



FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MODERNİZMİN REVİZYONU BAĞLAMINDA GELENEĞİN
İHYASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Meryem Betül BİLİR

DÜZELTİLMİŞ TEZ

Anabilim Dalı: Mimarlık

EYLÜL 2019



FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**MODERNİZMİN REVİZYONU BAĞLAMINDA GELENEĞİN
İHYASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Meryem Betül BİLİR

(160201003)

Anabilim Dalı: Mimarlık

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yusuf CİVELEK

EYLÜL 2019

DÜZELTME METNİ

1. Tezin içindekiler kısmı revize edildi.
2. Anıtsallık ve Düzen bölümünü özetleyecek nitelikte tablolar oluşturuldu.

ÖNSÖZ

Fiziksel çevremizi oluşturan mimari, kişinin yaşam kalitesini belirlediği gibi estetik algısını da oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışma kapsamında incelenen mimarlar, savaş sonrası veya sömürü sonrası form karmaşasında, kendisine ait bir yol çizmeye çalışmıştır. Şehirleşme çalışmalarına çözüm aramışlardır. Bu sebeple, mimari gelişmelerin iki veçhesi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu sebeple çalışma, iki veçhede okunmalıdır; Modernizmi normal seyrinde yaşayan ülkelerdeki mimari ve şehirleşme önerileri diğer perspektifte modernizmi dışarıdan dayatmalarla yaşayan ülkelerdeki mimari ve şehirleşme politikaları. Hülasa, mimarinin temsil gücü, toplumun yaşadığı safhalara bağlıdır. Bu çalışmamızda toplumların ve mimarların geçtikleri aşamaların mimariye etkileri incelenmiştir. Çalışmanın bu bağlamda, günümüz mimarisindeki biçim karmaşasını anlamamızda yardımcı olmasını temenni ederim.

Bu çalışma sırasında beni destekleyen aileme, tez sürecindeki yardımlarından dolayı Hatice BOZKURT'a ve Kübra GÜRER'e teşekkür ederim. Çalışma sürecinde yardımlarından ve sabrından dolayı hocam Doç. Dr. Yusuf Civelek'e teşekkür ederim.

Meryem Betül BİLİR

Mimar

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-------------|
| DÜZELTME METNİ | ii |
| ÖNSÖZ | iii |
| KISALTMALAR | v |
| TABLO LİSTESİ | vi |
| ŞEKİL LİSTESİ | vii |
| RESİM LİSTESİ | viii |
| ÖZET | ix |
| ABSTRACT | xi |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 2. GELENEK ve MODERN MİMARİ | 7 |
| 3. MODERN MİMARİNİN ÇÖZÜLMESİ | 28 |
| 3.1. Le Corbusier | 29 |
| 3.2. Aldo van Eyck | 38 |
| 3.3. Louis Kahn | 48 |
| 3.4. Charles Correa | 54 |
| 3.5. Hassan Fathy | 62 |
| 3.6. Turgut Cansever | 69 |
| 4. GELENEĞİN İHYASINDA TASARIMIN BAŞLICA NİTELİKLERİ | 77 |
| 4.1. Düzen..... | 77 |
| 4.2. Anıtsallık | 99 |
| 4.3. Kozmoloji..... | 116 |
| 5. SONUÇ | 126 |
| KAYNAKÇA | 134 |
| ÖZGEÇMİŞ | 140 |

KISALTMALAR

| | |
|---------------|---|
| a.e. | Aynı eser/yer |
| a.g.e. | Adı geçen eser |
| b. | Basım |
| bkz. | Bakınız |
| C. | Cilt |
| CIAM | Congrès Internationaux d'Architecture Moderne |
| çev. | Çeviren |
| ed. veya haz. | Editör/yayına hazırlayan |
| sy. | Sayfa/sayfalar |
| t.y. | Basım tarihi yok |
| y.y. | Basım yeri yok |

TABLO LİSTESİ

| | |
|---|-----|
| Tablo 1. Tez Kapsamında İncelenen Mimarların Düzen Kavramı Bağlamında İncelenmesi | 98 |
| Tablo 2. Mimarların anıtsallık bağlamında incelenmesi..... | 115 |

ŞEKİL LİSTESİ

| | |
|--|-----|
| Şekil 1. Tez kapsamında incelenen mimarlar | 5 |
| Şekil 2. CIAM organizasyonları | 14 |
| Şekil 3. Le Corbusier'in ilk tasarımları | 30 |
| Şekil 4. Modülör çizimi | 32 |
| Şekil 5. Aldo van Eyck - Otterlo Çemberi | 43 |
| Şekil 6. Unité d'Habititon modül kurgusu..... | 79 |
| Şekil 7. Unité d'Habitition daire planları | 86 |
| Şekil 8. Hassan Fathy - Yeni Gournna vaziyet planı | 111 |

RESİM LİSTESİ

| | |
|---|----|
| Resim 1. Henry van de Velde - Villa Bloemenwerf ve Adolf Loos – Moller Evi..... | 10 |
| Resim 2. Henry van de Velde - Villa Bloemenwerf ve Adolf Loos – Moller Evi..... | 11 |
| Resim 3 : Adolf Loos- Looshaus | 12 |
| Resim 4. Piet Mondrian'ın kompozisyonu ve Rietveld – Schröder Evi | 13 |
| Resim 5: Le Corbusier- Cité de Refuge | 15 |
| Resim 6 : Le Corbusier - Villa Savoye | 16 |
| Resim 7. Alison ve Peter Smithson tasarım yaklaşımı | 20 |
| Resim 8: Alison ve Peter Smithson'un Tasarım Yaklaşımı | 21 |
| Resim 9. Robin Hood Apartmanı ve Riedlof Siedlung..... | 22 |
| Resim 10. Robin Hood Apartmanı ve Riedlof Siedlung sokak görüntüsü | 22 |
| Resim 11: Candilis -Josic-Woods'a ait Free Berlin University | 23 |
| Resim 12: Free Berlin Üniversitesinin Dolaşım Aksı..... | 23 |
| Resim 13: Habitat 67..... | 24 |
| Resim 14: Habitat 67 - İnşaat süreci | 25 |
| Resim 15: Candilis - ATBAT Afrika | 26 |
| Resim 16. ATBAT Afrika'nın kullanıcılar tarafından değiştirilmesi..... | 26 |
| Resim 17. Le Corbusier - Villa Savoye | 33 |
| Resim 18. Le Corbusier - Pessac İşçi Konutları | 33 |
| Resim 19: Alison ve Peter Smithson - Hunstanton Okulu..... | 35 |
| Resim 20: Le Corbusier -La Tourette Manastırı | 36 |
| Resim 21: Le Corbusier - Millowners İrtibat Binası..... | 37 |
| Resim 22: İkinci Dünya Savaşı sonrası Rotterdam Şehri ve Oyun Parkları | 39 |
| Resim 23: Aldo van Eyck - Oyun Parkları..... | 39 |
| Resim 24 : Aldo van Eyck - Amsterdam Yetimhanesi | 45 |
| Resim 25: Le Corbusier- Maison de Weekend ve Medenine Kenti | 46 |
| Resim 26: Aldo van Eyck - Amsterdam Yetimhanesi | 46 |
| Resim 27: Aldo van Eyck - Oyun Parkları..... | 47 |
| Resim 28: Aldo van Eyck - Sonsbeek Planı..... | 48 |
| Resim 29: Louis Kahn - Richard Tıbbi Araştırmalar Binası..... | 52 |
| Resim 30: Louis Kahn - Kimbell Sanat Müzesi..... | 53 |
| Resim 31: Charles Correa - Gandi Müzesi | 58 |
| Resim 32: Charles Correa - Gandi Müzesi | 59 |
| Resim 33: Charles Correa - Belapur Evi ve Geleneksel Hindistan evi..... | 60 |
| Resim 34: Charles Correa - Belapur Evi Alternatifleri..... | 61 |
| Resim 35: Hassan Fathy - Yeni Gurna Köyü..... | 66 |
| Resim 36: Eski Gurna Köyü ve Hassan Fathy - Yeni Gurna Köyü..... | 67 |
| Resim 37: Hassan Fathy - Irak Konut Projesi..... | 68 |

| | |
|---|-----|
| Resim 38: Turgut Cansever - Türk Tarih Krurumu | 73 |
| Resim 39: Turgut Cansever - Demir Tatil Köyü..... | 74 |
| Resim 41: Richards Araştırma Merkezi planı..... | 81 |
| Resim 42. Richards Araştırma Merkezi giriş birleşimi..... | 81 |
| Resim 43. Louis Kahn- Trenton Hamamı ve Charles Correa - Gandi Müzesi | 82 |
| Resim 44. Louis Kahn – Kimbell Müzesi ve Hassan Fathy – Yeni Bariz Köyü | 83 |
| Resim 45. Modülör ölçü sistemi ve oluşturulan panel alternatifleri | 85 |
| Resim 47: Le Corbusier Venedik Hastanesi | 87 |
| Resim 48. Amsterdam Yetimhanesi - Maison de Weekend - Kimbell Müzesi | 89 |
| Resim 50 : Charles Correa - Belapur Evleri | 91 |
| Resim 51: Belapur Evlerinin Şehir Ölçeğinde Birleşimi | 91 |
| Resim 52: Charles Correa - PREVİ Yerleşkesi | 92 |
| Resim 53. Aldo van Eyck - PREVİ yerleşkesi..... | 93 |
| Resim 54. Aldo van Eyck - PREVİ Evleri büyüme aşamaları..... | 93 |
| Resim 55. Aldo van Eyck - PREVİ Yerleşkesi..... | 94 |
| Resim 56: Aldo van Eyck - Previ Evleri değişimi | 94 |
| Resim 57: Charles Correa - Previ Evleri değişimi | 95 |
| Resim 58. Eski Ronchamp Şapeli | 102 |
| Resim 59. Le Corbusier - Ronchamp Şapeli..... | 103 |
| Resim 60. Ronchamp Şapeli doğal aydınlatması..... | 104 |
| Resim 61. Venedik Hastanesi'nin hücrelerine ait maket | 105 |
| Resim 63. Louis Kahn - Bangladeş Parlamentosu ve Le Corbusier - Unite d'Habititon | 107 |
| Resim 64. Aldo van Eyck – Zaanhof Oyun Parkı..... | 108 |
| Resim 65. Charles Correa - Jawahar Kala Kendra..... | 110 |
| Resim 66: Charles Correa – Tube House | 110 |
| Resim 67. Hassan Fathy - Yeni Gourni Köyü..... | 112 |
| Resim 68. Turgut Cansever - Türk Tarih Kurumu..... | 113 |
| Resim 69: Modhera Tapınağı - Hindistan..... | 119 |
| Resim 70: Charles Correa - British Council ve Jawahar Kel Kendra | 120 |
| Resim 71: Dogon Kabilesinin büyüme aşaması..... | 122 |
| Resim 72: Aldo van Eyck - PREVİ yarışması vaziyet planı..... | 122 |

MODERNİZMİN REVİZYONU BAĞLAMINDA GELENEĞİN İHYASI

ÖZET

Bu çalışmada İkinci Dünya Savaşı sonrası modernist mimarların, modernizmin eksik yanlarını tespit edip gelenekten yararlanarak çözümler üretmesi konu edilmiştir. Araştırma seri üretim ve standartlaşmanın yaygınlaştığı 1950 sonrasında yaşanan dönemde modern mimarların üsluplarını geliştirirken geleneksel mimariyle uzlaşma çabalarını araştırmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, İkinci Dünya savaşının yıkıcı etkileri ve endüstrideki üretimin artmasından sonra oluşan biçim zenginliği döneminde mimari üsluplarını geliştiren altı mimar seçilmiştir. Farklı ülkelerde yaşamış olan bu mimarların ortak noktası uluslararası üsluba karşı geliştirdikleri *gelenekten* beslenen mimarileridir.

Bu bağlamda, tezin ilk bölümünde, 20. yüzyılın sosyo-ekonomik ve mimarlık ortamı irdelenmiştir. Bu bölümün amacı tez kapsamında incelenen mimarların yapılarını ve düşüncelerini anlamak için bir altlık oluşturmaktır. Bu bağlamda İkinci Dünya Savaşı öncesi modern mimarinin nasıl gelenekten koptuğu araştırılmıştır. Bölüm sonucunda, modern mimari dönemin başında mimarların geleneksel yapım yöntemleri ve tekniklerinden yararlanmalarına rağmen kullanım şekilleri ve amaçları doğrultusunda geleneği bağlamından kopararak yeni bir tasarım yaklaşımı icat ettikleri görülmektedir.

İkinci bölümde ise, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni teknik ve malzemeleri sorgulamaya başlayan neslin mimariyi anlamlandırmak ve revize etmek amacıyla yaptıkları çalışmalar konu edilmiştir. Modern mimarinin rasyonel

kurallarının aksine mimarideki sembolik dili geri getirmek için geleneksel araştırmaları konu edilmiştir. Tez kapsamında, geleneğin ve arkaik mimarinin, Modernizmin revizyonu bağlamında nasıl kullanıldığını dünya kapsamında anlayabilmek için farklı coğrafyalardan mimarlar seçilerek, mimarların yapıları ve metinleri incelenmiştir. Buradaki amaç, mimarların buldukları ülkenin şartlarıyla modern mimariyi nasıl birleştirdiği ve geleneksel mimari söylemleri ne amaçla kullandıklarını analiz edebilmektir. Le Corbusier, Louis Kahn, Aldo van Eyck, Charles Correa, Hassan Fathy ve Turgut Cansever; 1950 sonrası geleneğe yönelen modern mimari ortamının analizi kapsamında seçilen mimarlardır. Özellikle bu mimarların seçilme sebebi, Modernizmi farklı amaçlarla kullanmalarıdır. Bu şekilde, mimarların yapıları ve söylemleri kıyaslanacak, benzer ve farklı yönleri açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

Tezin üçüncü bölümünde ise mimarların yapıları düzen, anıtsallık ve kozmoloji kavramları bağlamında incelenecektir. Böylece, farklı kültürlerden gelen mimarların yapılarında ortak yönler belirginleştirilerek gelenekle olan bağı kurulmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak, tez kapsamında modernist mimarların İkinci Dünya Savaşı öncesi, sadece yeni teknik ve malzemelerin önemsendiği mimarilerde, konut ihtiyacını hızlı bir şekilde karşılamak için sosyal ilişkiler ve aidiyet duygusu göz ardı edilmiştir. Modern mimarinin ilk örneklerini inceleme fırsatı bulan İkinci Dünya Savaşı sonrası genç nesil, modern mimariyi geleneği araç olarak kullanarak dengelemeye çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Gelenek, Uluslararası Üslup, Le Corbusier, Louis Kahn, Hassan Fathy, Aldo van Eyck, Charles Correa, Turgut Cansever.

