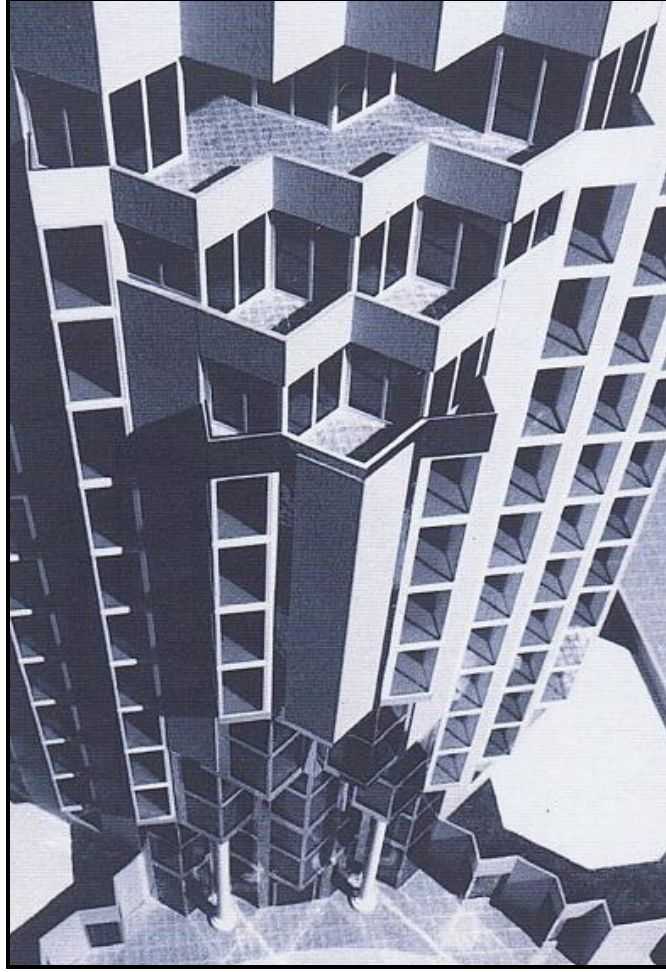
Danışmanın olduğu bölümün sınırları ise net bir şekilde tanımlanmamıştır. Girişte yer alan merdiven uygulaması bu bölümün sınırlarını oluşturmaktadır. Merdiven ve tuvaletler ise ortada giriş ile aynı aks üzerinde dörtgen sınır elemanlarından oluşan farklı bir çekirdek kütlede yer almaktadır. Düşey sirkülasyon elemanlarının yani merdiven ve asansörlerin bulunduğu bu çekirdek kütlede sınırlarını aynı zamanda yaratılan kot farkı da sağlamaktadır. Üst kattın sınırlarını belirleyen dairesel kolonlar burada açıkta yer almaktadır. Zemin katta yer alan döşeme kaplamalarının formları yükselen kütlede sınırlarıyla aynı etkiyi yaratmıştır (Şekil 4.25.).



Şekil 4.25. Soyut A.Ş. Yönetim Binası Giriş Holü

Üst katlar ise daha içe dönük özel çalışmalara, bölümlere ayrılmıştır ve dikdörtgenlerin kesişmesinden oluşan kare planlı olarak tasarlanmıştır. Bu mekanların sınırları üçgen kesitli şeffaf yüzeyler tarafından aşılmaktadır. Üst kat mekanını bütün olarak ele alındığında da üçgen kesitli şeffaf yüzeylerin sınırları aştığı dörtgen bir küledir (Şekil 4.21., Şekil 4.26.).

En üst kat yönetici katı olarak tasarlanmıştır. Üst katların sınırları dörtgen kütle şeklinde oluşturulmuş fakat en üst katta bu dörtgen kütlelerin sınırları bozulmuştur. Ön kısımda uygulanan geri çekme uygulaması zemin katta girişte uygulanan geri çekilme uygulamasının tekrarı niteliğindedir (Şekil 4.22., Şekil 4.26.).

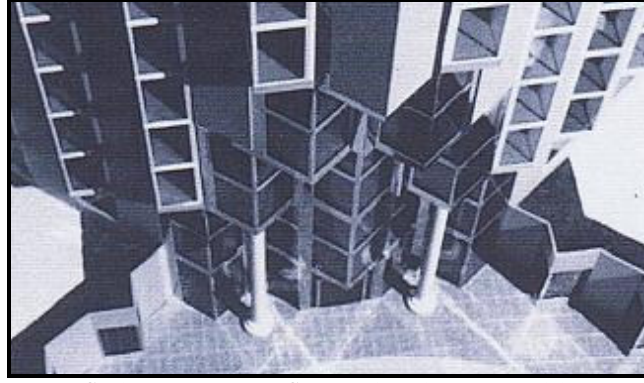


Şekil 4.26. Soyut A.Ş. Yönetim Binası Geri Çekilme Uygulamasının Cepheden Görünüşü

Yapının aydınlatılması üçgen kesitli şeffaf yüzeylerden doğal ışıkla sağlanmaktadır. Bu şeffaf yüzeylerin iç mekanda gölge etkisi de üçgen şeklinde olmaktadır. Yapının zemin katında yer alan döşeme kaplamalarının formları bu gölgelere uygun olarak tasarlanmış etkisi yaratmaktadır. Yapının ana girişi tamamen şeffaf yüzeylerden yapılmış ve bir prestij yapısı olan binanın dıştan algılanmasını güçlendirici bir etki yaratılmıştır. Aynı zamanda bu uygulama geniş bir mekana sahip olan giriş bölümünün doğal ışıktan yeterince yararlanmasına olanak sağlamıştır.

4.1.2.4. Hareket Zaman Etkisi

Soyut A.Ş. Yönetim Binası ön cepesinde, ortada yükselen dörtgen kütlede yer alan ana girişi algılamamızı sağlayan ve zemin katın dışında yer alan iki kolon mevcuttur (Şekil 4.27.). Bu iki kolon üst kat plan oluşumunun izdüşümünü oluşturmaktadır ve üst katlarda içeride devam etmekte olup şeffaf yüzeylerden de algılanmaktadır.



Şekil 4.27. Soyut A.Ş. Yönetim Binası Ana Giriş

Zemin kat ana giriş kapısından ilk girildiğinde burada iki merdiven yüksekliğinde kot farkı uygulaması yapıldığı görülmektedir. Düşey sirkülasyon elemanlarının yani merdiven ve asansörlerin yer aldığı çekirdek kütleye ulaşabilmek için de merdivenleri kullanmak gerekmektedir (Şekil 4.25.).

Zemin kat içinde hareket ederken bu katın farklı işlevlere sahip mekanlardan oluştuğu görülmektedir. Dairesel formda konferans salonu ve içinde düşey sirkülasyon elemanlarının ve tuvaletlerin yer aldığı dörtgen formda bir çekirdek kütle yer almaktadır. Giriş mekanında bulunan daireysel formdaki kolonlar ise üst kat formunun bütünüyle algılanmasını sağlamaktadır.

Zemin kat girişine gelindiğinde kütle de bir geri çekilme uygulaması gerçekleştirildiği algılanmaktadır. Binanın içinde hareket ederken, orta katlarda bu geri çekilmenin tam tersi uygulandığı görülmektedir. Özel bir kat olarak tasarlanan üst yönetici katında ise zemin katta uygulanan geri çekilme uygulaması tekrarlanmıştır. Bu plan uygulaması binaya ilk bakışta çok zor algılanmakla beraber zaman içinde burada geçirilen zaman ve edinilen tecrübe ile daha iyi algılanabilmektedir.

Arzu Güncü mekanın algılanmasını sağlayan öğeler dışında mekanı tanımlayan katı öğelerden renk etkisi için şunları ifade etmiştir. Soyut A.Ş. Yönetim Binası cephesinde genel olarak beyaz duvarlar oluşturulmuştur. Cephedeki sürekliliği de bu beyaz duvarlar ve üçgen kesitli şeffaf yüzeyler sağlamaktadır. Cephenin bazı yerlerinde kırmızı, mavi gibi farklı renkler kullanılmıştır. Farklı renklerin kullanımı algıda, plan oluşumundan dolayı zaten mevcut olan gerilimi arttırmaktadır (Güncü, 1997, s.80).

4.2. Behruz Çinici Ve Şevki Vanlı'nın Konut Yapılarından Birer Örneğin İncelenmesi

Behruz Çinici ve Şevki Vanlı'nın tasarımlarını yaptıkları konut yapıları; Behruz Çinici'nin Alemdağ Villası, Artur Tatil Köyü Konutları, Binevler Konut Sitesi, Kemal Kurdaş Villası, Yüksel Tatil Köyü Konutları, Aydınkent Tatil Sitesi Konutları, Moda Apartmanı, Ceylankent Tatil Sitesi Konutları, Aytan Villası, Naciye Sultan Sitesi Konutları, Gama Apartmanları, Mercan Sitesi Konutları, Alke Sitesi Konutları, Platin Sitesi Konutları ile Şevki Vanlı'nın Muammer Aksoy Apartmanı, Yeşil Meram Yapı Kooperatifi Konutları, Muhabank Apartmanı, Leyla Gencer Apartmanı, Türker Evi, Cindoruk Evi, Şerif Mardin Evi, Forum Apartmanı, Köker Apartmanı, Oran Konutları, İkiz Ev, Konyalıoğlu Evi, Yıldırım Evi, Acar Apartmanı, Erkut Evi, Elçin Evi, Antakya Bahçelievler Kooperatifi Konutları, Orman Apartmanı, Hamurcu Evi, Koçoğlu Evi, Gencer Apartmanı incelenmiş, bunların içerisinde yapım yılları yakın olan Aytan Evi ile İkiz Ev çalışmaları seçilmiştir.