REVIVAL OF TRADITION IN THE CONTEXT OF MODERNISM'S REVISION

ABSTRACT

This study aims to analyze the architectural activities that highlight traditional architecture against International Style after World War II. The research is to comprehend examining traditional settlements while developing architectural styles; and how they combine the results with modern architecture. For this purpose, six architects have been selected to examine, who were performing their architectural activities during the form diversity period, which was formed after the devastating effects of World War II, and industrial acceleration. These architects who lived in different countries, developed a common point against international style: a modern architecture which is to evolve from `tradition`. The main question of the study is whether the tradition been revived or new traditions were invented in the context of modern architecture?

In this context, the socio-economic and architectural environment of modernism is examined in the first chapter. In this way, a base has been formed to understand the structures of the architects studied. In the next chapter, the philosophies of architects who tried to make sense of their architecture during the period when positivism began to lose its importance were examined. In this context, in the first phase of the chapter, Le Corbusier and Louis Kahn, who emphasized the monumentalism rejected by modern architecture, are discussed. Hassan Fathy is included in the chapter although it has a contradictory relationship with modernism. In the second chapter, the architects who studied the universal rules in traditional

architecture are the matter of investigation. In this context, Indian architect Charles Correa, Netherlander Aldo van Eyck, and Turgut Cansever have been studied. The mentioned architects meet in a common denominator in terms of the architecture which they formed by trying to reflect the traditional architectures of their home countries as a result of being affected by historical settlements. In this chapter, the metaphysical meanings which are at the base of their architecture are examined.

In the final stage of the thesis, the concepts of geometry, module and hierarchy-rhythm have been studied under the title of `order`. The dimensions of meaning they put on the concepts that standardize architectural designs are discussed.

Key Words: Modernism, Tradition, International Style, Le Corbusier, Louis Kahn, Hassan Fathy, Aldo van Eyck, Charles Correa, Turgut Cansever.

1. GİRİŞ

İnsan bulunduğu doğal çevreden öğrendikleriyle kendisine doğanın içinde bir düzen kurmakta ve insanların birbiriyle iletişime geçtiği bu düzen içerisinde toplumu oluşturmaktadır. Toplum da kendisini mekanlarda somut kılmaktadır. Siyasi, sosyal, ekonomik etmenler gibi mekân da topluma yön vermekte ve toplumu değiştirebilmektedir. Toplumun yaşadığı politik, sosyal, teknolojik ve ekonomik değişiklikler mekâna ve mimarlığa tesir etmekte, bu şekilde toplum kendisini mekâna yansıtmaktadır. Tarihi süreç içerisinde toplum, geçirdiği değişiklikler sonucunda çevresini sürekli düzenlemektedir. Mimarlık, diğer dinamikler gibi hem toplumu desteklemekte hem de toplumla çatışan bir dinamik olmaktadır. Toplumun bu dinamiğe karşı bulduğu çözümler, tarihi süreç içinde teknikler ve plan tiplerinden oluşan geleneği oluşturmaktadır. Toplumun ihtiyacına göre bu yapım yöntemleri de sürekli değişmekte ve gelişmektedir. Bu sebeple modern mimari gibi mimarlık tarihindeki büyük değişimler, kırılma noktası gibi gözükse de tarih içerisinde birbirine bağlı bir süreçlerdir. Modern mimariyi incelediğimizde de yeni tasarım yaklaşımları gördüğümüz gibi tarih boyunca kullanılan altın oranla tasarlama, doğal iklimlendirme gibi geleneksel mimaride yer alan tasarım yaklaşımlarını da görmekteyiz. Bu tez, gelenekleri reddeden Modern Mimarinin 1950 sonrası geleneksel mimariden yaralanarak yerleşim yerlerini ihya etme çabalarını irdelemekte, öncelikle Modern Mimari ve gelenek kavramlarını ve aralarındaki diyalogu incelemektedir.

Beyaz yüzeyler, teras çatılar, açık plan ve saydam mekânlar gibi tanımlamalarla karakterize edilen 20.yüzyılın ilk yarısına ait Modern Mimarinin gelişmesi de siyasi, ekonomik, sosyal ve teknolojik değişmelerin bir yansımasıdır. Modern dönemi tetikleyen önemli unsurlardan biri olan endüstri devrimi, üretim tekniklerini değiştirmiştir. Fabrikaların kurulmasıyla seri üretime geçilmesi, trenlerle ulaşım şeklinin değişmesi sonucunda mesafelerin kısılması; beraberinde yeni yaşam stilleri getirdiği gibi mimarlık açısından da fabrika, gar gibi geleneksel mimaride olmayan tipolojiler oluşturmuştur. Mimarlık, çelik ve beton gibi yeni malzemelerle inşa edilen bu tipolojilerde geleneksel usta işi olacak çözümler yerine her detayının

hesaplamalarla oluşturulduğu mühendislik alanına dönüşmüştür. Modern dönemin önemli dönüm noktası olarak gözüken endüstri devriminin bir yansıması da yeni bir zengin kesimin ortaya çıkarak siyasi hayatı değiştirmesidir. Yeni burjuvanın kurduğu fabrikalarla üretim tekniklerinin değişmesi, köyden kente göçü başlatmış ve insanların şehre yığılması sosyal düzeni değiştirmiştir. Şehirlere iş için gelen insanların sağlıksız koşullarda yaşaması ve konut sıkıntısının oluşması yönetimleri, şehirleri ıslah etmeye ve yeni kurgular geliştirmeye zorlamıştır. Bu şekilde mimar, şehirde makro ölçekten mikro ölçeğe her nesneyi tasarı konusu yapabilen bir tarihi özne haline gelmiştir. Mimarın kendisine kurtarıcı rolü üstlenmesini belirgin olarak 1928 yılında Le Corbusier önderliğinde kurulan CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) organizasyonlarında okuyabilmekteyiz. Modern tasarlama prensiplerini Uluslararası Üslup başlığıyla tüm dünyaya yaymaya başlayan modern mimar, her yerde yapılabilen ve herkes için geçerli estetik ve tasarım kuralları icat etmeye çalışarak mimarlık tarihinde bir sıfır noktası oluşturduğunu varsaymıştır. Bu nedenle mimarlar geleneksel olarak adlandırdıkları mimariden kopmaları gerektiğini ve yeni kurulmuş şehirlerde Modern Mimariyi yansıtmaları gerektiğini savunmuşlardır. Sonuç olarak Modern Mimarinin ürettiği Uluslararası Mimari, modern mimarın tarihsel sembollerden vazgeçerek evrensel bir mimari üslup oluşturmaya çalışmasıdır. Aslında kendisini geleneksel mimariden uzaklaştırarak her yerde yapılabilen evrensel kurallar üretmeye çalışan mimarın, yapıları incelendiğinde, mimarların bir sıfır noktası oluşturarak geleneği reddetmek yerine geleneksel mimariden gelen bazı tasarım kurallarını da rasyonalist bakış açısıyla kullandığı görülmektedir. 20. yüzyılın başında yaşayan modern mimar, eklektik üslupta boğulan yapıyı sadeleştirmiş ve yeni üretim teknikleriyle birlikte yapıyı yeniden inşa etmiştir. Bunu yaparken de kullanım standartlarını ve tasarım prensiplerini tamamen terk etmemiş, teknolojiyle birlikte kullanmaya devam etmiştir. Fakat modern mimarinin getirdiği hızlı ve ekonomik yapı üretme teknikleri, konut ihtiyacını hızlı bir şekilde çözmek isteyen yönetim ve kar etmek isteyen iş sahipleri tarafından kullanılmaya başlanılınca her yerde tekrarlanan yapı tipleri oluşmuştur.

Tezin asıl incelediği dönem, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Uluslararası Üsluba karşı beliren yaklaşımlardır. Modern mimarinin savaş sonrası genç nesli,

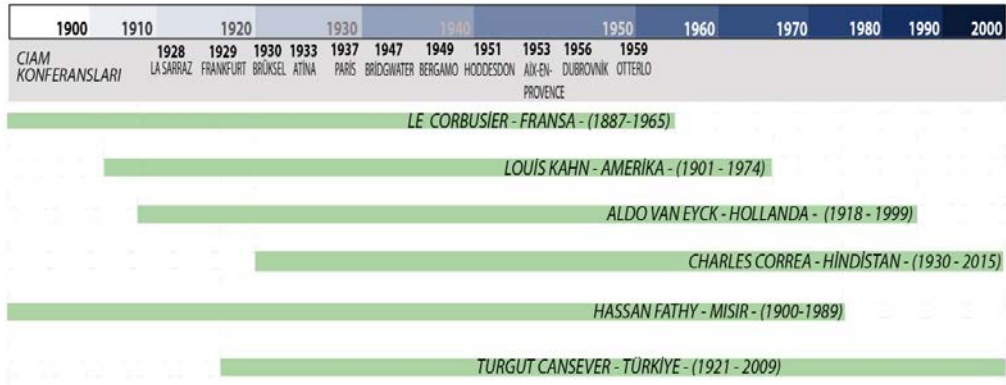
Uluslararası Üslubu beşeri ilişkileri önemsemediği ve mimariyi yerden bağımsızlaştırarak tek tipleştirdiği için eleştirmiştir. Modern mimarinin gelişim süreci sonucunda güvenli ve sıhhi şehir ortamı kurulmasına rağmen her şeye müdahil olan mimar, kararları sonucunda monotonlaşan ve insanların tasarım sürecine katılmadığı işlevin öncelendiği mekanlar elde etmiştir. Şehirlerin fonksiyonlara göre ayrılması, daha hızlı konut üretmek adına tekrarlanan cepheler mimariyi tek tipleştirmeye başlamıştır. Genç nesil bu tespitlerinin sonucunda, işlevsel planlamanın ürünü olan şehir planlamalarının yerine tarihi yerleşim yerlerindeki mahalle, sokak gibi karşılaşma mekânları oluşturulabilecek tasarım yaklaşımları geliştirilmeye başlamıştır. Fakat geliştirdikleri kurgular modern mimariyi reddetmek yerine geleneksel mimariyi kullanarak modern mimarinin yanlış olarak değerlendirdikleri yönlerini ıslah etmektir. Araştırmanın konusu olan bu dönemi incelemek, günümüzde de devam eden modern mimarinin geleneksel mimariyi bir söylem olarak kullanmasına örnek teşkil etme potansiyelinden dolayı önemlidir. Bu sebeple tezin odağında, postmodernizme geçiş olarak nitelendirilebilecek İkinci Dünya Savaşı sonrasında Modern Mimarinin kendisini eleştirmesi ve revize etme çabaları yer almaktadır. Tezin literatür çalışmasında, Uluslararası üslup eleştirilerinin baş aktörleri Team X'in tartıştığı kavramlar ve yapıları incelenmiştir. Team X, CIAM organizasyonlarında 1950 sonrasında etkinliklerini arttıran genç bir ekiptir. 1954 yılında Doorn Manifestosunu ilan eden Team X ekibi modern mimariyi tekillikten çıkarıp biçim zenginliği getirmeyi amaçlamıştır. Bu manifesto modern mimarinin geleneksel şehirlerdeki mahalle, sokak, kapı eşiği gibi karşılaşma mekânlarını yeniden kurma çabasıdır. Bu şekilde modern mimariyi eleştirmekte ve onlara göre modern mimarinin ıskaladığı özellikleri geleneksel mimariyi araştırarak değiştirmektedirler. İkinci Dünya Savaşı sonrası Modern mimariyi eleştiren genç nesil, geleneksel olanı ihya etmek yerine oradan suni bir kurgu oluşturmuş ve insanlara geleneksel şehirleri hatırlatan yeni bir hayat tarzı kurmaya çalışmışlardır.

Tez kapsamında, geleneğin ve arkaik mimarinin, Modernizmin revizyonu bağlamında nasıl kullanıldığını dünya kapsamında anlayabilmek için farklı coğrafyalardan mimarlar seçilerek, mimarların yapıları ve metinleri incelenmiştir.

Buradaki amaç, mimarların buldukları ülkenin şartlarıyla modern mimariyi nasıl birleştirdiği ve geleneksel mimari söylemleri ne amaçla kullandıklarını analiz edebilmektir. Le Corbusier, Louis Kahn, Aldo van Eyck, Charles Correa, Hassan Fathy ve Turgut Cansever; 1950 sonrası geleneğe yönelen modern mimari ortamının analizi kapsamında seçilen mimarlardır. Özellikle bu mimarların seçilme sebebi, Modernizmi farklı amaçlarla kullanmalarıdır. Bu şekilde, mimarların yapıları ve söylemleri kıyaslanacak, benzer ve farklı yönleri açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Seçilen mimarlardan ilki Le Corbusier, CIAM organizasyonlarının kurucusu olması ve Uluslararası Üslubun dünya çapında yayılmasına katkı sağlamasından dolayı tez için önemlidir. Tez açısından önem teşkil etmesinin sebebi, ütöplast söylemlerini zaman içinde bırakarak malzemenin doğasını sergileyen yapılar üretmesidir. Hollanda'dan Aldo van Eyck ise, Team X'in kurucu üyelerinden olması ve CIAM'ı eleştirmek için ürettiği söylemler açısından konuya dahil edilmiştir. Bu bakış açısı modern mimarinin katı modern mimari kurallarını rahatlatması açısından önemlidir. Aldo van Eyck'in görüşlerine yakın olmasına rağmen mekanların hiyerarşisi fikriyle Eyck'in anarşik söylemlerinden ayrılan Louis Kahn, Modern Mimariyi antik medeniyetlerin kalıntıları gibi anıtsal kütleler olarak inşa etmesiyle geliştirdiği perspektif için teze dahil edilmiştir.