4.2.1. Behruz Çinici'nin Aytan Evi Tasarımının Mekanın Algılanmasını Sağlayan Ögeler Açısından İrdelenmesi

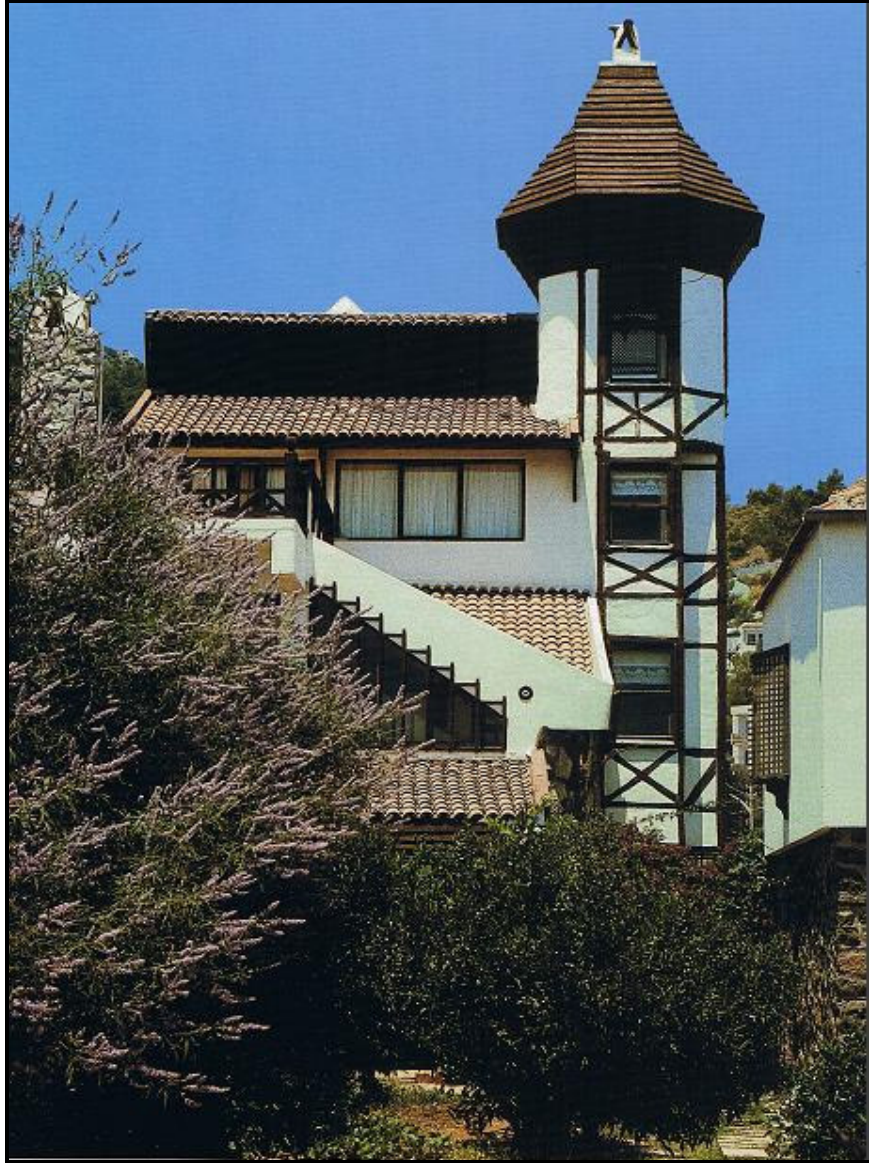
Bu başlık altında daha önce mekan ve algılama başlığı altında açıklanan mekanın algılanmasını sağlayan ögelere göre yani ölçü, ölçek etkisine göre, hafızanın güncel gerçek mekan algısına etkisine göre, sınır, ışık etkisine göre ve hareket, zaman etkisine göre Behruz Çinici'nin Aytan Evi tasarımı incelenmiştir.

4.2.1.1. Ölçü, Ölçek Etkisi

Aytan tatil evi projesi, Marmara körfezi kıyısında 1982 yılında inşa edilmiştir. Behruz Çinici bu yazlık ev projesini Ankara'lı doktor çift ve iki çocukları için tasarlamıştır. Yapının yerleştiği arsa, yolla deniz arasında bir parsel olup, yapı parselin denize yakın bir yerine konumlandırılmıştır (Çinici, 1999, s.72).

Aytan evi, konut yapısı olduğu için gerek kat yükseklikleri gerekse de mekanların en-boy ilişkisi açısından insan boyutlarına orantılı bir şekilde tasarlanmıştır. Ancak merdivenleri üst kata bağlayan sahanlık bölümü dışarıda kule biçiminde çözümlenmiştir. Merdivenlerle son kat sahanlığına ulaştıktan sonra da kule bir kat daha yükselmiştir ve dışarıda kulenin çatısı evin

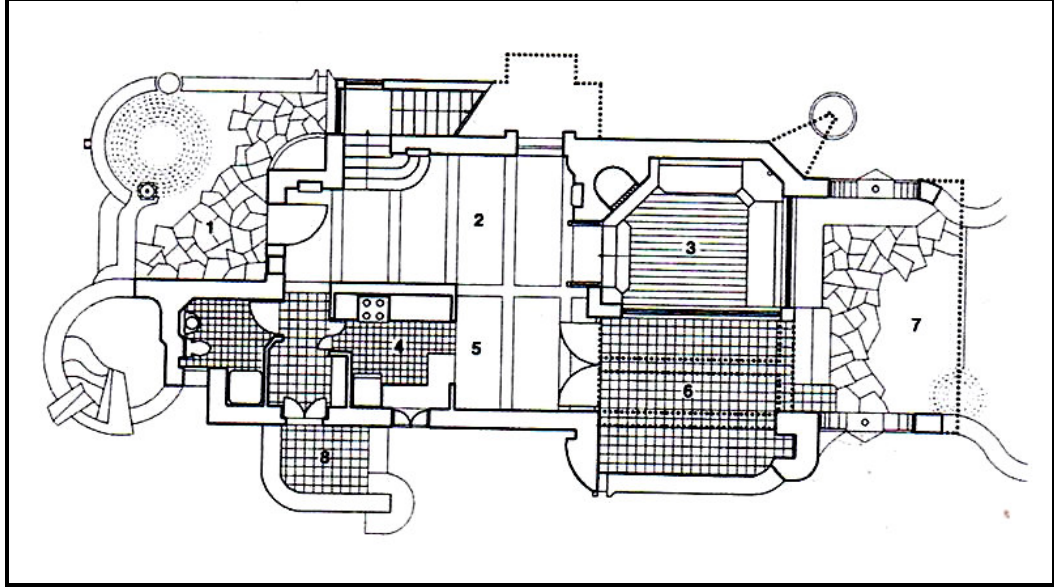
çatısının mahya kotundan yaklaşık bir kat daha yüksektir. Kule yüksekliğiyle, evin bulunduğu çevrede uzaktan da algılanabilmesini sağlamaktadır (Şekil 4.28.).



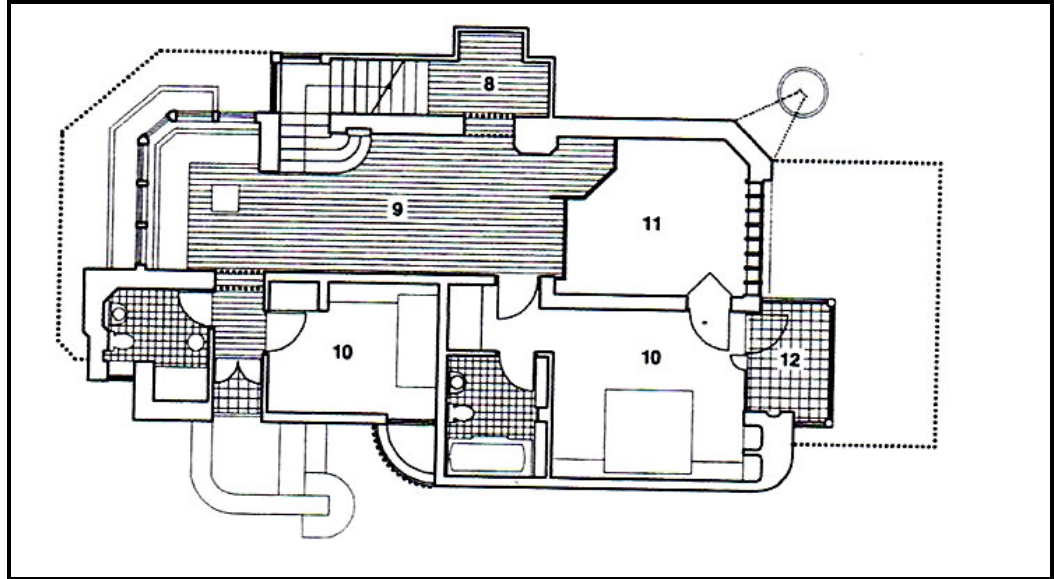
Şekil 4.28. Aytan Evi Kule Görünüşü

Yapı yazlık ev olarak tasarlandığı ve sıcak iklimde bulunduğu için teras çözümlerine önem verilmiştir. Zemin katta bulunan teraslar ölçü bakımından burada gerçekleştirilecek misafir ağırlama, yemek yeme gibi işlevlere uygun biçimde büyük tasarlanmıştır. Birinci katta yer alan teraslar ise yatak odalarına ait olmaları sebebiyle daha küçüktür. Çatı katında ön bahçeye bakan bir teras ile deniz manzarasına bakan bir teras bulunmaktadır. Ön bahçeye bakan teras, misafir odasına ait olduğundan küçüktür. Fakat deniz manzarasına bakan seyir terasını hane halkı da kullandığı için daha büyük tasarlanmıştır.