İkinci dünya savaşı sonrasında bağımsızlıklarına kavuşan sömürge ülkeleri, ulusal kimliklerini yeniden inşa etmeye çalışmışlardır. Siyasi olarak güçlü olmayan ülkelerde, milli söylemler oluşturulmuştur. Mimari de bu söylemlerin somut olarak yansıtıldığı alanlar olmuştur. Bu bağlamda Hindistan'dan Charles Correa teze dahil edilmiştir. Correa, yaşadığı coğrafyada ki her bir medeniyeti bir katman olarak algılamaktadır. Correa'ya göre mimar tasarlamaya başladığında bulunduğu yere ait tüm medeniyetleri yapısında barındırabilmeli ve yere özgü bir mimari oluşturabilmelidir. Correa'nın bu söylemiyle kıyaslanabilmesi ve modern mimariye karşı tutumunun incelenmesi için Hassan Fathy teze dahil edilmiştir. Geleneksel malzeme ve geleneksel yapım yöntemlerini devam ettirmeye çalışan Hassan Fathy, sömürge sonrası mimarlık ortamını ve geleneksel malzemenin kimlik ile bağlantısını sorgulamak amacı ile araştırmada önem teşkil etmektedir. Fathy için modern mimarinin getirdiği beton ve çelik hem ithal edilmek zorunda olunmasından hem de

bu malzemelerin getirdiği formlar, geleneksel mimariden farklı olmasından dolayı Arap kimliğini değişime uğratabilme gücüne sahiptir. Bu sebeple, sömürge sonrası ekonomisini toplamaya çalışan bir ülkenin yerel malzemelerini kullanması, yapı üretimini ve milli kimliğini muhafazasını kolaylaştıracaktır. Son olarak Türkiye’deki 1950 sonrası yaklaşımı değerlendirmek için Turgut Cansever seçilmiştir. Cansever mimarisini dini bir söyleme dayandırmış olmasının yanında modern ve geleneksel yapım tekniklerini bir arada kullanmasından dolayı tez kapsamında önemli bir yer teşkil etmektedir. Cansever için insan, çevresini güzelleştirmekle yükümlüdür. Bu yaklaşım modern mimarın ıslah edici rolünden daha yumuşak bir yaklaşımdır. Çünkü insan, yaptığı her şeyin doğa içinde suni bir şey olduğunu bilmektedir.



Şekil 1. Tez kapsamında incelenen mimarlar

Tezin literatür araştırmasında, mimarların yapılarını ve düşüncelerini yansıttıkları mimari metinler incelenmiştir. Mimarların yapıları karşılaştırmalı olarak değerlendirilerek benzerlikleri ve farklılıkları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Aynı dönemlerde yaşayan mimarların, ülkelerindeki siyasi, ekonomik durum ve tarihi arka planları tahlil edilerek mimarilerine etkileri incelenmiştir. Mimari faaliyetlerinde ve gelenek araştırmalarında ki amaçlarının yere özgü gelenekleri yaşatıp bir parçası haline gelmek mi yoksa modern mimarinin aşırıya giden yönlerini yumuşatmak için kullandıkları bir araç mı olduğu sorgulanmıştır. Tezin 3. bölümünde ise mimarların incelenen yapılarından elde edilen kavramlarla dönem analiz yapmaktadır. Bölümün ilk aşamasında geleneksel yerleşim yerlerini inceleyen mimarların düzen kurarken kullandığı kavramlar; mimarlık tarihini, yaşadıkları dönemdeki teknolojiyle nasıl

birleştirdiklerini göstermektedir. Bölümün 2. Ve 3. başlığında mimarın yapıları ve çevresini kurmak için oluşturduğu zihin dünyası irdelenmektedir. Malzemenin sınırlandırmasının en az olduğu modern dönemde mimarların biçimleri oluştururken kullandıkları söylemler araştırılmakta ve birbiriyle kıyaslanmaktadır. Modern çatısı altından bakan mimarın, geleneği ihya etmesinin mümkün olup olmadığı sorgulanmakta ve geleneği özgün mimari elde etmek adına tarihi bir form deposu olarak mı kullandığı yoksa anlam arayışı sonucunda ulaştığı bir felsefeyi somut kılma çabasında mı olduğu araştırılmaktadır.

20. yüzyılın ilk yarısında yaşayan ve tüm yapım işlerine dahil olmaya çalışan mimar, aslında toplumun gidişatını etkileyen tüm dinamikleri kontrol etmeye çalışmak istemiştir. Fakat bu mümkün olmadığından dolayı yaptığı çalışma suni bir çalışma olarak kalıp; kendi zamanında sınırlı kalarak arzuladıkları gibi zaman ötesi ve mekan ötesi olmayı başaramamıştır. Modern mimarinin ikinci nesli olan 1950 sonrası mimarlar ise modern mimarinin tekniğe odaklanan perspektifini genişletmeye çalışmıştır. İlk neslin yapılarında ki standartlaşmayı hafifleterek yere ve kişiye özgü mimariler oluşturmaya çalışmışlardır. Bunun için de geleneksel mimariyi ön plana alarak kendi üsluplarını oluşturmuşlar ve Modern mimariyi iyileştirmeye çalışmışlardır.

2. GELENEK ve MODERN MİMARİ

“Doğa yaptığı her şeyde, nasıl yapıldığının kaydını tutar. Kayada kayanın kaydı vardır. İnsanda, nasıl yapıldığının kaydı vardır. Bunun bilincinde olduğumuz zaman, evrenin kanunlarıyla ilgili bir fikre sahip oluruz. Bazıları sadece bir ot yaprağını tanıyarak evrenin kanunlarını yeniden inşa edebilir.”

LOUIS KAHN – Kanun ve Kural

İnsan bulunduğu doğal çevreden öğrendikleriyle kendisine doğanın içinde bir düzen kurmaktadır. İnsanların birbiriyle iletişime geçtiği bu mekânlarda toplumlar oluşmakta; etkileşimi ve iş bölümünü destekleyen bu mekânlar da toplumların yaşayış biçimini, duygularını ve ahlaki değerlerini yansıtmaktadır. “Mimari, belirli bir toplumun gerçek ihtiyaçları ile imkânları çerçevesinde, o toplumun faaliyetlerini duygusal yönden de destekleyerek barındırabilecek nitelikte mekân düzenleri oluşturma çabasıdır” (Özer, 2018, sy. 475). Sonuç olarak, toplum, mekânı düzenlerken karşılaştığı problemlere bulduğu çözümlerle bir yaşam tarzı oluşturmaktadır. Problemlere karşı, zamanla geliştirilen ve güncelliğini koruyan bu çözümler geleneği oluşturmaktadır. Kelime manasına bakıldığında da gelenek, “aktarmak, iletmek” anlamlarını barındırmaktadır. Modernite öncesinde toplumların ürettiği ürünler de aktarmanın sonucu olan geleneksel ritüellerdir. Modernizm hızlı değişimini yaşamayan toplumlarda değişim hızı yavaştır. Bu sebeple ritüeller, diğer kuşaklara aktarılabilirdi. Tarımsal toplumun terkiyle başlayan Modern toplum ise sürekli değişimi arzulayan bir yapıdadır. Bunun sonucunda, modern toplum, aktarma yoluyla gelişen bilgiyi yavaş yavaş geliştirmek yerine yeniden keşfetmek ve icat etmektedir. Modern çağ öncesi, üretimin insan ve hayvan gücüne dayanmasından dolayı “alet dönemi” olarak adlandırılır. Modern çağ ise makine çağıdır.

“Tarımsal düzende diyalektik gelişim de ağır seyreder. Toplumsal faaliyetler, bunları yoğunlaştıkları kurumlar, ürettikleri olaylar, nesnelere de zaman içerisinde çok yavaş değişirler. Bu suretle karşımıza gelenek diye adlandırılan fenomen çıkar” (Özer, 2018, sy. 475).

Fabrikaların kurulmasıyla başlayan seri üretim sayesinde de uluslararası ticaret dönemidir. Bunun sebebi, üretim kapasitesinin sürekli artmasıyla üretim hızı tüketim hızını geçmesidir. Bunun sonucunda fazla üretilen nesnelere tüketim hızını arttırmak için nesnelere arzu nesnesi haline getirilmeye çalışıldı. İnsanlarda ihtiyaç duymadıkları nesnelere edinme arzusu oluşturuldu. Kitleli üretim mekanizmaları, gereksinim olarak sundukları nesnelere kullanıcıların istek duymasını sağladı. Böylece kâr amacıyla hareket eden burjuvanın faaliyetlerinin bir yansıması olan şehirler, sürekli değişimi ve genişlemeyi tetikledi. Bu oluşan sanayi hareketi için şehirlere göç eden kırsaldaki halk ‘şehir proletaryalarını’ oluşturdu. Ragon’un ‘Kömürlü kent’ olarak adlandırdığı bu şehirler “zanaat atölyelerini fabrikalara, zanaatkârları proletaryaya, insanları üreticilere çevirdi” (Ragon, 1986). Ragon, modern toplumu hazırlayan süreci Rönesans’a dayandırmaktadır. “İş hayatında kar etmeyi baş erdem haline getiren ve Hıristiyanlara bankacılık yapma izni veren Protestanlık ve gücün Fransız burjuvazisine geçmesine yol açan Fransız devrimi”, modern toplumun sosyo-ekonomik yüzünü hazırlar. Üretim ve servetin güç aracı haline geldiği bir toplum düzeni oluşmuştur (Ragon, 1986).

Bu sürecin mimariye etkisi 19. yüzyılda ortaya çıkan keyfi cephelerdir. Yeni oluşan zengin sınıf, kendi saraylarını mimarlara ısmarladı. Lonca sisteminin yıkılmasıyla mimar, oluşmaya başlayan bu yeni zengin sınıf için keyfi yapılar oluşturmaya başladı (Ragon, 1986). Bu durum teknolojinin gelişmesine rağmen tarihi öğelerin seçmecî bir tavırla cephelere yansımaya sebep olmuştur. Bülent Özer’e göre bu süreçte mimar;

“Duyguyla düşünce metotlarının birbirinden tamamen ayrıldığı bir ortamda, geleneksiz bir kitlenin sahte ihtiyaçlarını gidermeye çalışan bir hizmetkâr; aktüel gerçeklerle ilişkisini kesmiş, geçmişten, başka diyarlardan hikâyeler anlatmaya çalışan bir kişidir. Bu tutum, sanat tezahürlerini aktüel, gerçek hayatın çevresinden uzaklaştırarak, onların suniliğin, keyfiliğin, taklitçiliğin sembolleri haline getirecektir.” (Özer, 2018, sy. 475).

Eklektik yaklaşım, form-fonksiyon ve strüktür arasındaki ilişkinin çözülmesine sebep oldu. Bu noktada Bülent Özer, gelenek ile tarihselciliği

birbirinden ayırmaktadır. Mimaride tarihselcilik, sembolik ya da yapım yönteminden kaynaklanan biçimlerin tarihsel süreçte geçerliliğini kaybetmesine rağmen insanların bu biçimleri keyfi olarak kullanmasıdır. Örnek olarak tarihteki bir dönemi hatırlatan simgeler, ideolojik bir metaya dönüşerek bina cephelerinde uygulanması verilebilir. Fonksiyonları gündelik hayatta bir probleme çözüm üretmek değildir. Belirgin özellikleri hatırlatmaktır. Özer'e göre gelenek ise geçmişten gelen bilgilerin, günümüzde geçerliliğini korumasıdır. Yaşam pratiklerinde karşılaşılan problem için getirilen çözüm, kendinden sonra gelenlerin katkılarıyla devam etmektedir. Bu şekilde, problemin çözümü her zaman devam eder. Gelenek bu kolektif süreci ifade etmektedir (Özer, 1986, sy. 21).

Makine çağındaki gelişmeleri analiz eden modern mimar, geleneksel mimarının yeni gelişen tiplere, artan konut ihtiyacına, üretimin yayılmasından dolayı gelişen şehirlere ve şehirler arasındaki bağlara çözümler üretemeyeceğinin farkındadır. Modern insanında eskisi gibi bir medeniyete bağlılıklarının olmadığını, bir kilise ve kral tarafından yönetilmek yerine, yeni bir burjuva sınıfı tarafından yönetildiklerini bu sebeple modern insanın modern kentte köksüz olduğunun farkındadır. Aslında, 20. yüzyılın başında yaşayan modern mimarların geleneksel mimariye duyduğu tepkiyi incelediğimizde, gelenekten ziyade eklektik üsluba karşı tepki duydukları görülmektedir. Modern mimarlara göre, modern mimari eski medeniyetlerden gelen unsurları taklit etmek yerine insanın varoluşundan gelen öze dönüp, sadeleşmeli ve kendine ait bir üslup oluşturmalıdır. Tanyeli'ye göre modern mimarının üslubu teknik gelişmelerden ziyade bu ahlaki kaygıdır. Amerikalı mimar Sullivan'ın söylemi bu çabayı açıklamaktadır:

“İşe başlarken, bir kere şu üslup lafını zihinlerinizden çıkarın. Bu laf, yanlış kullanılagelen bir isimdir; gerçek anlamdan olduğu kadar dürüstlükten de yoksun bir kelimedir... çarçabuk üslup diye adlandırınverdiğimiz şeyler, bugün olduğu kadar dün de, belirli zaman ve mekanlarda, bir takım uluslara ait duygu ve düşüncelerinin organizasyonu ya da kristalizasyonudur. Biz kendi çalışmalarımızda, her türlü anlamdan yoksun üslup kelimesini bir tarafa bırakarak kendimize göre bir tasavvur tarzı arayalım” (aktaran Özer, 1982, sy. 19).

Sullivan'dan etkilenen Adolf Loos'un (1870-1933) saf geometrik biçimlerle ve düz beyaz yüzeylerle tasarladığı yapılar, çağa ait bir tasavvur tarzı ortaya koyma çabasıdır. Loos, Antik Yunan, Roma ve Gotik dönemlere ait motiflerin, yeni zengin sınıf olan burjuva tarafından kullanılmasını eleştirmiştir. Loos'a göre, motiflerle kaplı bu yüzeyler, siyasi gücün ya da ekonominin güç göstergeleri olarak kullanılmaktadır. 'Potemkin Şehri' adlı makalesinde, dönemin modern mimarisini Çariçe Katerina için vali Potemki'nin yaptırdığı maket şehre benzeten Loos'a göre cephe kaplamaları ve dış görünüm mimarlığın tek kaygısı haline gelmiştir. Bu da mimarinin oluşturduğu deneyimi yok etmektedir. En bilinen makalesi 'Süsleme ve Suç', insanların süsleme yolu ile var olanı fazla gösterme çabasına girdiğini ve boşa zaman, para harcadıklarını savunmaktadır. Bu sebeple, "süsleme insanlara dolaylı yoldan suç işletmektedir" (Loos, 2018, sy. 9).



Resim 1. Henry van de Velde - Villa Bloemenwerf ve Adolf Loos – Moller Evi (URL-1)

Loos'un felsefesini oluşturduğu dönem, Arts and Crafts akımından etkilenerek oluşan Art Nouveau'nun yaygınlaşmasıyla eş zamanlıdır. Kısmen makine üretimini destekleyen bu akım, kendisine has dekoratif üslup oluşturmaya çalışmıştır. Geleneksel motiflerden kopmalarına rağmen, yapıdaki her detayı tasarlama ve süslemeye olan düşkünlüğü sebebiyle Loos'un mimarisinin karşısında yer almaktadır. Art Nouveau'nun bilinen mimarlarından Henry van de Velde'nin 1898 yılında tasarladığı ev tarihsel referanslara yer vermese de süsleme fazlalığı, mekanı deneyimlemeyi engellemektedir. Buna karşılık, Loos'un 1927 yılında inşa ettiği Moller evi, süslemelerden arınmış ve içerisi ile dışarıyı arasında tam bir ayırım

sergileyen bir yapıdır. Bu sebeple Loos, teknolojiyi mimarisinde ön plana çıkarmak yerine değişen modern şehirlerde yaşayacak kent sakinlerinin hayatının nasıl olacağını belirlemiştir. Modern şehirlerdeki üretim şeklinin insanların hayatlarındaki rollerini değiştirdiğini ve insanların birden çok kimlikle yaşamaya başladığını savunmaktadır. Bu sebeple, modern insanın evi dışarıya modern bir maske oluşturup kendisini içeride var etmelidir. (Loos, 2018, sy. 9).



Resim 2. Henry van de Velde - Villa Bloemenwerf ve Adolf Loos – Moller Evi (URL-1)

Loos'a göre süslemeler, insanların deneyimini kısıtlayarak mekanı sergi ögesi haline getirmektedir. Halbuki, mekan deneyimlendikten sonra akılda kalandır. Yapılar, insan zihninin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Loos'a göre kültür "insanın iç ve dış varlığının ussal düşünceyi ve eylemi de teminat altına alan dengesidir" (Heynen, 2011, sy. 110). Gelenek de mükemmelliğe ulaşmak için kültürün gelişmesini sağlayan araçtır. Loos'un bu gelenek anlayışı, modern insanın bir hikaye ya da bir söyleme özenmesini yasaklamaktadır. Loos, mimardan içinde yaşadığı zamanı, durumu anlayarak ondan kendi çağını inşa etmesini beklemektedir. Çünkü Loos'a göre modern şehirler köksüzdür ve geleneği sorgusuz sualsiz kabul etmemelidir. Geleneği kutsallaştırmadan, endüstriyel üretim tekniklerine uyum sağlayabilecek hale getirmelidir.



Resim 3. Adolf Loos- Looshaus (URL-3)

Viyana’da inşa ettiği Looshaus (1909-1911), süslemeli cephelerin bulunduğu çevrede inşa edilmesine rağmen yalın bir karakterdedir. Fakat çevresiyle birlikte değerlendirildiğinde, Looshaus, Viyana’daki diğer yapılardan tamamen farklı olmak yerine onun sadeleştirilmiş halidir. Terzi dükkanı olarak tasarlanan giriş katının konut bölümüyle ayrılması için farklı malzemelerle kaplanması, girişi betimleyen sütunları, çevresindeki yapılarla bütünlük oluşturmasını sağlayan çatı formu, Loos Evini oluşturduğu dokunun 20. yüzyıla ait bir üyesi haline getirmiştir. Heynen’e göre Loos bu evde “malzemenin bolca kullanılması, geniş cam pencereler, klasik mimariden alıntılar ve beklenmedik ahenksizliklerle kesintiye uğrayan vurgulu bir ritimle” geleneği devam ettirmesine rağmen modern mimari olarak düşündüğü özellikleri sergilemiştir (Heynen, 2011, sy. 110).

Adolf Loos’un gelenek ve modern mimari arasında ayrımı daha da derinleştirerek modern mimarlığı soyut formlara dayandırarak tüm tarihi referanslardan ayıran mimari akım ise De Stijl olmuştur. 1917 yılında Hollanda’da yayımlanan De Stijl dergisi etrafında toplanan sanatçılar ve mimarlar dik açılara, ana renklere ve asimetrik dengeye dayanan bir tasarım üslubu oluşturmuştur. De Stijl’e göre hiçbir referansa bağlı olmayan bir yapı evrensel olabilmektedir. Piet Mondrian’ın dikey ve yatay hatlardan oluşan, kırmızı sarı, maviden oluşan tabloları akıma öncülük etmiştir. Mimaride yansımaları da mekanın kurulmasında süslerden arındırarak, geometrik formları açığa çıkartmalıdır. Yapılarının cepheleri Mondrian

tabloları gibi ana renklerden oluşmalıdır. “Düzgün yüzeyler vermediği gerekçesiyle bütün doğal malzemeler ve tuğla reddedilmiştir.” 1924 yılında Rietveld tarafından Utrecht şehrinde yapılan Schröder evi De stijl tasarım yaklaşımlarının yansımasıdır. Rietveld, yapıda temel renkleri kullanarak, hiçbir çağrışıma izin vermemiştir. Beton ve çelikten imal edilen yapı, çevresindeki yapılardan farklı bir üslup oluşturmuştur (Özer, 1982, sy. 21).



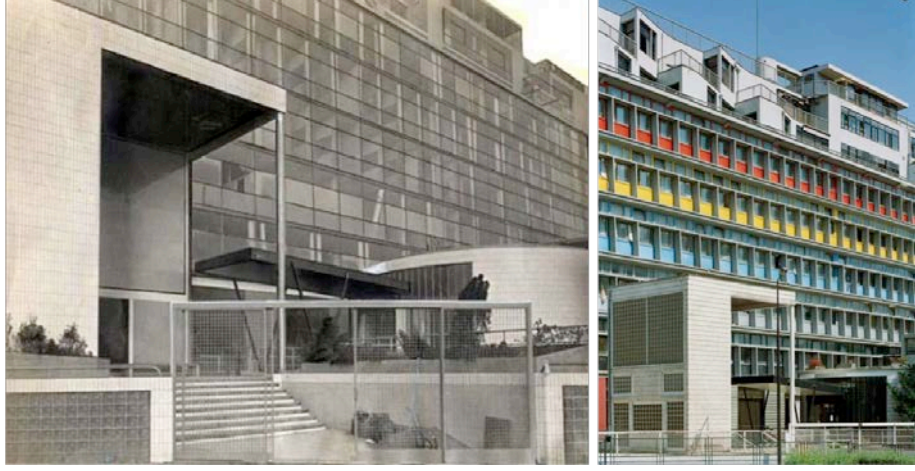
Resim 4. Piet Mondrian'ın kompozisyonu ve Rietveld – Schröder Evi (URL-4)

Modern tasarım ilkelerini dünya çapında duyurma ve yaygınlaştırma amacı ile kurulan CIAM organizasyonları, mantığa dayalı ve çevreye odaklı binalar tasarlayan mimarların fikir alışverişinde bulunduğu bir mecra olmuştur. Modern Mimarinin ilk mimarları olan bu mimarların, oluşturdukları binalar açık ve bol güneş alan, cephelerinde camın yoğun kullanıldığı, hijyenik binalardır. Bu sayede, iç ve dışın birlikte algılandığı saydam, eşzamanlı, temiz mekânlar oluşturulmaktadır. Bu dönemde inşa edilen yaşam alanlarından, tüm yaşam fonksiyonlarının birbiri içinde eridiği geleneksel kentler yerine, fonksiyonların birbirinden ayrı kurgulandığı ve işlevselliğin ön plana çıkarıldığı yaşam alanları kurulmuştur. Kurucuları arasında Le Corbusier, Giedion gibi modern mimarlık üzerinde çalışmış düşünürlerin olduğu CIAM organizasyonunda her yerde uygulanabilen, tüm kültürel sembollerden arınmış ve endüstriyel gelişime göre şekillenen evrensel bir üslup geliştirmeye çalışıldı. Uluslararası Üslup olarak adlandırılan bu üslup, yeni gelişen teknik ve malzemelerin tüm dünya genelinde modern düşünceyi gösterebilecek binalar oluşturabileceğini savunmuştur.

| YIL | YER | KONU |
|--------------------------------------|-------------------------|----------------------------|
| 1928 | La Sarraz, İSVİÇRE | CIAM'ın kuruluşu |
| 1929 | Frankfurt, ALMANYA | Minimum Konut |
| 1930 | Brüksel, BELÇİKA | Rasyonel Yapı Üretimi |
| 1933 | Atina, YUNANİSTAN | İşlevsel Şehir |
| 1937 | Paris, FRANSA | Konut ve İyileştirme |
| İkinci Dünya Savaşı (1939-45) | | |
| 1947 | Bridgwater, İNGİLTERE | Kentlerin Rekonstrüksiyonu |
| 1949 | Bergamo, İTALYA | Sanat ve Mimarlık |
| 1951 | Hoddesdon, İNGİLTERE | Şehrin Kalbi |
| 1953 | Aix-en-Provence, FRANSA | Yerleşme |
| 1956 | Dubrovnik, HIRVATİSTAN | Yerleşme |
| 1959 | Otterlo, HOLLANDA | CIAM'ın dağılışı |

Şekil 2. CIAM organizasyonları

Le Corbusier'e ait Cité de Refuge yapısı da Uluslararası Mimarinin bir örneğidir. Mimariyi iklimden bağımsızlaştırmaya çalışan yapıda penceresiz cam cephe vasıtasıyla iç ve dış mekan birbirinden ayrıştırılmış ve içerideki hava makineler sayesinde belli bir dereceye sabitlenmesi öngörülmüştür. Corbusier, cam cepheyle doğal iklimlendirmeyi göz ardı ederek iklimlendirme probleminin makineler tarafından çözülebileceğini ve cam cephe ile suyun yüzeyler üzerindeki hareketini kontrol altına alarak cephede oluşan kirleri ve bozulmaları engelleyebileceğini savunmuştur (Mostafavi ve Leatherbarrow, 2005, sy. 44). Fakat makineler yapılamamış ve yaz aylarında cam cephe yüzünden içeride sera etkisi oluşturmasından dolayı başarısızlıkla anılan bu yapıyla Le Corbusier, Uluslararası Mimarinin sakıncalarını istemeden de olsa ortaya çıkarmıştır. Le Corbusier'in yapısı, bir zaman sonra cephesi, açılabilir pencere sistemiyle değiştirilmiş ve güneş kırıcılar eklenmiştir.



Resim 5. Le Corbusier- Cité de Refuge (URL-5)

Çağın ruhunun, teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan makinelerde olduğunu savunan 20. yüzyılın başında yaşayan Modern mimarlar, binalarında makine estetiğini oluşturmaya çalışmışlardır. Düz beyaz yüzeyler, insanın ölçülerine ve hareketlerine göre hazırlanmış seri üretim mutfak tipleri, fabrikada üretilen yapı malzemelerinden dolayı mimarlar işlevi ön plana almış, formda işlevin yansıması olarak kabul etmişleridir. Tüm bu yaklaşımlara rağmen modern mimarlığın kapsamında bölgesel verilerden etkilenmek her zaman vardır. Malzeme ve tekniğin gelişmesiyle değişen modern mimarının içinde önceki dönemlerde kullanılan oranlar her zaman vardır. Tanyeli'ye göre, Modern mimarların modern çağ öncesinde ki dönemlerden yararlanılmasına rağmen gelenekselden ayrılma çabaları, toplumsal adaletin ve eşitliğin sağlandığı bir toplum oluşturma isteğidir (Tanyeli, 2018). Le Corbusier'in 1929 yılında inşa ettiği Villa Savoye yapısı, modern dönemin yeni teknik ve malzemesini yansıttığı gibi mekan kurgusuyla modern yaşamı da yansıtmaktadır. Le Corbusier'in düz beyaz yüzeyleri modern mimarının simgesi haline gelmiş, temizliği ve bitmiş olmayı temsil etmektedir. Düz beyaz yüzeyleri araştırdığımızda ise Akdeniz mimarisinin beyaz evlerinin etkisi görülmektedir. Modern mimarının hijyen takıntısının etkili olduğu Le Corbusier'e göre yüzeylerdeki birikmeyi geçmişi hatırlatan izler olarak görmüştür. Bu sebeple, beyaz yüzeyler "hareketin neşesini getirecektir" (Mostafavi ve Leatherbarrow, 2005, sy. 88).