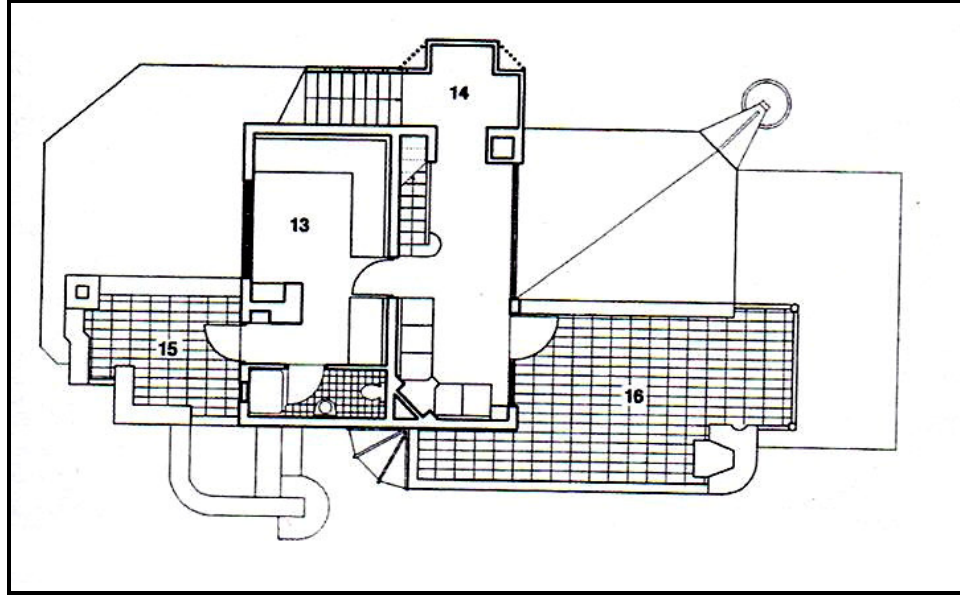
Yapının tümünde konut olduğu için doğal olarak insan ölçeği göz önünde tutulmuştur. Zemin katta (Şekil 4.29.) ve birinci katta (Şekil 4.30.) bulunan sofalar eşit ölçüde tasarlanmıştır. Çatı katında (Şekil 4.31.) yer alan sofa ise işlevi sebebiyle diğerlerine göre daha küçük ölçekte tasarlanmıştır.



Şekil 4.29. Aytan Evi Zemin Kat Planı



Şekil 4.30. Aytan Evi Birinci Kat Planı



Şekil 4.31. Aytan Evi Çatı Kat Planı

1.Giriş Terası	2.Taşlık	3.Baş Oda	4. Mutfak
5. Yemek Bölümü	6. Teras	7. Bahçe	8. Kule Altı
9. Sofa	10.Oda	11. Galeri Boşluğu	12. Balkon
13. Misafir Bölümü	14. Kule	15. Çatı Balkon	16. Deniz Terası

Zemin katta bulunan başodanın kat yüksekliği, üstte galeri boşluğu olması sebebiyle fazladır ve bu odanın bir cephesi tamamen şeffaf yapılarak ferah bir etki yaratılmıştır.

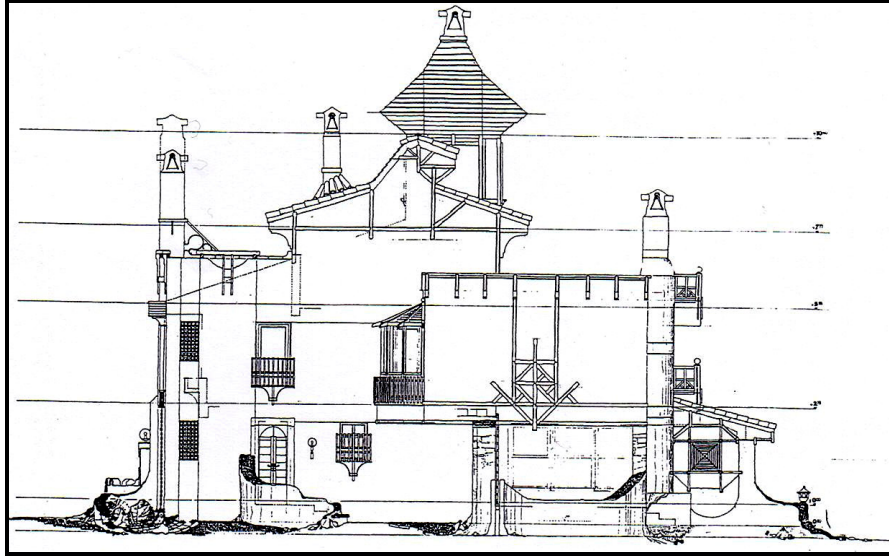
4.2.1.2. Hafızanın Güncel Gerçek Mekana Etkisi

Aytan Evi tasarımında, geleneksel Türk evlerinin sofalı çözüm uygulamaları ve geleneksel Türk evlerinde bulunan tavan yüksekliği fazla başoda uygulaması ile geçmişe gönderme yapılmıştır.

Cephelerde, sıvalı yüzeyler, alaturka kiremitler ve ahşap elemanlar kullanılmıştır. Bu elemanlarla geleneksele gönderme yapılmaktadır. Cephelerde pencerelerin önünde bulunan ahşap elemanların, kulenin köşelerinde ve pencere parapetlerinde kullanılan ahşap elemanların, yapının fonksiyonuyla veya taşıyıcı sistemi ile herhangi bir ilgisi yoktur. Sadece görsel amaçlı ve geleneksel ahşap konstrüksiyonlu Türk konutunu çağrıştırması açısından yerleştirilmişlerdir.

Egedeki geleneksel kuleli evlerinin bir elemanı, fonksiyondan kopuk sadece görsel olarak böyle bir algı yaratmak için kullanılmıştır. Yine geleneksel Türk evlerinde fonksiyona dayalı

olarak kullanılan ve Brütalist bir anlayışla cephede görünür bırakılan ahşap dikmeler, kirişler ve gergi elemanları burada sadece görsel olarak kullanılmıştır (Şekil 4.28., Şekil 4.32.) (Akçal, 2002, s.99). Geleneksel Türk evinde olmayan teras uygulamasına yer verilmiş ve bu terasın üstü geleneksel Türk evinde kullanılan kiremitle örtülmüştür. Sonuç olarak yapı geleneksel Türk evinin aynen taklidi değildir. Günümüz çağdaş mimarisinin elemanları kullanılarak geleneksele gönderme yapılmıştır.



Şekil 4.32. Aytan Evi Cephesi

4.2.1.3. Sımr, Işık Etkisi

Behruz Çinici'nin Aytan Evi'nin sınırları, zemin katta ön bahçe ve dar bir kumsal şeridi ve arka bahçe tarafında da yolla oluşturulmuştur. Yapıya arka bahçeden girilmektedir. Bu ana girişin dışında deniz tarafından geldiğinde bir yan kapı ile arka ve üst yatak katlarına ulaşım sağlanmıştır. 1. kat ve çatı katında bazen çekmelerle bazen de çıkımlarla bu sınırlar işlevler ve estetik kaygılara göre değiştirilmiştir.

Çatı katında ki arka bahçeye bakan misafir odasının terası ile çamlı tepelerin manzaralarına, deniz manzarasına açılan seyir terası ile de Marmaris körfezine görüş imkanları sağlanmıştır.

Yapının bulunduğu iklimin sıcaklığı nedeniyle, her katta, deniz ve yol cephelerinde açılan açıklıklarla akım sağlayan hava koridorları oluşturularak mikroklimatik bir çözüm elde edilmeye çalışılmıştır.

Galeri boşluğunun olduğu bölümün zemin katında başoda bulunmaktadır. Galeride boşluğu ışığı yukarıdan değil cepheden almaktadır ve oldukça fazla gelen gün ışığı bu bölümde çeşitli gölge oyunları yaratmaktadır.

Zemin kat, pencere ve kapılarla bahçe ve teraslara açıldığından oldukça aydınlık mekanlar elde edilmiştir. Birinci katta yer alan yatak odaları çok az aydınlatılmış fakat sofa her iki tarafı da şeffaf bırakılarak oldukça aydınlık bir mekan yaratılmıştır. Çatı katında yer alan sofanın ise deniz manzarasına bakan cephesi tamamen şeffaf olarak tasarlanmış ve buraya birde seyir terası eklenerek bu şeffaflık etkisi artırılmıştır.

4.2.1.4. Hareket, Zaman Etkisi

Behruz Çinici'nin Aytan evi tasarımında yaşam, açık mutfaklı planlanan ve çeşitli büyüklükte verandaları bulunan bahçe katında yani zemin katta geçer. Zemin kat içinde en çok vakit geçirilecek mekanlar yer almaktadır. Bu yüzden mekanlar kendi içlerine dönük tasarlanmamış, bu mekanlar arasında akışkanlık sağlanmış ve istenildiğinde bu mekanların yarı açık veya açık bir şekilde kullanılacak şekilde tasarlanmışlardır. Bir başka deyişle bahçeyle iç içe bir mekan yaratılmıştır. Zemin katta insan yemek yerken terasa, bir odada otururken bahçeye hemen ulaşabiliyor. Yapıda mimar, kent yaşamının içe dönüklüğü ve kapalılığından uzak, doğayla, dış mekanla iç içe tam bir dinlenme, yazlık algısı yaratmıştır.

Birinci kata çıkıldığında içinde oturma bölümü de bulunan bir sofaya ulaşılır. Burada yer alan mekanlara, yatak odalarına, dağılım bu sofadan gerçekleşmektedir. Ayrıca bu sofadan zemin katta ki baş odanın galeri boşluğu ile görsel bir bütünlük yaratılmıştır. Çocukların yatak odasının banyosu, sofadan da kullanılacak şekilde tasarlanmış ve oda ile arasına bir balkon yerleştirilerek, bu kattan da, bu cephede dışarıya ulaşılacak bir hareket, nefes alma alanı yaratılmıştır (Şekil 4.30.).

Çatı katına çıkıldığında yine bir sofaya ulaşılır. Bu sofadan ise misafir yatak odasına ve bahçeye bakan bir teras ile deniz manzarasına bakan seyir terasına ulaşılmaktadır (Şekil 4.31.).

Birinci katta oluşturulan dar ve uzun sofa ile zemin katta bulunan başoda, deniz tarafında oluşturulan atrium sayesinde birbirleriyle bütünlük algısı sağlanmıştır. Çatı katında yer alan

seyir terası ise yine bu katta yer alan küçük sofa ile bütünleşebilen bir planla çözümlenmiştir. Ana merdiveni üst katlara bağlayan sahanlık bölümü ise cephede kule biçiminde tasarlanmıştır. Kulenin merdiveni kapsamı nedeniyle ve son katın üstüne kadar sürekli olarak çıkabilme imkanı vermesi ve sahanlığı ile ayrı bir mekan oluşturması, hareketin sürekliliğini sağlamaktadır.

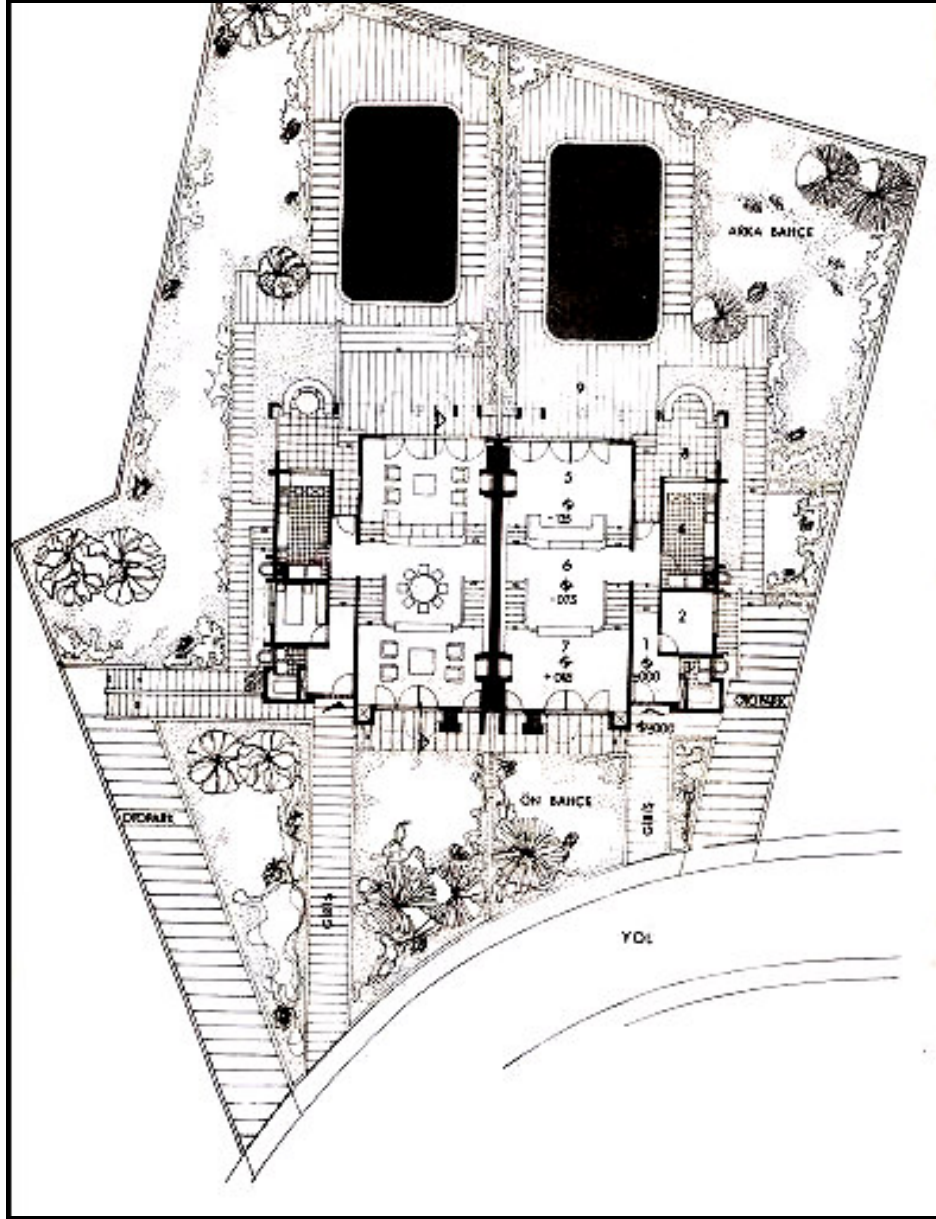
4.2.2. Şevki Vanlı'nın İkiz Ev Projesi'nin Mekanın algılanmasını Sağlayan Ögeler Açısından İrdelenmesi

Bu başlık altında daha önce mekan ve algılama başlığı altında açıklanan mekanın algılanmasını sağlayan ögelere göre yani ölçü, ölçek etkisine göre, hafızanın güncel gerçek mekan algısına etkisine göre, sınır, ışık etkisine göre ve hareket, zaman etkisine göre Şevki Vanlı'nın Oran'daki İkiz Ev tasarımı incelenmiştir.

4.2.2.1. Ölçü, Ölçek Etkisi

İkiz Ev Projesi, Ankara Oran'da az eğimli bir arazi üzerine tasarlanmıştır. İki konuttan oluşan yapı, parsel üzerine yola yakın bir biçimde yerleştirilmiş ve farklı iki evden oluştuğunu algılatmak için bitişik duvarlar cephede yaklaşık 50 cm den oluşan bir derz oluşturularak yan yana iki duvar olarak algılanacak şekilde yapılmıştır. Yapı basit bir dikdörtgen formdan oluşmaktadır. Yapının oturduğu parselin dış mekan düzenlemesinde de örneğin havuz formlarında da aynı geometrik düzen algılanmaktadır (Şekil 4.33.). Yapının iç mekanları (Şekil 4.34.) farklı yüksekliklerde yerleştirilmişlerdir. Salon, mutfak, yemek bölümü, yatak odaları ve ıslak mekanlar farklı kotlarda yer almışlardır.

Kütlenin dikdörtgen yapısına rağmen balkonlar dairesel formda uygulanmışlardır. Zemin katta yaşama mekanlarında büyük teraslar ve bahçeler oluşturulmuştur. Ön cephede yer alan bahçe ana girişe ulaşılan yürüme yolundan ve arka bahçeden daha yüksek kottadır. Arka cephede bulunan terastan bahçeye merdivenle inilerek ulaşılmaktadır.