Resim 6. Le Corbusier - Villa Savoye (URL-1)

Le Corbusier'in vernaküler mimaride incelediği bu beyaz yüzeyleri kullanma şekli ve modern hayat felsefesiyle bağlaması, mimarisini geleneksel olandan uzaklaştırıp farklı bir üslup oluşturmasını sağlamıştır. “Beyazlık, dürüstlüğün ve güvenilirliğin göstergesi olarak kabul edilmişti.” Corbusier ve Loos için cephede uygulanan süslemeler, estetik bir eser oluşturmaktan ziyade hataları örtmek için kullanılmaktadır. Le Corbusier için yüzeyler beyaz olmanın dışında bütüncül, düzgün ve pürüzsüz olmalıdır. “Le Corbusier için bu tasarım yaklaşımı her yerde uygulanabilecek güzel olacak nesnellikte mimari bir bitim oluşturmaktadır” (Mostafavi ve Leatherbarrow, 2005, sy. 92)

Pallasmaa'ya göre kültürler birbirleriyle irtibat halindedir. Bir mimar tarafından incelenen farklı bir kültür, kendi perspektifi ve idealleriyle birleşmektedir. Mimar taklit etmekten kaçınırsa, ortaya çıkan eser iki kültüre ait olmamasına rağmen kendine has bir üslup oluşturabilmektedir. “Frank Lyod Wright'ın Amerikan mimarisi, Kuzey Amerika ve Meksika Kızılderili kültürlerinden, Avrupa mimarlık tarihinden, bu arada geleneksel Japon mimarisinden alınan birtakım izleri birleştirdi” (Pallasmaa, 2000). Eklektizmin hakim olduğu 19. yüzyılda mimarların sade bir dil geliştirmek için Japon evlerini incelendiğine değinmektedir. Bir diğer örneği ise Modern mimarinin sembolü niteliğinde Le Corbusier'in mimari dilini oluşturmak için Akdeniz evlerinden yararlanmasıdır. Pallasmaa'ya göre mimarların, farklı kültürleri ve gelenekleri mimarilerinin çıkmaza girdiği yerde yeni çözümler bulmak için kullandığını yazmaktadır. Pallasmaa buna ek olarak kültürler arasında sürekli

etkileşim olarak form aktarımı olduğunu söylemektedir. Corbusier'in mimarisi Hindistan'ın mimari anlayışını etkilemiştir. Le Corbusier'den etkilenerek mimarisini oluşturan Correa ise Avrupa mimarilerini etkilemiştir (Pallasmaa, 2000, sy. 3).

20. yüzyıl başında mimariyi etkileyen faktörleri özetlemek gerekirse, Fabrikalarda çalışmak için gelen halk, konut talebini arttırmış; mimarlar hem maliyeti düşük hem prefabrike yöntemlerle oluşturulabilecek yaşam alanları inşa etmeye durumunda kalmıştır. Tanyeli'ye göre, bu dönemde yapılan yaşam alanları, mimarın modern dönemdeki toplumsal sorumluluğunun ilk örneklerindedir (Tanyeli, 2008). Fakat dünya genelinde ise, daha çok kar etmeyi isteyen burjuva sınıfı ve konut ihtiyacını minimum ekonomik olanaklarla hızlı bir şekilde çözmeye çalışan yönetim, seri üretim yapı teknolojisiyle üretilen konutların tekrarlandığı tek düze şehirler oluşturmaya başlamıştır. 1929 yılında ucuz konut konusuna eğilen CIAM organizasyonu, hijyen ve ekonomi konusuna vurgu yapmıştır. Ekonomik baskılar sonucunda yapıdaki her detaya karar veren Modern mimar geleneksel manada usta faaliyetlerini ortadan kaldırmıştır. Oluşan yerleşimlerinin geleneksel veriler kullanılmadan oluşturulmasına; yaşama, yeşil alan, çalışma gibi geleneksel yaşamda birbiri içine geçmiş alanların birbirinden ayrılmasına neden olmuştur. Mimarlık, sosyal hayatı oluşturan ve besleyen, yere ait bir mimarlık yerine her yerde uygulanabilen yerden bağımsız bir yaşam stili haline gelmiştir. Tasarımda rasyonellik ve işlevsellik, maliyet hesabı üzerinden düşünölmeye başlanılmıştır (Heynen, 2011,sy. 95).

Uluslararası Üslubu eleştiren Bülent Özer, üslubu “belirli bir mekan ve zamanda, benzer ihtiyaç ve imkanlardan doğan ifadeleri birleştiren” ortak payda olarak tanımlamaktadır (Özer, 1986, sy. 475). Özer'e göre mimari form, toplumun tüm alanlarının yansımasıdır ve yere özgü olup aktarılamaz. Bölgenin iklimini ve sosyal hayatını göz ardı ederek üretilen formlar bulunduğu yere kök salamamaktadır. Bir millettten diğere form yapılabilmesi için toplumların birbirine paralel olması gerekmektedir. Batı'da aynı uygarlık seviyesinde olan ölkeler, CIAM kongreleri çatısı altında standardizasyon ve seri üretim, Uluslararası üslup adı altında yayılmasını sağlayabilmişlerdir. Bülent Özer'e göre dünya savaşları sonrasında sosyal ve ekonomik yönden rahatlayan Batı'da “ferdiyetçi akımlar ön plana

çıkıldığında toplumların, ulusların, kişisel karakteristiklerin ağır bastığı görülecek, form dünyaları arasında -öz bakımından olmasa bile- takdim bakımından farklı biçimlenmeler belirecektir” (Özer, 2018, sy. 475). Özer, Uluslararası Üslupta olan evrenselleşme isteğinin 19. yüzyılın eklektik üslubuna tepki veren modern mimarların, bu tepkilerinden dolayı geleneksel olandan yararlanamamalarından kaynaklandığını savunmaktadır. Bu yüzden mimarlar, gelenekten endüstri devrimine geçişi sağlıklı bir şekilde yapamamış hem çağdaş hem geleneksel olmayı başaramamışlardır. Özer’e göre, tarihsel biçimleri bağlamlarından koparmadan teknolojiyle birleştirmek çağın hem sorunu hem de mimarın tüm becerisinin sergilenebileceği noktadır. Bülent Özer’e göre gelenekselden yararlanmak için biçimin arkasındaki özü kavramak gerekmektedir. “İnsanoğluluyla ilgili faaliyetler, ürünler, toplumsal ilişkiler daima bir mekân düzeni içerisinde gelişir” (Özer, 1986, sy. 21). Bu yüzden mekânı oluşturan form, malzeme ve biçim bir öz etrafından oluşmakta ve birbirlerine bağlanmaktadır. Sonuç olarak gelenek, özün zamanla birleşerek günümüze gelebilmesidir.

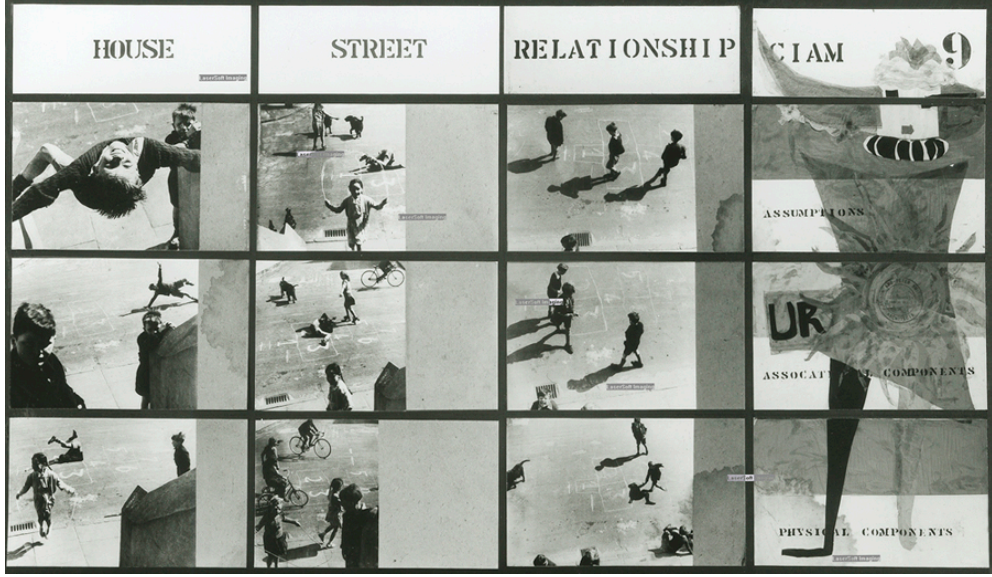
1950 sonrası, bilimin insanların sonunu getirebileceğini gören yeni nesil ve savaş psikolojisi ya da refah dönemi uygulamalarından dolayı şehre yığılan halkta oluşan konut sıkıntısından dolayı toplumda bir anksiyete oluşmuştur. Bunun sonucunda mimarlar ya içinde bulunduğu ortamı kabul ederek buna uygun yaşam çevreleri oluşturmuş; ya da mimariyi zaman ötesi kılacak anlam arayışına girmiştir. Bu da 1950 sonrasında anlam arayışına yönelen mimarların, kendi yaşam felsefelerini şairane kurmalarının yolunu açmıştır. Oluşan form değişikliklerine baktığımızda Almanya’da Organımsı mimarlık, İngiltere’de Brütalizm karşımıza çıkmaktadır. Kuzey Avrupa’da kimlik ve aidiyet konularını ele alan bölgesel bir mimari, Amerika’da tarihi güzelleme olarak adlandırılan postmodernizm başlangıcı binalar ve Hollanda’da De Stijl geleneğinin daha canlı, daha duygusal bir tarzda ahşap, açık betonlu ve tuğlayla yeniden alınması şeklinde tezahür etmiştir” (Pallasma,2000). Modern mimarlar, Modern Mimariyi sorgulamaya ve modern öncesiyle karşılaştırmaya başlamıştır. Bu da bu dönemdeki mimarilerde, kişisel yorumların yer aldığı ferdiyetçi modernler oluşmasına yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki sosyal ve siyasal ortamlarla birleşince saf akli ve değişimi temsil

eden yapılar yerine gündelik hayatın spontanlığını temsil eden mimariler oluşmaya başlamıştır.

İkinci dünya savaşından sonra, CIAM'da insanların gündelik yaşantılarını kolaylaştırmak ve modernitenin rahatlığından faydalanmak amacıyla oluşturulan yaşam alanlarının başarılı olmadığına dair tartışmalar başlamış, alternatif çözümler aranmıştır. 1947'de Bridgewater'da düzenlenen organizasyonun konusu, toplumun köklerini ve insanların topluma bakış açılarını tanımlamaktır. 1949'de Bergamo'da yedinci kez toplanan mimarlar sosyal düzenin ve ilişkilerin köklerini sorgulamaya başlamış; geleneksel şehirlerdeki mekanlar modern mimariyi eleştirmek için kullanılmıştır. Tarihsel yerleşimlere ve bir öze dair olan tartışmaların başladığı bu ortamda Giedon'un "özün tarihsel değişimi" adlı konuşması tüm şehrin arketip olduğunu savunmakta anıtlar gibi şehirdeki ilişkilerde tarihi toplumları yansıtan abidevi yapılar olduğunu anlatmaktadır (Hasol, 1973, sy. 20) CIAM organizasyonları, savaşın yıkıcı etkisinden sonra var olan şehirleri ihya etmeye yöneldi ve 'Habitat' kavramının incelendiği toplantıda genç nesile söz hakkı tanınmıştır. Habitat kavramı, insanların alışkanlıkları, gündelik hayatında şekillenen toplumsal ilişkiler konu edildi. Önceki CIAM organizasyonlarında insan ilişkilerinin ihmal edilen bir konu olduğuna değinildi. 9. CIAM organizasyonlarında ki bu tartışmalarla insanların evleri yaşam alanlarından ayrı olarak kabul edilemeyeceğini, bir şehrin tüm fonksiyonlarının beraber ele alınması gerektiğini savunmuştur. Genç katılımcıların fazla olduğu bu toplantıda, insanların ilişkilerinden kaynaklanan bir hiyerarşiyi tartışıldı. Alison ve Perter Smithson gibi genç mimarlara göre yerleşim alanlarının hiyerarşisi; insan, mesken, komşuluk, mahalle, şehir ve bölge oluşmaktadır (Strauven, 2008, 266).

CIAM toplantılarının ikinci nesli diyebileceğimiz Team X, Tanyeli'nin tanımıyla "güncel mimari tasarımda tarihe yaklaşımı eksen olarak Erken Modernist kuşağa muhalefet etmiştir" (Tanyeli, 2017, sy. 135) Team X, mimarlığı yüzyıllar boyunca evirilen bir düşünce olarak algılamıştır. Mimari üsluplarını geliştirirken geleneksel şehirlerin sokak dokusu, komşularına göre konumlanışı etkili olmuştur. CIAM toplantılarında geleneksel şehirler, modernist şehirlerin eksik ve yanlış yönlerini düzeltmek, tamamlamak için fırsat olarak görülmüştür. Batı dışı

toplumların seneler içinde ürettiği yerleşim yerleri, avlular, sokaklar, Avrupalı mimarlar tarafından tasarladıkları yaşam alanlarındaki sosyal ilişkileri kuvvetlendirmek için kullanılmaya başlanmıştır (Strauven, 2008, sy. 266).