Şekil 4.33. İkiz Ev Vaziyet Planı

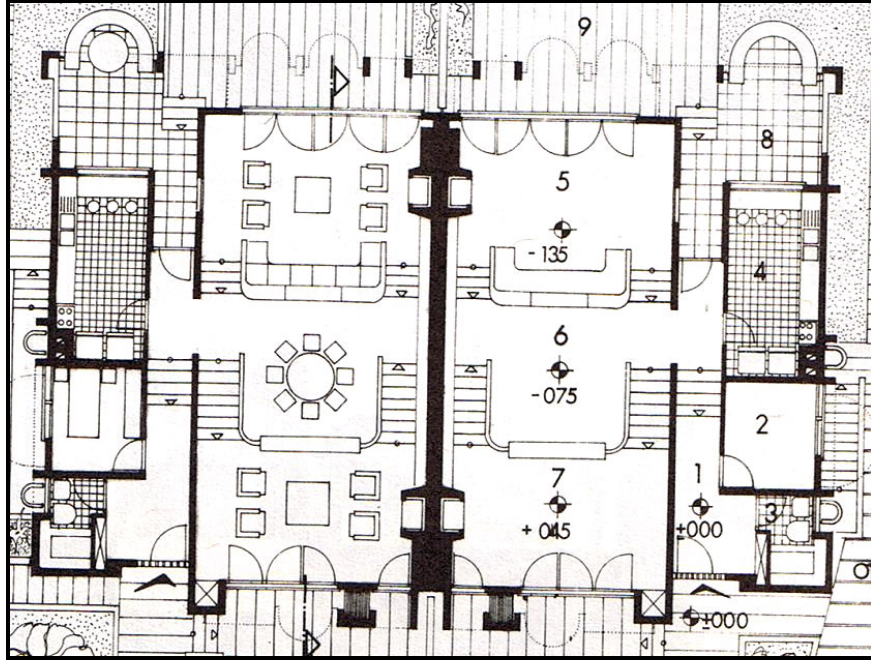


Şekil 4.34. İkiz Ev İç Mekanı

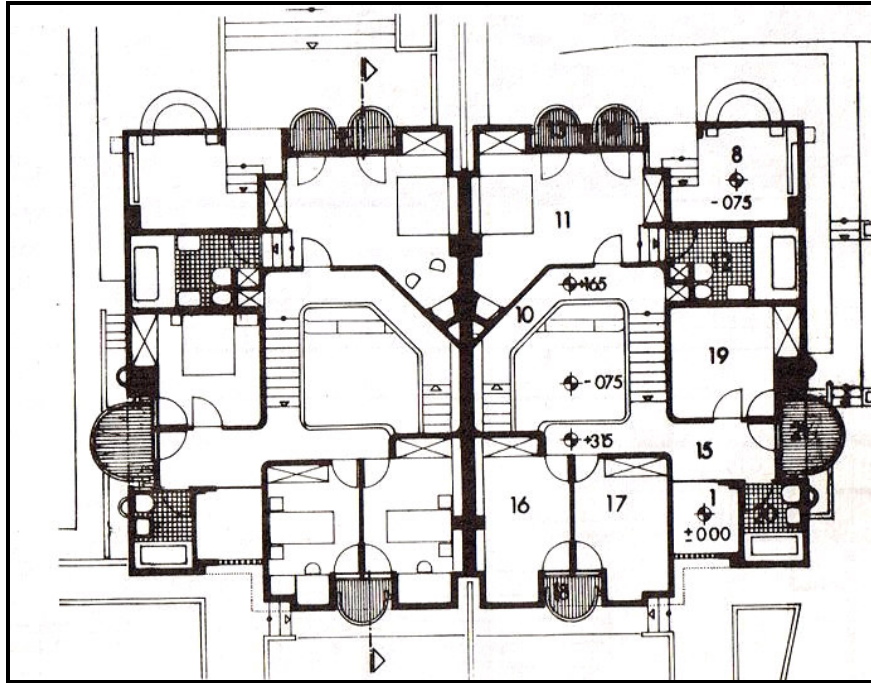
Yapının giriş kapısı, çeyrek daire şeklinde ve iki kat yüksekliğinde tasarlanmış dolayısıyla antre de iki kat yüksekliğinde oluşturulmuştur. Giriş kapısının bu yüksekliği, arkasındaki iki katı yansıtmaktadır. (Şekil 4.35.) Yapı, zemin kat (Şekil 4.36.) ve birinci kat (Şekil 4.37.) olacak şekilde, iki kattan oluşturulmuş birde kesitte görüldüğü üzere küçük bir bodrum kat (Şekil 4.38.) tasarlanmıştır.



Şekil 4.35. İkiz Ev Giriş Kapısı

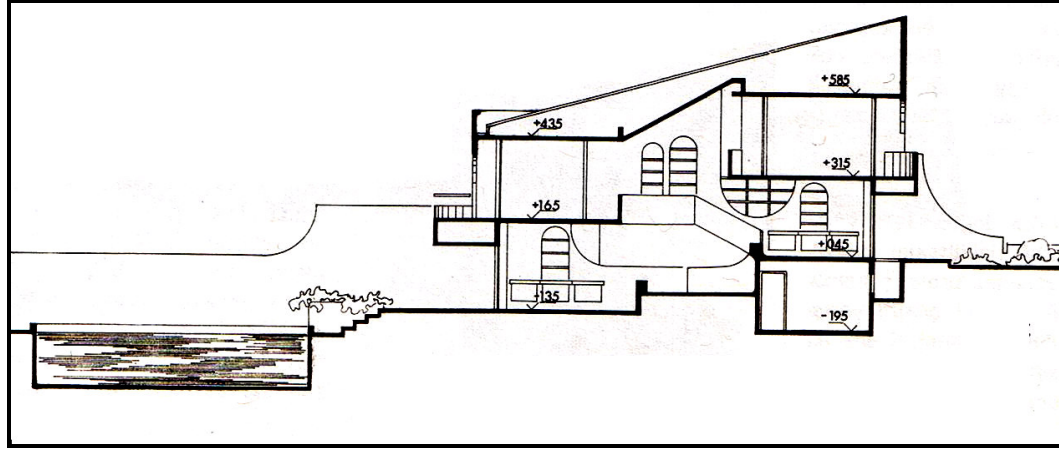


Şekil 4.36. İkiz Ev Zemin Kat Planı



Şekil 4.37. İkiz Ev Birinci Kat Planı

- | | | | |
|-----------------------|--------------------|-------------------------|-----------------------|
| 1. Giriş Holü | 2. Oda | 3. Tuvalet | 4. Mutfak |
| 5. Sahanlık Oturma | 6. Yemek Bölümü | 7. Salon | 8. Arka Bahçe Terası |
| 9. Arka Bahçe | 10. Koridor | 11. E. Yatak Odası | 12. Ebeveyn Banyo |
| 13. Ebeveyn Balkon | 14. Misafir Balkon | 15. Koridor | 16. Çocuk Yatak Odası |
| 17. Çocuk Yatak Odası | 18. Ç.Y.O. Balkon | 19. Misafir Yatak Odası | 20. Banyo |



Şekil 4.38. İkiz Ev Kesit

4.2.2.2. Hafızanın Güncel Gerçek Mekan Algısına Etkisi

Şevki Vanlı yaptığı Fas seyahatinde kendi ifadesiyle Büyük sahra'nın kasabalarındaki küçük evlerden ve tek başına duran büyük toprak evlerden etkilenmiş, bu yapılar ona Anadolu'nun damlarını anımsatmış ve bu seyahatin ilk izleri ikiz ev projesinde ortaya çıkmıştır. Vanlı, bu tasarımın çıkış noktasını şu sözlerle anlatmaktadır: “Tasarladığımız evlerde, duvarlarla aradığımız anlatımlara, geleneksel toprak kültürünün öğretileriyle çağdaş bir sonuca ulaşmayı özel simgesel anlatımlar oluşturmayı denedik.” (Vanlı, 2001, 133).

Şevki Vanlı'nın bu tasarımı, masif sürekli ve beyaz badanalı duvarları ile Le Corbusier'in etkilerini yansıtmaktadır. Sonuç olarak yapı simetrik mekan anlayışı ile biçimlendirilmiştir ve kemer gibi simgesel öğelere yer veren bir tasarım gerçekleştirilmiştir (Güncü, 1997, s.70).

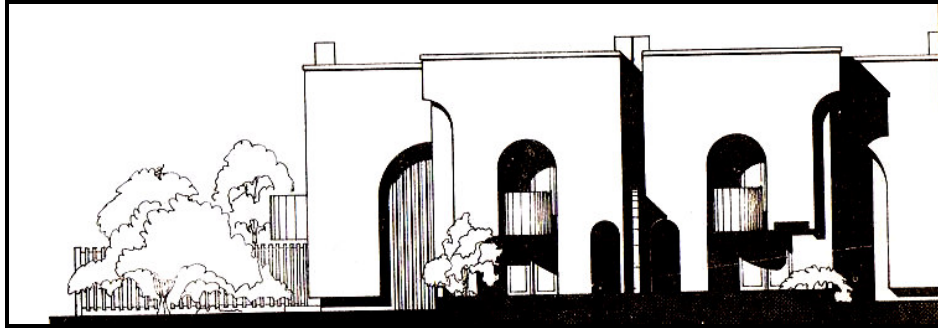
4.2.2.3. Sınır, Işık Etkisi

Basit bir dikdörtgen formdan oluşan İkiz Ev tasarımında, balkonların daireselliği ile pencerelerde kullanılan kemer öğesi, yapının dışa açılımlında bir bütünlük oluşturmuşlardır. Yapının dışa açılmasını sağlayan diğer bir eleman olan ana giriş kapısı, çeyrek daire şeklinde ve iki kat yüksekliğinde tasarlanan giriş kapısının bu yüksekliği, arkasında bulunan iki katı algılatmaktadır (Şekil 4.39). Üst ve alt katın sınırları her cephede oldukça farklı olmasına rağmen, cephede kat yüksekliklerinin farklılıkları algılanmamaktadır.

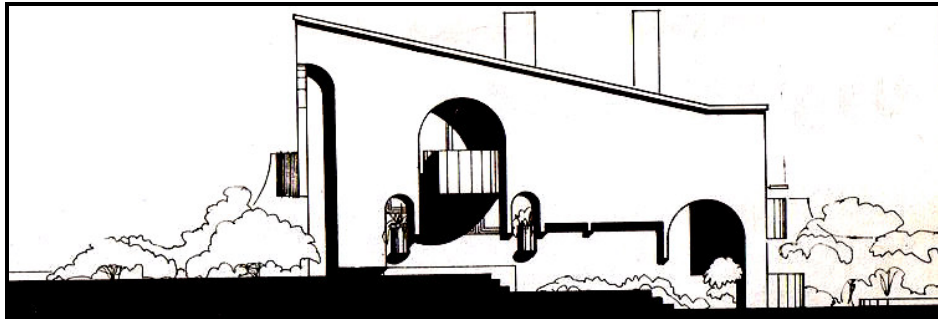


Şekil 4.39. İkiz Ev Giriş Cephesi

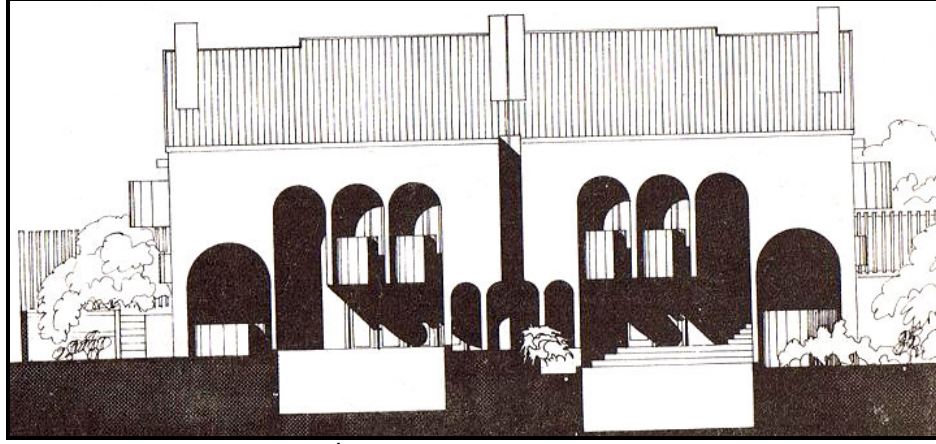
Ön cephede yer alan üst katın dairesel balkonu iki yatak odasının, yan cephede yer alan dairesel balkonlar ise yatak odası ve koridorun beraberliğini yansıtmaktadır ve üzerlerinde zemine kadar inen kemerlerle bu ifade daha da güçlü algılanmaktadır. Arka Cephede yer alan dairesel balkonlar ise Ebeveyn yatak odasına ait olup dış cephede görsel etkiyi kuvvetlendirmek için ikişer tane çözümlenmiştir (Şekil 4.40., Şekil 4.41., Şekil 4.42.).



Şekil 4.40. İkiz Ev Giriş Cephesi Balkon Görünümü



Şekil 4.41. İkiz Ev Yan Cephe Balkon Görünümü



Şekil 4.42. İkiz Ev Arka Cephe Balkon Görünümü

Zemin katın sınırları, üst katın sınırlarından yer yer daha geride olmasına rağmen üstte çıkma balkon üstündeki kemerin zemin kata kadar indirilmesiyle cephede bir bütünlük sağlanmıştır. Zemin katta bu kısımda bulunan yaşam mekanından bahçeye açılan camlı kapıların önünde böyle bir giydirme olması içeride ışık, gölge oyunları yaratmaktadır. Bu giydirme aynı zamanda ışık kırıcı bir etki de yaratmaktadır.

İkiz Ev Projesinin yapıldığı parsel de, konutun kendisi ve çevresinin kompozisyonundaki geometrik uyum iç-dış mekan sürekliliğini ve bütünlüğünü algılatmaktadır.

4.2.2.4. Hareket Zaman Etkisi

Dikdörtgen planlı İkiz ev projesinde, zemin katta ortadaki yaşam çevresine mekanlar yerleştirilmiştir. Yapı, farklı kotlardaki mekansal boşluklardan oluşmuştur ve girişinde zemin ile üst katın mekanları birlikte algılanmakta dolayısıyla da düşey hareketlilik sağlamaktadır.

Yapının genel olarak yarım kotlarla çözülmüştür. Yani, yapı derinliği boyunca aynı kotta değildir. Her mekana neredeyse yarım kot yüksekliğindeki merdivenlerle inilip çıkılmaktadır. Bu durum aslında eğimli araziye uyum için yapılmışsa da binanın içinde hareketle, özellikle düşey hareketle süreklilik sağlanmaktadır.

Yapının ana yolla bağlantısı ön bahçede tasarlanan yaya yolu ile gerçekleştirilmiştir. Yolla yapı arasında ön bahçe oluşturulmuştur. Ana girişten girildikten sonra holle yemek mekanına ulaşılmakta ancak istenirse girişin hemen yanındaki aynı holle tuvalete ulaşılmaktadır. Bu giriş holünden merdivenle inilerek sağda mutfağın, karşıda arka bahçeye bakan terasın ve

solda yemek yeme mekanının bulunduğu bir koridora ulaşılmaktadır. Burada bulunan terastan merdivenle arka bahçeye ulaşılmaktadır. Yemek yeme bölümünden de inilerek salona ulaşılmaktadır. Yemek mekanından yukarıya çıkan merdivenlerle oturma bölümü olarak tasarlanmış sahanlık kısmına ulaşılmakta buradan da yatak odalarının olduğu katlara çıkılmaktadır. Merdiven kovanının ortası galeri boşluğu olarak çözümlenmiş ve buradan yapının ortasına konumlandırılan ve aileyi simgeleyen yemek mekanı algılatılmıştır. Ebeveyn yatak odasının bulunduğu bölümden yine yarım kat yüksekliğindeki merdivenlerle çocuk yatak odalarının ve misafir yatak odasının bulunduğu bölüme ulaşılmaktadır (Şekil 4.36., Şekil 4.37.).

Çocukların yatak odalarının olduğu yan yana odalara tek bir dairesel balkon ve arkasında aynı formda kemer tasarlanmıştır. Bu uygulama ile çocukların dostlukları anlatılmak istenmiştir. Aile büyüklerinin yatak odasında ise iki ayrı balkon ve kemer uygulaması yapılmıştır. Zemin katta arka bahçeye bakan terasın üstü, birinci katta boş bırakılmıştır. Yapının dışarıda formsal bütünlüğünü korumak ve kemer ögesini vurgulamak için burası üstü iki kat yüksekliğinde tavanla kapalı çözümlenmiş ve kemer formundaki açıklıklarla dış mekanla bütünleştirilmiştir (Şekil 4.43.).



Şekil 4.43. İkiz Ev Arka Bahçeye Bakan Teras

İkiz ev projesi içinde yaşanarak tecrübe edilerek algılanabilecek bir tasarımdır. İlk bakışta çok karışık bir planlama olduğu düşünülse de merdivenlerle süreklilik sağlanarak burada geçirilen zaman ve edinilen tecrübe ile de aslında hiç karışık bir mekan olmadığı görülmektedir.

SONUÇ

Mekan Kavramı, Felsefi alanda ve mimarlık alanında açıklanmıştır. Felsefi alanda mekan tanımlanması yapılırken 3 temel görüş mevcuttur. mekanı kap ya da hazne olarak yorumlayan ilk görüşe göre, içine bir şeyler yerleştirilinceye kadar boş bir kap olarak var olur. Boyutsal mekan görüşünde ise mekan, birlikte var olan şeyler arasında dışsal bir bağlantı vardır. Buna göre mekan, aralarında hiçbir şey olmadığı zaman, mekanda onlar arasında var olur. Sonuncu mekan görüşü ise ilk iki mekan görüşünün sentezini yapan çok yönlü bir mekan görüşüdür. Mimari içinde yaşadığımız üç boyutlu mekanı verir. Mekani malzeme olarak kullanır ve bizi ortasına yerleştirir. Mimaride mekan 'ilkel', 'algısal', 'var oluşsal', 'kutsal ve dinsel', 'mutlak', 'coğrafi', 'kavramsal ve soyut', 'sosyal', 'pozitif ve negatif', 'iç ve dış' tanımlamalarından oluşmaktadır. Bunlara Antik çağdan günümüze birçok eserde rastlanmaktadır.

Antik dönemden günümüze mekansal değerlerin değişimi, gelişimi incelendiğinde günün dünya görüşünün mekana yansımaları görülmektedir. Gerek teknoloji kullanım gerekse de insan gereksinimleri açısından tasarlanan mekanlar, çağa ilişkin veriler taşımaktadır. Tasarımcının mekanı kullanıcıya hissettirme, yaşatma yöntemleri ise antik dönemden modern mimarlığa kadar aynı kalmıştır.

Mekanı dolayısıyla mimariyi yaşayan insanın bu mekanı anlayabilmesi, tanımlayabilmesi için mimari plan, cephe, maket gibi kriterlerin yetmemektedir. Bunun için insanın bu mekan içinde yaşaması, zaman geçirmesi dolayısıyla o mekanı algılaması gerekmektedir. İnsanın mekanı algılayabilmesi için gereken öğelerin yanı sıra ölçü ve ölçeğin, sınır ve ışık kavramlarının hareket ve zaman kavramlarının algıda etkili oldukları incelenen örneklerden anlaşılmaktadır.

Tarihsel süreklilikte geçmişin devamı, mekan duygusundaki sürekliliğin devamı ile sağlanır. Mekan kurgusunun algılanmasında sürekliliği kavramak için önce mekanın iç-dış ilişkilerini değerlendirip, bugün ulaşılan son noktada iç-dış mekanın sürekliliğinin algılanması ve program ve deneyim kavramlarının mekansal süreklilik ve süreksizlik üzerinde etkisi vardır.

Algı, mekan ve mekanın tarihsel gelişimi bu çalışmanın kuramsal temelini oluşturan olgulardır. Öz olarak çalışmanın amacı ise mekanın nasıl algılandığının irdelenmesidir. Bu

bağlamda Türkiye mimarlık ortamında tasarım düşünceleri ve buna bağlı uygulamaları ile etkileri hissedilen ve çağdaş Türk mimarlığına katkıda bulunan aynı zamanda Türkiye mimarlık ortamında belirleyici ve yönlendirici bir rol üstlenmiş olan Behruz Çinici ve Şevki Vanlı'nın birer kamu yapısı, birer de konut yapıları ele alınmıştır. Behruz Çinici'ye Ağa Han ödülünü kazandıran TBMM Cami ile Aytan Evi tasarımı, Şevki Vanlı'nın Soyut A.Ş. Yönetim Binası ile İkiz Ev tasarımı, mekanın algılanmasını sağlayan öğeler açısından irdelenmiştir. Bu yapıların irdelenmesinde planlardan, kesitlerden ve kütle fotoğraflarından yararlanılmıştır.