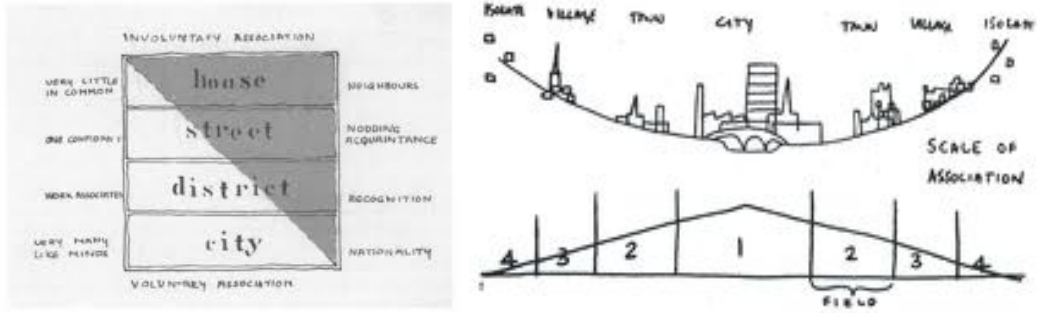


Resim 7. Alison ve Peter Smithson tasarım yaklaşımı

Sonuç olarak ikinci nesil Modern mimarların sundukları tasarımlar, tüm fonksiyonların birbiri içine geçtiği ve kullanıcıların katılımıyla farklı işlevler alabilecek girift yapıdır. İnceledikleri geleneksel şehir tiplerinden etkilenerak *örüntü, eşik, toplanma alanı, karşılaşma mekânları, giriş basamağı* gibi kavramlar oluşturmuştur. Amaçları, insanların sosyal ihtiyaçlarını ön plana alan mekânlar oluşturmaktı. Pallasmaa İkinci Dünya Savaşı sonrası bu dönemi, *İkinci Modernizm* olarak adlandırmaktadır. Pallasmaa'ya göre modernitede ki bu ayırım, teknolojiye olan güvenin savaşlarla ve demokratik başarısızlıklar sonucunda sarsılmasından kaynaklanmaktadır. Erken modernite safhalarında dahi olan eleştiriler bu dönemde artmıştır. CIAM'da değişen havayı Pallasmaa şu şekilde anlatır:

“Birinci Modernizmin hızı 1950’li yıllarda kesilmeye başladı ve yeni yeni ortaya çıkmakta olan değişiklik CIAM’da yapılan tartışmalarda kendini gösterdi. Louis Kahn ve Aldo van Eyck, bu değişikliğin en açık sözlü müjdecileri olarak ortaya çıktılar. Kahn, arkaik ve metafizik boyutu geri getirdi; Aldo van Eyck de insan bilimsel ve yapısal bir görüşü devreye soktu.” (Pallasmaa, 2000, sy.3).

Team X üyeleri 1954 yılında toplanarak Doorn manifestosunu imzalamıştır. Manifestoda konut bulunduğu yerden bağımsız seri üretilebilen bir ünite halinde tanımlanmak yerine bulunduğu yerden bağımsız düşünülemeyen bütünün bir parçası olarak tanımlanmıştır. Manifestoda, modern mimarideki gibi şehre dair bir gruplama mevcuttur. Buna karşılık manifestoda bu bölgeler *zone* olarak geçmek yerine *district* (mahalle) olarak geçmektedir. *District* şehirdeki bölgelerin arasında bir bağ kurmakta; komşuluk fikrini oluşturmaktadır. Mimariyi oluştururken sıfırdan oluşturmanın yanlış olduğunu bunun yerine var olandan öğrenmek gerektiğini savunmuşlardır.



Resim 8. Alison ve Peter Smithson'un Tasarım Yaklaşımı (URL – 6)

Alison ve Peter Smithsonların Golden House projesi, modern mimariye yeni bir açılım getirmenin deneysel çabasıdır. Le Corbusier'in Unite d'habitation projesinden etkilenen Peter ve Alison Smithson, yapılarını şehir içinde bir şehir olarak kurmuşlardır. Sokak yapısını, kolektif yaşamı, ortak alanların önemini araştıran mimarlar, sokağı yapılarında üst kata taşıyarak ortak alanları sosyalleşmek açısından canlandırmaya çalışmışlardır. Sonuç olarak, çok uzun kütlelerin olmasından kaynaklı başarılı bir örnek olarak gösterilmese de modern mimari için bir eleştirirdir. Sosyal ilişkiler yönünden bir açılımdır.



Resim 9. Robin Hood Apartmanı (URL-7) ve Riedlof Siedlung (URL-8)



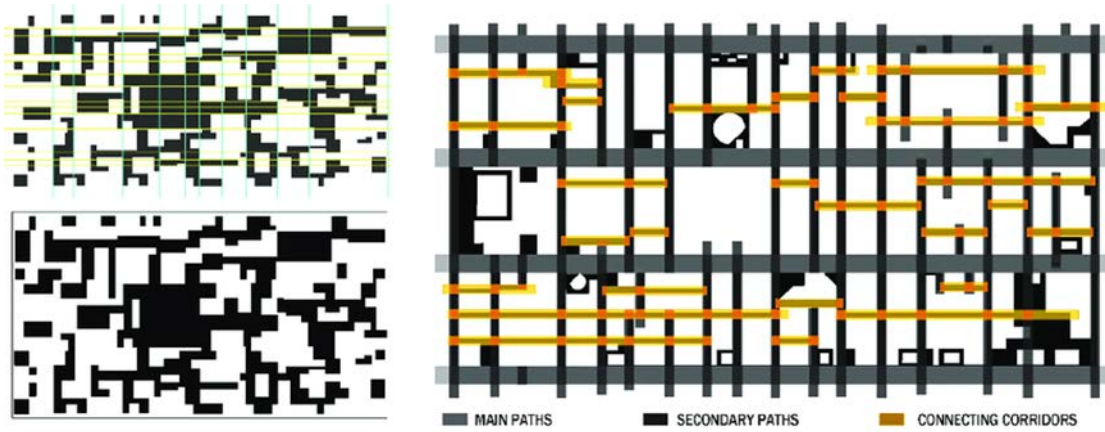
Resim 10. Robin Hood Apartmanı (URL-7) ve Riedlof Siedlung sokak görüntüsü (URL-8)

1959 yılında gerçekleşen CIAM organizasyonunda Team X üyelerinin etkinliği arttı. Hollandalı mimar Aldo van Eyck'in yaptığı sunum mimarinin tüm geçmişi inceleyip ondan yararlandığını anlatmaktaydı. Uluslararası üslubu desteklemeyen bu sunumun büyük ilgi toplaması CIAM organizasyonunun kendisini eleştirmeye başladığını göstermektedir. 1929 yılından başlayarak toplu konut üreten Ernst May ve ekibinin tasarladığı ucuz konutla karşılaştığımızda *kasbah* fikriyle tasarlanan Alison ve Peter Smithson'a ait yapılar, yapı içinde çeşitli ortak alanlar oluşturmaktadır. Ekonomik kriz sürecinde yapılan Ernst May'in projeleri ise doğadan ayrılmadan modern mimarlığın rahatlığını ve temizliğini kullanıcılara hissettirebilmektir. Bu sebeple mimariyi kullanılan bir makine olarak görmektedir ve süresi dolunca değiştirilmek üzere tasarlamışlardır. (Heynen, 2011, sy. 91)



Resim 11. Candilis -Josic-Woods'a ait Free Berlin University (URL-9)

Birbaşka örnek olan Team X üyelerinden Candilis-Josic-Woods'a ait Free Berlin University projesinde yapı küçük bir *kasbah* şeklinde tasarlanmıştır. 1963 yılında yarışma sonucu yapımına başlanan üniversitenin yapısı esnek ve açık mekanlardan oluşmaktadır. *Groundscaper* ismini verdikleri yatayda genişleyen mimari, kendi içindeki birimleri birbiriyle bağladıkları gibi bulunduğu yerin sokak akslarına bağlayarak binayı bulunduğu yere ait bir parça haline getirmektedir. Amsterdam Yetimhanesi'nde olduğu gibi dolaşım aksı, sokak gibi işlemekte ve insanlara karşılaşma alanları, sosyal alanlar oluşturmaktadır (Frampton, 2007, sy. 114).



Resim 12. Free Berlin Üniversitesinin Dolaşım Aksı (URL-9)

1967 yılında Montreal Fuarı'nda İsrail Pavyonu olarak tasarlanan Habitat 67 prefabrike konut kompleksi hem modern bir örnek hem de geleneksel şehir örgüsüdür. Toplu konut olarak tasarlanan yapıda evler ünite olarak tasarlanmış

olmasına rağmen yerleşmesinden kaynaklı yapının kendisi arazi olarak kullanılmıştır. Yapılar 90 ton ağırlığında hazır bloklar halinde üretilmekte ve ihtiyaç halinde yapıya monte edilmektedir. Bu şekilde yapı, Kuzey Afrika'daki geleneksel *kasbahlar* gibi birbirine eklenerek büyüeyebilen esnek bir sistem oluşturmaktadır. Habitat 67, inşa edildiği dönemdeki esnek plan, modül ve kasbah fikrinden etkilenmesine rağmen büyüme şekliyle Free Berlin Üniversitesi'nden ve Amsterdam Yetimhanesinden farklıdır. Habitat 67'de oluşan büyüme birbirine eklenerek hem dikeyde hem yatayda oluşan bir büyüme şeklidir (Özer, 1982, sy. 87).



Resim 13. Habitat 67 (URL-1)

Sosyal alanlar yapının içine dağıtılmıştır. Yapının giriş katında park ve hobi odaları bulunmaktadır. Ara katlarda caddeler bulunmakta ve evlere merdivenlerle bağlanmaktadır. Ünitelerin yerleşmesinden doğan katlardan ortaya çıkan teraslar ise oyun bahçeleri olarak kullanılmaktadır. Sosyal alanların olduğu üniteler birbirlerine merdivenlerle bağlanmıştır. Bu şekilde kasbahlarda olduğu gibi temel dolaşım aksına, çatıda alternatif bir aks oluşturulmuştur.



Resim 14. Habitat 67 - İnşaat süreci (URL-1)

1953 yılındaki CIAM organizasyonunda Afrika’da yapılan ATBAT’a ait toplu konut projesi sunmuştur. 1951 yılında başlanan projede, yapılar geleneksel yaşam biçimiyle modern Avrupa sitilini birleştirmeyi amaçlamıştır. Yöre halkının geleneksel kasabalarının ve dağ yamacına yaptıkları yerler, projenin mimari Candilis’i etkilemiştir. Candilis’e göre yöre halkının aile hayatında öz, avludur ve tüm fonksiyonlar bunun etrafında toplanmaktadır. Candilis avlunun hem sosyal hayatı kurmak hem de yapının doğal iklimlendirmesi için önemli olduğunu gözlemlemiştir. Bu sebeple cephede avlular oluşturmuş; bunların çevresini de duvarlarla öreterek mahremiyeti korumuştur. Yapılardaki daireler ise existenminimum fikriyle oluşturulmuş, alanlar tüm detaylarıyla hesaplanmıştır. Bu proje hem modern kimliği hem de lokal kimliği geliştirmeye çalışmaktadır. Candilis, yerel konutun mekan kurgularının toplu konutta da sürdürülebileceğine dair bir sorgulama oluşturmuştur. Fakat yıllar içinde yapıdaki tüm boşluklar dolmuş, cephede ki ritim kaybolmuştur (Özer, 1982, sy. 86).



Resim 15. Candilis - ATBAT Afrika (URL-9)



Resim 16. ATBAT Afrika'nın kullanıcılar tarafından değiştirilmesi (URL-9)

Sonuç olarak, Bülent Özer formların “temel durak noktalarından” geçerek nihayete erdiğini savunmaktadır. Bunlar arkaik, klasik, akademik veya manierist, son olarak barok safhadır. Bu sırayla değerlendirdiğimizde arkaizm formların ilkel, deneysel, başlangıç evresidir. “Klasik dönem ise, rasyonel ölçülerle geometrik düzenin hâkim olduğu, nispetler sisteminin en olgun noktaya eriştiği bir çağdır.” (Özer, 1986, sy. 87) Bundan sonra form dünyası ikiye ayrılır: İlk klasik dönemin üstüne çıkılmayacağını savunan akademi ya da buna tepki duyan ve geçmişten gelen tüm öğretilere tepkisel yaklaşan manierist dönem. Bu manierist dönemde mimari antitez oluşmaktadır. Bu dönem sonunda ise hem klasiğin hem manieristin sentezi oluşmaktadır.

Bülent Özer'e göre bu bakış açısını izlediğimizde, bunu hem 19. yüzyılda başlayan değişim sürecinde hem de 20. yüzyılın modern mimari seyrinde bulabiliriz. Modern mimarinin arkaik dönemi, 19. yüzyıl başlarında oluşan yeni malzemelerin ilk denemeleri, klasik dönemi ise Le Corbusier ve Mies van der Rohe'nin modern mimarinin rasyonel kurguları olarak tanımlanabilir. Akademik dönemi ise ekonomik sistemden dolayı modern mimariyi devam ettiren dönemdir. Buna tepki oluşan dönem ise ikinci dünya savaşından sonra bilim ve teknolojinin tehlikeli yanlarını fark eden neslin tepkileridir. Uluslararası üslubun ve 1928'de La Sarraz'da alınan kararların mimariyi katılaştırdığını savunan mimarlar, modern üslupta bireysel üsluplar oluşturmaya başlamışlardı. Çözülme olarak okunabilecek bu dönem modern mimarinin kendisini revize ederek yeni bir şekle bürünmesidir. (Özer, 1986, sy. 87) Geleneğe Modernizm çatısı altından bakan Modern Mimarlığın ikinci nesil mimarları kendilerine yeni bir gerçeklik oluşturmuştur. Bu yüzden bu neslin inşa ettiği yapılar, geleneksel yapım yöntemlerini devam ettirmek ya da yeniden canlandırmak yerine sürekli yeniliği destekleyen modern mimariye yeni bir gelenek icat etmiştir.

2. bölümde 1950 sonrası gelenek üzerine çalışan mimarların, mimarlık faaliyetleri ve felsefi arka planları araştırılacaktır. Tez kapsamında, 1950 sonrası incelenen döneme farklı bakış açıları katabilmek amacıyla farklı ülkelerden altı mimar seçilmiş ve incelediği geleneklerle tasarladıkları yapılar arasındaki bağ incelenmiştir. 2. bölümde ortaya konmak istenilen, 1.bölümde incelenen modern mimarinin değişim serüvenini tetikleyen unsurları daha da belirginleştirmektir. Bu kapsamda ikinci bölümde, mimarların hayatları, aldıkları eğitim ve buldukları ülkelerin modernizmi nasıl yaşadığı araştırıldıktan sonra mimarlık serüvenlerindeki safhalar araştırılmaktadır. Mimarların felsefelerini oluştururken geçirdikleri safhalarda ortaya koydukları yapılardan en bilinenleri seçilerek bu bölümde incelenmiştir.