İnsanın mekanı algılaması sonucunda değerlendirmesi; memnuniyet ya da memnuniyetsizlik şeklinde ortaya çıkar. Bu değerlendirme öznel ve bireysel yargılar içerdiğinden sübjektiftir. Fakat mekan tasarımlarında, bazı genellemelere ve kurallara uygunluk olduğu söylenebilir.

Mekanın algılanmasını sağlayan öğeler açısından incelenen TBMM Cami, Soyut A.Ş. Yönetim Binası, Aytan Evi ve İkiz Ev projelerine bakıldığında; mekanlar işleve bağlı olarak, insanın boyutsal ve algısal gereksinimlerine paralel oluşturulmuşlar ve değişen ihtiyaçlar doğrultusunda esneklik, büyüyebilirlik olanakları düşünülmüştür. Mekan kurgusunda açık, belirli, yönlendirici düzenlemeler oluşturulmuştur. Işık, sadece mekanda açılan bir boşluk olarak değil tasarımın önemli bir ögesi olarak düşünülmüştür. Yapıların tasarımında iç-dış mekan çözümlenmesinde avlu, meydan, sokak, bahçe gibi birimler dikkate alınmıştır. Kullanıcıyı mekana çekmek bağlamında yapıların girişlerinde ve giriş cephelerinde dikkat çekici unsurlar kullanılmıştır. Strüktürel sistemlerin konumunda işlevsel olduğu kadar anlamsal değerlerde yüklenmiştir. Yapılar monoton, tekdüze değildir. Aynı zamanda bu tasarımlar da modern olmalarının yanında tarihi değerlere atıfta bulunularak denge kurulmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak mekanın oluşturulmasında fiziksel özelliklerin çok iyi uygulanmasının yanında algısal anlamda da kullanıcıları tatmin eden mekanlar yaratılmalıdır.

KAYNAKÇA

AKÇAL, A.H., Y. Müh. Mimar Behruz Çinici Yapıtlarının Analizi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2002.

AL-ASAD, M., Behruz Çinici, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Haziran 2001.

ANONİM, "Profil", Arredamento Mimarlık Dergisi, İstanbul, Sayı:33, 1982.

ATAÇ, İ., "Mekan Kavramının Tipolojik Olarak İrdelenmesi", Tasarım, No:5, İstanbul, 1990.

AYDINLI, S., Mimarlıkta Estetik Değerler, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul, 1993.

BACHELARD, B., Mekanın Poetikası, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1996.

BALKIŞ E., Modernist Mekanın Evrimi Yüzyıl Başı Modern Mekan Düşüncesinin Günümüze Yansımaları, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999.

BAZİN, G., Sanat Tarihi, Sosyal Yayınlar, İstanbul, Şubat 1998.

BERMAN, M., Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, İletişim Yayınları, 1994.

BOZKURT, N., Sanat ve Estetik Kuramları, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1992.

CEVİZCİ, A., Paradigma Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.

CHING, F., Mimarlık: Biçim, Mekan ve Düzen, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2004

CONRADS, U., 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1991.

- ÇİNİCİ, B., Behruz Çinici, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Haziran 2001.
- ÇİNİCİ, B., Improvisation Mimarlıkta Doğaçlama ve Behruz Çinici, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, Nisan 1999.
- DAĞ, A., Mekansal Dizim ve Görünür Alanın Mimari Mekan Algısına Etkisi, İ.T.Ü Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005.
- DEDE, E., Ö., Mekanın Algılanma Olgusu ve İnsan-Hareket-Zaman Faktörlerinin Etkisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1997.
- DEMİRKAYA, H., Mekan Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekan Anlayışı, İ.T.Ü. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999.
- DOSTOĞLU, H., Mimarlık, Sayı: 84/6
- ELDEM, N., Mekan Örgütlenmesi Dersinden Birkaç Kesit, Dekorasyon, No:6, İstanbul, 1991.
- ELIAS, N., Zaman Üzerine, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- EISNER, E., The Urban Pattern, D. Von Nostrand Comp. Ltd., New Jersey-USA, 1963.
- ERDOĞAN, A. S., Mekan Kavramı ve Taşkıyla Örneği, Arkitekt, Sayı 474, Nisan 2000.
- ESİN, N., Mimariye Değişik Bir Bakış, Dekonstrüktif Mimari, Yapı, 1989.
- FOSTER, N., Mimarlık Üzerine Konuşmalar, Normen Foster, Sayı 7, 1990.
- GIEDION, S., Space, Time, Architecture, Harvard University Pres, Cambridge, 1956.
- GIEDION, S., Architecture and the Phenomena of Transition, Harvard University Pres, Cambridge, Massachusetts, 1971.

GROPIUS, W., Yeni Mimari ve Bauhaus, Mimarlar Odası Kültür Yayınları 1, İstanbul, 1967.

GÜLGÖNEN, A., Louis Kahn'la İlgili Notlar, Arredemanto Dekorasyon, sayı 41, Ekim 1992.

GÜNCÜ, A., Şevki Vanlı'nın Mimarlığı Üzerine Monografik Bir İnceleme, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon, Haziran 1997.

GÜNDOĞDU, E., Mimarlıkta Mekan ve Zaman, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002.

GÜR, Ş.Ö., Mekan Örgütlenmesi, Trabzon, 1996.

HANÇERLİOĞLU, O., Düşünce Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.

HASOL, D., Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Yem Yayınları, İstanbul, 3.Basım, 1988.

HOFFMANN, G., Be-Wegung Und Wahr-Nehmung, Bauwelt-81, 1990.

HOOGSTAD, J., Space, Time, Motion, Gravenhage, The Netherlands, 1990.

HOLL, S., Ankraj, Arredemento Dekorasyon, sayı 70, Mayıs 1995.

HUSSERL, E., Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim, 1995.

İNCEOĞLU, M.,N., Mimarlıkta Söylem Kuram ve Uygulama, Tasarım Yayın Grubu, 2004.

İPŞİROĞLU, N., M., Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

JAMESON, F., LYOTARD, F., HABERMAS, J., Postmodernizm, Kıyı Yayınları, 1994.

JEAN, G., Yazı İnsanlığın Belleği, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 2006.

- JENCKS, C., Yeni Klasisizm ve Belirginleşen Kuralları, Kuram, Sayı 3, Eylül 1993.
- KAÇAR, T., Mekanda Zaman Kavramı Üzerine Düşünceler, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Kültür Dergisi, Sayı 18, 2007.
- KARAMAN, A., Kentsel Tasarım Kuram ve İlkeleri Ders Notları, İstanbul, 1987.
- KAZMAOĞLU, M., Tanyeli, M., 1980'li Yılların Türk Mimarlık Dünyasına Bir Bakış, Mimarlık, Sayı:221, 1986.
- KORAN, E., XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış, Ankara, 1986.
- KORTAN, E., Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi (1950-1960), ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Yayın No: 18, Mars Matbaası, Ankara,1971.
- KORTAN, E., Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi (1960-1970), ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Yayın No: 23, Baylan Matbaası, Ankara,1974.
- KUBAN, D., Mimarlık Kavramları, Yem Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 1992.
- KUTLU, G., H.G., Ege Mimarlık, Sayı 39, 1991.
- LANG, J., Creating Architectural Theory, The Role of Behavioral Sciences in Environmental Design, Van Nostrand Reinhold, New York, 1987.
- LEFEBVRE, H., Production of Space, Blackwell Press, 1993.
- MEISS, P., V., Elements of Architecture: from Form to Place, Van Nosstrand Reinhold, New York, 1992.
- MERLEAU-PONTY, M., Algının Fenomenolojisine Önsöz, Afa Yayınları, İstanbul, Ekim 1994.
- MITROPOULOS, E.G., Space Networks Toward Hodological space design for Urban Man, Ekistics, 232, New York, 1975.

MUTLU, B., Mimarlık Tarihi Ders Notları 1, Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları, Şubat 2001.

NORBERG-SCHULZ, C., Existence, Space and Architecture, Studio Vista, London, 1972.

NORBERG-SCHULZ, C., Genius Loci, Rizzoli, 1984.

NORBERG-SCHULZ, C., The Concepts of Dwelling, Rizzoli, 1985.

NORBERG-SCHULZ, C., Post Modernizmin İki Yüzü, Kuram, Ocak 1993.

NOUVEL, J., Jean Nouvel'le Konuşma, Arredamento Dekorasyon, Sayı 76, Aralık 1995.

ÖYMEN, E.E., XXI, Mimarlık Kültürü Dergisi, Sayı 8, Mayıs-Haziran 2001.

ÖZER, B., Rejyonelizm, Üniwersalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, İstanbul, 1970.

ÖZER, F., Çağdaş Mimari Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi, İ.T.Ü. Matbaası, İstanbul, 1982.

PANARAI, P., Beaburg Tipin Ölümü ya da Dirilişi, Çevre, Sayı 3, Mayıs- Haziran, 1979.

RASMUSSEN, S.E., Yaşanan Mimari, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.

ROTH, L., Mimarlığın Öyküsü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.

SARGIN, G.A., Şevki Vanlı Düşünceler ve Tasarımlar, Mimarlar Derneği Yayınları, Ankara, Mayıs 2001.

SAVAŞ, A., El Yordamıyla Mimarlık: Paralaks, Bilinç, İçgüdü ve Steven Holl, Arredamento Dekorasyon, Sayı 70, Mayıs 1995.