3. MODERN MİMARİNİN ÇÖZÜLMESİ

Tezin bu bölümündeki amaç, modern mimarlığın ikinci dünya savaşından sonra geçirdiği değişimi belirli mimarlar üzerinden incelemektir. Bu bağlamda, mimarları bu süreçte dikkat ettiği başlıca iki etmen mevcuttur. Bunlardan ilki, gelişen teknoloji ve endüstriyle birlikte 20. yüzyılın tüm karakterini değiştiren iki dünya savaşıdır. İkincisi ise mimarları yaşadıkları ülkelerde tarihi birikimi ve siyasal ortamıdır. Bu bağlamda gelenek birinci dünya ülkelerinde tasarımı kolaylaştıracak metotlar olarak algılanmasında rağmen bazı ülkelerde ise ulus kavramını topluma hatırlatan simge olarak kullanılmıştır. Bu nedenle, tez kapsamında gelenek konusunu daha da belirginleştirmek için farklı ülkelerde mimarlıklarını sürdürmüş mimarlar seçilmiştir. Burada ki amaç, mimarların buldukları ülkenin şartlarıyla modern mimariyi ve geleneksel mimariyi nasıl yorumladığını ve nasıl bir sentez ortaya çıkardığını göstermektir. Mimarların geleneksel mimari söylemini ne amaçla kullandıklarını analiz etmek toplum tarafından devam ettirilen geleneğin mimar tarafından ihya edilme imkanını sorgulamamıza yarayacaktır. Birinci bölümde modern mimarinin değişim sürecini birçok yapı üzerinden incelememize rağmen bu bölüm daha ziyade mimarların hayatları, kuramları ve yapıları üzerinden ilerlemektedir. Bu bağlamda Avrupa'dan Le Corbusier ve Aldo van Eyck, Amerika'dan Louis Kahn, Hindistan'dan Charles Correa, Mısır'dan Hassan Fathy ve Türkiye'den Turgut Cansever seçilmiştir. Mimarların seçilme sebebi, ülkelerinin siyasi ve sosyal koşullarından dolayı Modernizmi farklı şekilde yaşamalarıdır. Bölüm kapsamında mimarların yapıları ve söylemleri kıyaslanacak benzer ve farklı yönleri açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

Seçilen mimarlardan ilki Le Corbusier, CIAM organizasyonlarının kurucusu olması ve Uluslararası Üslubun dünya çapında yayılmasına katkı sağlamıştır. Tez açısından önem teşkil etmesinin sebebi, ütopist söylemlerini zaman içinde bırakarak malzemenin doğasını sergileyen yapılar üretmesidir. Corbusier'in değişimi modern mimarinin değişimiyle eş zamanlıdır ve incelenen diğer mimarlar üzerinde etkili olmuştur. Hollanda'dan Aldo van Eyck ise, Team X'in kurucu üyelerinden olması ve CIAM'ı eleştirmek için ürettiği söylemler açısından konuya dahil edilmiştir. Modern

bir mimar olmasına rağmen, mimaride fonksiyonalizmi eleştirmiş; tüm fonksiyonların birbirini besleyen dinamikler olduğunu ve birbirinden ayrılması sonucunda mimarinin insanın hayatını kolaylaştırmak yerine zorlaştıracağını savunmuştur. Aldo van Eyck'in görüşlerine yakın olmasına rağmen mekanların hiyerarşisi fikriyle Eyck'in anarşik söylemlerinden ayrılan Louis Kahn, antik medeniyetlerin kalıntıları gibi modern mimarinin anıtsallığını ön plana çıkarmasından dolayı bölüme dahil edilmiştir. Kahn için mimari, insanlığın başlangıcındaki ihtiyaçlardan doğan mekanlardır. Kurumların doğası olarak adlandırdığı bu mekanlar, tarih boyunca değişerek devam etseler de özünü korumaktadır. Bu sebeple tasarlanan her bina, kuramsal açıdan kendinden önceki yapılarla bağlı ve ondan türemiştir.

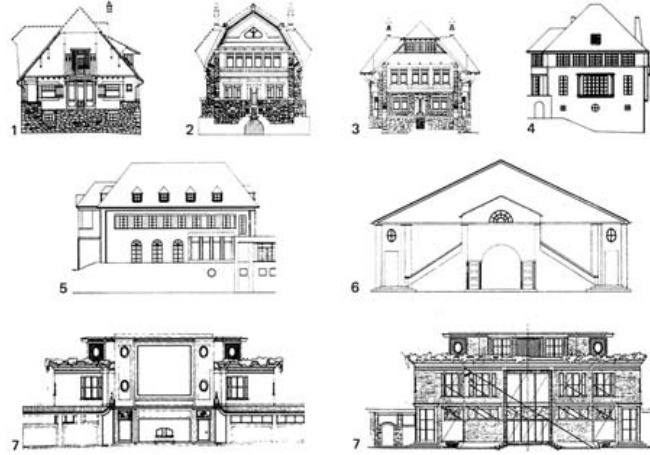
İkinci dünya savaşı sonrası, sömürge ülkelerinin özgürlüklerini kazanmasından sonra kendi kimliklerini yeniden inşa etmeye çalışmışlardır. Siyasi olarak güçlü olmayan ülkelerde, ulus kavramının yerleştirilmesi ve halkı birlikte tutmak amacıyla milli söylemler oluşturulmuştur. Mimari de bu söylemlerin şehirlerde somutlaşan bir disiplin haline gelmesini sağlamıştır. Bu bağlamda Hindistan'dan Charles Correa, teze dahil edilmiştir. Correa'nın mesleki hayata başladığı Hindistan, birçok medeniyetin eserlerini barındırdığı gibi Le Corbusier gibi modern mimarların eserlerini de barındırmaktadır. Bu mimarların dışında geleneksel malzeme ve geleneksel yaşam stillerini aynı şekilde devam ettirmeye çalışan Hassan Fathy, geleneksel malzemenin kimlik ile bağlantısını kurmadaki rolünü anlamak için araştırmaya konu edilmektedir. Son olarak Türkiye'deki 1950 sonrası yaklaşımı değerlendirmek için Turgut Cansever seçilmiştir. Cansever, mimarisinin temelini dini bir söyleme dayandırması ve modern mimarinin teknolojisiyle geleneksel mimarinin plan tiplerini birleştirmesi tez kapsamında önemli bir yer teşkil etmektedir.

3.1. Le Corbusier

“Mimarlık gören gözlerle, dönen başla, yürüyen bacaklarla muhakeme edilir. Mimarlık eş zamanlı değil, ardışık bir fenomendir”

- Le Corbusier – Bir Mimarlığa Doğru -

20. yüzyıl modern mimarisinde etkin olan Le Corbusier, hem modern teknolojiyi hem klasik oranlar sistemini mimarisinde uygulayarak modern mimariye özgü bir sentez oluşturmuştur. 1887 İsviçre doğumlu Le Corbusier, saat yapıcılığıyla uğraşan bir aileden gelmektedir. Piyano öğretmeni annesi ve saat üreticisi babası sayesinde çocukluğu ne işçi ailesi ne de zengin bir sınıf olarak nitelendirebileceğimiz sanatçı bir ailede geçmiştir. Eğitim hayatına duvar saatlerine gravürler üreten La Choux-de-Fonds Süsleme Sanatları Okulunda başlamıştır. Corbusier'in eğitiminden sonra Yunanistan, Roma, Balkan ülkeleri ve Anadolu'yu kapsayan gezileri mimarisini oluşturan temel etmenlerdendir. 1908 yılında Fransa'ya yerleşen Le Corbusier, Auguste Perret atölyesinde çalışmıştır. Bu süre zarfında Le Corbusier, modern yapıların karakterini oluşturan beton malzemesinin yapım tekniklerini öğrenmiştir. 1911 yılında tekrar seyahate çıkarak İstanbul ve Atina'ya gelmiştir (Ragon, 2010, sy. 382). Le Corbusier'in zihin dünyası da bu geziler neticesinde hayatı gibi gezgindir. Birçok medeniyeti inceleyen Le Corbusier'in yapıları incelendiği birçok medeniyetin izine rastlanmaktadır. Bu sebeple, mimarisi bulunduğu yerin karakterini devam ettirmek yerine gezileri neticesinde oluşan görsel hafızasının bir yansımasıdır.



Şekil 3. Le Corbusier'in ilk tasarımları (URL-10)

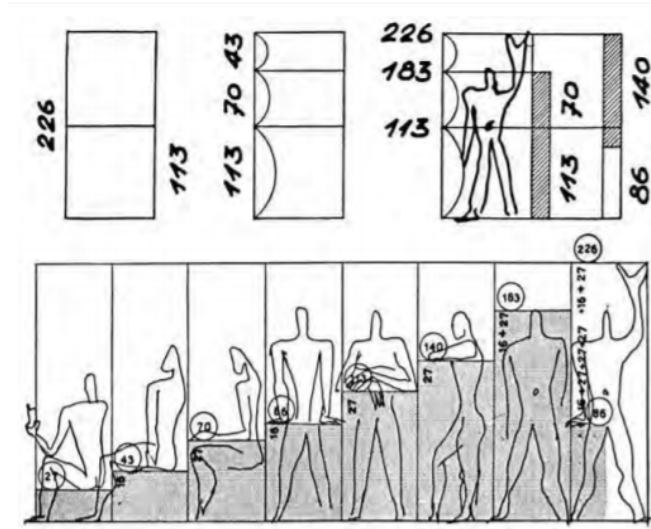
Le Corbusier'e göre insan ile çevresi arasındaki irtibatı mimar oluşturmaktadır. Çevre de oluşturulan teknikle mimariyi şekillendirmektedir. Mimarın arabalar, uçaklar gibi 'yaşayan mimari' olduğunu savunmaktadır. Bu yüzden mimarın işlevselliğe ve seri üretime uygun hale getirilmesi gerekmektedir. Prefabrikasyon

Üretim tekniğini destekleyen Corbusier için makine ağı; bolluk, dakiklik ve verimlilik. Makine ve insanların buluşmasını ‘rasyonelliğin ve duyarlılığın’ buluşması olarak tarif etmektedir. Corbusier için mimarlık, standart ölçülerden ve ritimlerden meydana gelmektedir. ‘Standartlar mantığın, çözümlemenin ve ayrıntılı bir incelemenin sonucudur. Mimarlık plastik bir buluş, düşünsel kurgu, üst düzeyde matematiktir.’ Le Corbusier’e göre standartlar, ekonomik ve toplumsal gerekliliklerdir. Fabrikaların tüm dünya çapında mimarlık ürünü üretebileceğini savunmaktadır. Bu sebeple standartlarla seri üretilecek evrensel bir üretim tekniği oluşturmaya çalışmıştır.

İkinci Dünya Savaşından sonra insan ölçeğini baz alarak tasarladığı ‘modulor’ sistemi, altın oran ve fibonacci gibi modern öncesi oranlar sisteminin seri üretim tekniklerine göre düzenlenmiş şeklidir. Le Corbusier’e göre Modulor, mimariye armoni kazandırmanın yoludur. (Le Corbusier, 1955, sy. 40). Le Corbusier, bu şekilde doğada her zaman bulunmakta olan düzenin insanlar tarafından her yüzyılda ihtiyaç duyulduğunu ve kullanıldığını savunmaktadır.

"Mimarlığın yapımı gözler önüne sermekten ve gereksinimleri karşılamaktan daha farklı amaçları vardır. Mimarlık her şeyden önce sanattır, heyecan verici ilişkileriyle Platon görkemine, matematiksel düzene, kurguya, uyumun algılanmasına ulaşandır. İşte mimarlığın amacı budur" (Le Corbusier, 2005).

Le Corbusier, Modulor sistemini oluştururken ilk olarak düzenleyici çizgiler olarak adlandırdığı referans çizgileri icat etmiştir. Tarihi yerleşim yerlerini ve yapılarını bu düzenleyici çizgiler işığında incelemiş ve mimarisinde tatbik etmeye çalışmıştır. Le Corbusier’e göre mimarlığın temeli belli oranlara ve standartlara dayanmaktadır. Le Corbusier’in ‘Modulor’ sistemi; 183 cm boyunda bir insan vücudunun altın orana dayanarak standartlar sistemi haline getirilmesidir. İnsan vücudunda altın oranlarla bulunan ölçüler 108,2–175,0–216,4 cm.’dir. Altın oran ve fibonacci dizisini baz alan bu oranlar mekânın fonksiyonelliği için kullanılmıştır.