SCOTT, G., Architecture of Humanism, London, 1914.

SCULLY, V., Modern Mimari, İtü Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1972.

SIMONDS, J.O., Landscape Architecture, Mc Grew Hill Book Compony, New York, 1961.

SOYSAL, A., Husserl ve Heidegger'de Mekan Seminerleri, Bilar, İstanbul, 1994.

SOYGENİŞ, S., Mimarlık Düşünmek Düşlemek, Yem Yayınları, İstanbul, Aralık 2006.

SÖZEN, H., Mimarlıkta Zaman, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996.

SÖZEN, M., Tanyeli, U., Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.

SÖZEN, M., Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996

ŞAHİNLER, O., Merkezi İtalya'da Ortaçağ Şehirlerinin Meydanlarına ve Çevre Mahallerine Ait Etüt, M.S.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1964.

TANYELİ, U., Krier Kardeşler: Keskin ve Titiz, Arrademento Dekorasyon, Haziran, 1990.

TANYELİ, U., Wright ve Toplumsal Ortam Üzerine, Arrademento Dekorasyon, Sayı 47 Temmuz-Ağustos, 1990.

TEGETHOFF, W., Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art, New York, 1985.

TEKELİ, İ., Türkiye'de Mimarlığın Gelişiminin Toplumsal Bağlamı, Modern Türk Mimarlığı, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 2007.

TSCHUMİ, B., Bernard Tschumi ile Söyleşi, Arrademento Dekorasyon, Sayı 67, Şubat 1995.

TUNALI, İ., Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

TÜMER, E., Louis Kahn, Argos, No 4, Aralık 1988.

- ULUĞ, Hakim Mimarlık İdeolojisi Olarak Mutlak Mekan, Mimarlık, Sayı 275, 1997.
- VANLI, Ş., 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara, Ekim 2006.
- VANLI, Ş., Şevki Vanlı Düşünceler ve Tasarımlar, Mimarlar Derneği Yayınları, Ankara, Mayıs 2001.
- VANLI, Ş., Arayış ve Uygulamanın 40 Yılı: 50 Öncesinde Türk Mimarlık Ortamı, Dekorasyon, sayı:61, 1994.
- VANLI, Ş., 20. Yüzyıl ve Bugünün Türkiye'sinde Mimarlık, Dekorasyon, Sayı:89, 1997.
- VIRILLIO, P., Hız ve Poetika, metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- YIRTICI, H., Modernizmin Süreklilikleri, İTÜ Yüksek Lisans Tezi, Eylül, 1996.
- YÜCEL, A., Farklı Mimarlıklar, Mimarlık, Sayı:257, 1989.
- YÜCEL, A., Mekan Okuma Aracı Olarak Tipolojik Çözümleme, Bildiri, Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği, Ankara, 1994.
- YÜCEL, A., Çoğulculuk İş Başında: Türkiye'nin Bugünkü Mimarlık Manzarası, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 2007.
- YÜREKLİ, K.F., Çevre Görsel Değerlendirmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Doktora tezi, İTÜ Baskı Atölyesi, İstanbul, 1977.
- ZEVI, B., Architecture As Space, How to Look at Architecture, da capo Pres, New York, 1993.
- <http://www.tdk.gov.tr/TR/sozbul.ASPX?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA&Kelime=mekân> 10.05.2007

EK**TERİMLER SÖZLÜĞÜ**

Ampirist: gözlem ve deneye dayalı olan ampirizm felsefesini benimsemiş olan kişidir.

Arkat: 1. Kemer şeklinde açma. 2. Sıra kemerler, sıra kemerlemeler, kemerler arası.

Arşitrav: Özellikle İyon ve Korent sütun düzenlerinin saçaklarının en alt ögesi. Baş taban.

Dorik Düzen: Yunan Dor düzeni Yunanistan'ın batı Dor bölgesinde geliştirilmiştir. Düzenlerin en ağırı ve masifidir. Sütunlarda kaide yoktur, doğrudan stilobattan yükselir; çap uzunluğunun dört ile altı kat uzunluğundadır; yirmi geniş yive sahiptir; başlık, ekinostan ve kare bir abaküs levhadan oluşur. Dar saçaklığı da en ağır olan saçaklıktır. Saçaklık sütun yüksekliğinin ¼'ü kadardır.

Elea Okulu: İtalya'nın batı kıyılarında yer alan ve bir Yunan kolonisi olan Elea'da kurulmuş bir felsefe okulu olduğu için bu adı alan ilk felsefe okullarının en önemlilerinden biridir. Elea Okulunun, birçok öğrenci yetiştirmiş ve çok önemli felsefi düşüncelerin temsilciliğini yapmış olduğu bilinmekle birlikte, adları felsefe tarihinde her zaman gündeme gelen üç büyük filozofu vardır; bunlar Ksenophanes, Parmenides ve Zenon'dur.

İon Düzeni: İyonya'da geliştirilmiştir. Sütun çapından dokuz kat daha yüksektir; bir tabana, yirmidört yive, daha incelikli bir başlığa sahiptir; başlık, volütlerin oturduğu bir yumurta-ok silmeye ve dekoratif bir şerite sahiptir; volüt ince, düz bir abaküs taşır; saçaklığı sütunun yüksekliğinin 1/5'i kadardır.

Korinth Düzen: Korent düzeni en ince ve süslü, fakat Yunanlıların en az kullandığı düzendir. Sütunun yüksekliği çapının on katıdır; bir kaideden yükselir; yirmi yive sahiptir; başlığı iki sıra kenger yaprağı üzerindeki başlık tablasının dört köşesine doğru yükselen ince uzun kıvrımlardan ibarettir. Saçaklığı sütun yüksekliğinin 1/5'i kadardır.

Modül: 1. Klasik mimaride, bir yapının sütunlarının veya çeşitli bölümlerinin oranlarını düzenlemekte kullanılan birim, çap. Romalı mimar Vitruvius, 'De Architectura' adlı kitabında mimari düzenlerin kurallarını belirtmek üzere bu terimi kullanmıştır. Vitruvius'un belirttiği

modül, her sütunun taban çapının yarısına eşittir. **2.** Modern mimaride, standartlaşmayı büyük ölçüde kolaylaştıran, binanın ve bileşenlerinin ölçülerinde yinelenen bir uzunluk birimi. Bu birim tam kesinlik kazanmamış olmakla birlikte, Batı ülkelerinde 4 inç veya 10 cm. olarak benimsenmiştir.

Monad: Leibniz maddeyi oluşturan etkinlik eğilimli noktaları, boşluktaki noktaları dolduran bilinç noktaları olarak gördü. Bunlara “monad” adını verdi ve her şeyin bunlardan meydana geldiğine inandı.

Mukarnas: Düşey bir yüzeyden, üzerinde bulunan daha taşkın bir yüzeye geçmek ve ona bindirmelik görevi yapmak için taş veya tuğladan, küçük prizmalar şeklinde, birbiri üzerine oturan bindirmeliklere verilen ad.

Pendantif: Kare bir plandan kubbenin dairesel kaidesine geçmeyi sağlayan küresel üçgen, bingi; kapsamlı olarak ilk kez Bizans mimarisinde kullanıldı.

Peristyle: Bir binayı çeviren sütun dizisi, kolonad ya da bir binanın üç kenarı kolonadlı avlusu.

Piazza: İtalya kentlerinde şehir meydanı.

Pilaster: Klasik düzenlerden birine uygun bezeme öğelerine ve aynı oranlara sahip bir bölümü duvara gömülmüş ayak, gömme ayak.

Portal: Taç kapı.

Portiko: Küçük sütunlarla taşınan giriş sundurması.

Priori: Doğruluğu deneyimlerimize, gözlemlerimize dayanmayan savlara, önermelere, düşüncelere, yargılara a priori denir. Latince’den gelen sözcük “önceden gelen” demektir.

Revak: Üstü örtülü, önü açık galeri, kemeraltı. Revakların genellikle ön yüzü kemerlemeli ve açık, arkası duvarlı, üstü tonoz, kubbe veya düz tavanla örtülü olur.

Sella: (Latince cella) Çok tanrılı dinlerde tapınağın içindeki en kutsal bölüm; eskiden naosu anlatmakta kullanılan Latince sözcük.

Semantik: Anlam öğretisi; göstergelerle ya da sözcükler ve önermelerle, onların dile getirdiği anlam arasındaki bağıntıyı inceleyen bilgi dalı. Gösterge biliminin bir kolu.

Tromp: Bir bina köşesine bindirmeli olarak örülen tonoz parçası; kare planlı kubbeli bir yapının duvarları arasındaki köşelerin üst bölümüne yapılan ve binanın üstünü sekiz kenarlı bir şekil haline koyarak kubbenin oturmasına elverişli bir kaide meydana getirmek üzere köşeleme örülen tonoz, tonozbingi, köşe tonozu. Trompu ilk kez Sasaniler kullanmışlardır.

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI :Özlem DURMAZ IRMAK

Doğum Tarihi ve Yeri :21.03.1979 ANTALYA

Medeni Durumu :Evli

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : Karatay Süper Lisesi

Lisans Diploması :Balıkesir Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

İş Deneyimi

Projeler :

- 2003 – Dupleks Projesi Tasarımı

Çalıştığı Kurumlar :

- 2003 – Serik/Antalya’da Adil Aydın mimarlık bürosunda yardımcı mimarlık
- 2005 – Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı
Araştırma Görevlisi

Adres : Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

Tel. no :0 242 722 41 29