Şekil 4. Modülör çizimi (URL-10)

Le Corbusier'in tasarım prensipleri farklı bir form dili oluşturarak çevresindeki yapılardan farklılaşmasına rağmen daha detaylı incelendiğinde, daha önceden kullanılmış metotlardan oluşan bir derlemedir. Ragon'a göre, Le Corbusier mimarisinin döneminde Fransa'da ilgi çekmesinin sebebi, Fransız mimarlarının mimari kültürlerinden uzaklaşmış olmalarındadır. Ragon, yüzen şehir olan yolcu gemisi fikrine Violette-le-Duc'te rastlandığını, 'geleceğin adamı' mühendis fikrinin sanayi devriminin başından beri var olduğunu aktarmaktadır. Le Corbusier'in Modern Mimariye kattığı 'ev içinde yaşanan bir makinedir' söyleminin F.L.Wright tarafından kullanıldığını, Descartes'in makine insanıyla başlayan rasyonalist gelenekten geldiğini savunmaktadır. (Ragon, 2010, sy. 386)

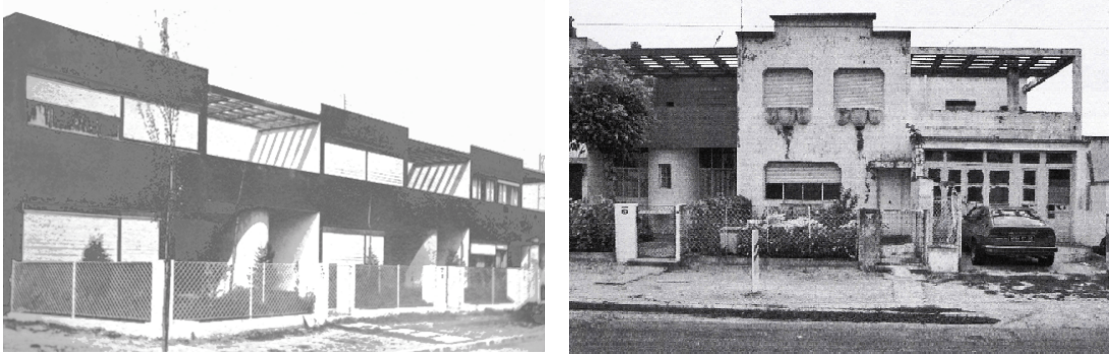
CIAM organizasyonlarına yön veren Le Corbusier'in İkinci Dünya Savaşı öncesi mimari yaklaşımını "bina içinde yaşanan makinedir" cümlesi ifade etmektedir. Le Corbusier'e göre mimarlık 'gelenek ve görenekler içinde boğulmaktadır" (Le Corbusier, 1923, sy. 23). Mimarlıktaki biçimler çağın yapıtlarını oluşturan, çağa ait anlayışın tezahürüdür. Mimarisi her yerde uygulanabilen, hızlı üretilebilen ideal forma ulaşmaya çalışmaktadır. Corbusier bu mimarlık tekniği ile neşe dolu, temiz, evrensel kentine ulaşmaya çalışmaktadır. Bu sebeple Le Corbusier binaları yerden yükseltmekle toprakla teması en aza indirmektedir. Çünkü Corbusier'e göre toprak, binanın bozulmasına sebep olmaktadır. Cephenin beyaz boyanması da binanın her

daim yeni gözükmesini sağlamaktadır. Le Corbusier bu düşüncelerini 5 madde altında sistematikleştirmiştir: “Engelle karşılaşmadan evin içinden geçen temel direk, duvara göre özerkliği bulunan yapı çatısı, özgür plan, özgür cepheler, teras çatı.”(Ragon, 2010, sy. 385).



Resim 17. Le Corbusier - Villa Savoye (URL-1)

Fransa’da inşa ettiği Villa Savoye, belirlediği 5 tasarım prensibini en iyi şekilde uyguladığı yapıdır. Le Corbusier, yapıyı zeminden plotilerle yükselterek, zeminin devam ettiği izlemi oluşturmuştur. Corbusier’in bu yaklaşıma ek olarak kullandığı bant pencere, yapıyı havada asılı duran bir kutu olarak göstermiştir. Corbusier, bu yapısında, binayı zemine oturttükçe bahçeyle temas halinde bir yer oluşturmayı engellemiştir. Yeşilliğin içinde oluşturulabilecek bahçe ve ev ilişkisini çatı katına taşımıştır. Diğer binalarda da görülen bu çatı bahçeleri, Corbusier’in kendisinin denetlediği mekanlardır. Yapıları pencerelerle dışarıdaki görüntüyü yapının içine almasına rağmen insanın dışarıyla olan teması sınırlandırılmıştır.



Resim 18. Le Corbusier - Pessac İşçi Konutları (URL-8)

1930’larda Pessac’da işçi konutu inşası için aldığı sipariş üzerine tasarladığı konut projelerinde düz çatılı, plotiler üzerine yükseltilmiş endüstriyel mimari ürünler

ortaya çıkarmıştır. Ragon, Pessac konutlarının yıllar sonra kullanıcılar tarafından değiştirildiğini aktarmaktadır. Konutlarda garaj inşa etmek için giriş katlarının duvarlarla çevrilmiş, bant pencereler yerine yüksek pencereler koyulmuş, bazı evlerde teras çatılarını kırma çatılarla değiştirilmiştir.

Biçim zenginleşmesinin yaşandığı 1950 sonrası dönemde Le Corbusier, idealistliğini bir kenara bırakarak daha öznel ve deneyime yönelik yapılar oluşturmaya başlamıştır. Bu dönemki mimarisi Brütalist olarak adlandırılmaktadır. Malzemelerin tüm kabalığını sergileyerek masif ve kütleli olanın estetiğini ifade etmeye çalışmıştır (Akın, 2006, sy. 58). Bu tasarım yaklaşımının ortaya çıkardığı kütle, hafif ve yerle bağlantısı kesilmiş ilk dönem eserlerinin aksine yerle daha barışık, plastik kütle etkisi daha fazla olan eserlerdir. Savaş sonrası Le Corbusier mimarisinin ütöpik bağlamı zayıflamıştır. Düz ve beyaz yüzeyler, akışkan plan ve aydınlık mekânlar yerine sıvasız yüzeyler, ışığın denetimli olarak içeri alınmasıyla oluşturulan gölge-ışık kontrastı mimarisine hakim olmuştur. Bunun yanında, yapılarında betonun dokusunu sergilemek ön plana çıkmıştır. Sonuç olarak Le Corbusier, insanın hem aklına hem duygularına aynı anda hitap eden mimari tavır yerine duygulara daha çok hitap eden deneyimsel bir mimari ortaya koymuştur. Tasarladığı yaşam alanları mutlak çözümler olma iddiasında değildir. Bu yaşam alanları insanların hayatlarında onlara duygular katabilecek yeni yollardır. Le Corbusier, zamana karşı önlemler almak yerine zamanın bina üzerinde izler bırakmasına izin vermektedir.

Güncüt Akın, bu dönem mimarlarının savaş sırasında gördükleri yıkımlarla idealist olmaktan uzaklaştıklarını savunmaktadır. Dikkat çeken yaklaşımlardan bir tanesi, savaş sonrası CIAM'da etkin olan genç nesilden Peter ve Alison Smithson'lardır. Alison ve Peter Smithson'ların mimarisi, Yeni Brütalizm olarak anılmaktadır. Brütalist olarak anılan iki yaklaşım, malzemeyi olduğu gibi sergilemesi açısından ortak bir paydada buluşmaktadır. Fakat Smithson'ların mimarisi şiirsellikten uzaktır. Bu nedenle, Smithsonların mimarisinin belli bir ifade alt yapısı oluşmamakta; malzemeyi olduğu gibi sergilemektedir. Savaş sonrası Le Corbusier'in mimari arayışı ise sistemi düzeltmek ve idealleştirmek yerine sistemle savaşmaktan vazgeçmiş ve mimarinin şiirselliğine dönmüştür. Alison ve Peter Smithson'un mimarisinde ise gündelik hayatın spontanlığını mimariye yansıtma gayesi vardır. Mimari felsefelerini

net bir biçimde okuyabileceğimiz Hunstanton Orta Okulunda yapı elemanlarının birleşmesi ve malzemelerin kullanılmasında hiçbir şiirsellik yoktur.

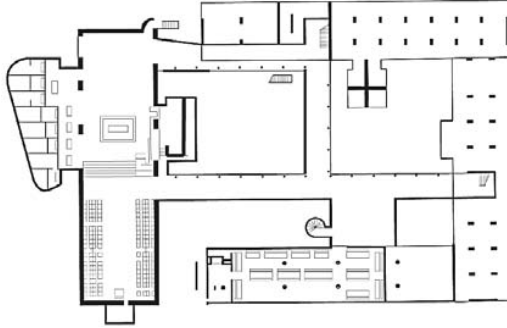


Resim 19. Alison ve Peter Smithson - Hunstanton Okulu (URL-1)

Günkut Akın, Smithson'ların aksine Le Corbusier'in mimarisini savaştan sonra sezgisel olarak ifade etmesinin sebebini kapitalizmin toplumunda etkili olduğunu ve mimarlığın toplumu değiştiremeyeceğini anlaması olarak ifade etmektedir (Akın, 2006, sy. 58). Akın'a göre, Le Corbusier iki dünya savaşı arasındaki tutumunda mimarları, toplumu kökten değiştirebilecek önderler olarak algılamaktadır. Savaşlar ve sonrasında büyüyen endüstri, Le Corbusier'e mimarinin de sosyo-ekonomik yapının bir parçası olduğunu göstermiştir. Ragon, Le Corbusier'in Birleşmiş Milletler binası ve Paris'teki UNESCO binası projesi elinden alındıktan sonra düş kırıklığına uğradığını aktarmaktadır. Mimarisinde bir kırılmaya sebep olan bu dönem Corbusier'in mimarisinde soyut düşüncelere yönelmesine sebep olmuştur (Ragon, 1986, sy. 386). Le Corbusier kapitalizmin sadece mimarlıkla değiştirilebilecek bir olgu olmadığını kabul ederek ütöplast yaklaşımından vazgeçmiştir. Bu sebeple savaş sonrasındaki genel eğilimin aksine günün spontanlığını mimarisine yansıtmak yerine, kendi özüne dönüp, mimarisinde her zaman olan şiirselliği ortaya çıkarmıştır. Ragon'a göre Le Corbusier, hiçbir zaman yazılarında belirttiği kadar işlevselci olmamıştır. Yapılarında estetik kaygılara yer vermiştir. "Bahaus'un yararcılığından çok, sanatın klasik ve idealist geleneğine yakın olmuştur" (Ragon, 1986, sy.386). Le Corbusier için mimari artık toplumu değiştirebilecek bir güç olmak yerine bir sorgulama aracı haline gelmiştir. Mimari, doğada ve tarihte olanı kendi perspektifinden kurmanın yoludur. Doğadan ve tarihi binalardan aldığı coşkuyu kendi şiiriyle yeniden kurma biçimidir.

Bu yüzden savaş sonrası oluşturduğu yapılar, deneyimi ön plana çıkarması ve malzemeyi tektonik ifadesine kavuşturması sebebiyle anıtsaldır (Akın, 2006, sy. 58).

Fransa'nın Lyon ketinde 100 keşişin inziva yeri olarak tasarladığı La Tourette manastırında Brütalist mimarlığını en güçlü bir şekilde ortaya koymayı başarmıştır. La Tourette Manastırı eğimli bir arazide plotiler üzerinde yükseltilmiştir. Binanın içinde 100 hücre, ortak bir kütüphane, bir kilise, derslikler ve yemekhane bulunmaktadır. Manastır merkezinde bulunan avlunun etrafında konumlandırılmıştır.



Resim 20. Le Corbusier -La Tourette Manastırı (URL-1)

Mostafavi ve Leatherbarrow'a (2005) göre Le Corbusier'in mimarisinde ki değişimin sebebi, farklı coğrafyalara yaptığı geziler sayesinde iklimsel farklılıkları ve bölgesel özelliklerin tasarım sürecindeki önemini anlamasıdır. 1934 yılında Cezayir'in Duran bölgesi için tasarladığı toplu konutta iklimsel verileri göz önüne almıştır. Cité de Refuge, yekpare cephesinin aksine yapıyı teras bahçelerle kademelendirmiş ve güneş perdeleri oluşturmuştur. Bölgeye ait çatı katı kullanımlarını ve güneş kırıcı olarak kullandıkları delikli duvarları, modern üslubuyla yeniden icat etmiştir.

Le Corbusier, batılı olmayan ülkelerde inşa ettiği yapılarda Modern mimari için belirlediği kuralları esnetmeye başlamıştır. Fotoğrafla dondurulmuş, hiç eskimeyecek mekânlar oluşturmak yerine zamanın deneyimlendiği anıtsal binalar tasarlamaya başlamıştır. Millowners İrtibat Binası projesinde, sıcak iklimlerde güneşin etkisini azaltmak için güneş perdelerini (brise-soleil) cephenin tümünde kullanmıştır. Bu

yapıda, Le Corbusier önceki yapılarındaki gibi düz, beyaz yüzeyleri yerine betonun yalın bir şekilde kullanmıştır.



Resim 21. Le Corbusier - Millowners İrtibat Binası (URL-1)

Güneş kırıcılar ise yapının iç ve dış sınırları keskin ayrılmasını engellemiş; muğlâk bir ara mekân oluşturmuştur. Güneş kırıcıların yapıdaki en büyük etkisi, derin ve gizemli gölgeler oluşturarak zamanı yapının üzerinde hissedilir kılmaktır. Yapı, çevredeki diğer unsurlar gibi güneşin açısına göre her saat farklı bir görünüm kazanmaktadır. Bu sayede, modern olmasına rağmen organik bir estetik oluşturmuştur. Millowners yapısının Cité de Refuge ile kıyaslanması Le Corbusier'in değişimini göstermektedir. 1933 yılında inşa ettiği Cité de Refuge yapısında penceresiz cam cephe ile havalandırmayı makinelerle çözmeye çalışmıştır. Bu şekilde, yapı içindeki hava sürekli bir dereceye sabitlenecektir. Cam cephenin içeriği ısıtması ve havalandırma sisteminin tam çalışmamasından dolayı bu projesi başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Sonuç olarak, Le Corbusier'in mimarisinin değişimi, modern mimarinin yaşadığı değişimle eş zamanlıdır. Bu sebeple Corbusier mimarisi tez için önemli bir yer tutmaktadır. Tez kapsamında incelenen mimarlar da meslek hayatlarında Le Corbusier'den etkilenmiş ve yapılarını incelemişlerdir. Corbusier, mimarisinde hem eski medeniyetlerin kullandığı altın oran ve Fibonacci gibi oranlar sistemini hem de endüstriyle gelen seri üretim tekniklerini kullanmıştır. Corbusier mimarisini yaşadığı toplumu yönlendirmek için bir araç olarak kullanmıştır. Özellikle işçiler için yapılan konut projelerinde tefrişleri dahi tasarlaması kullanıcıyı tasarımın dışarısında bırakmasına sebep olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise 5 tasarım prensibini

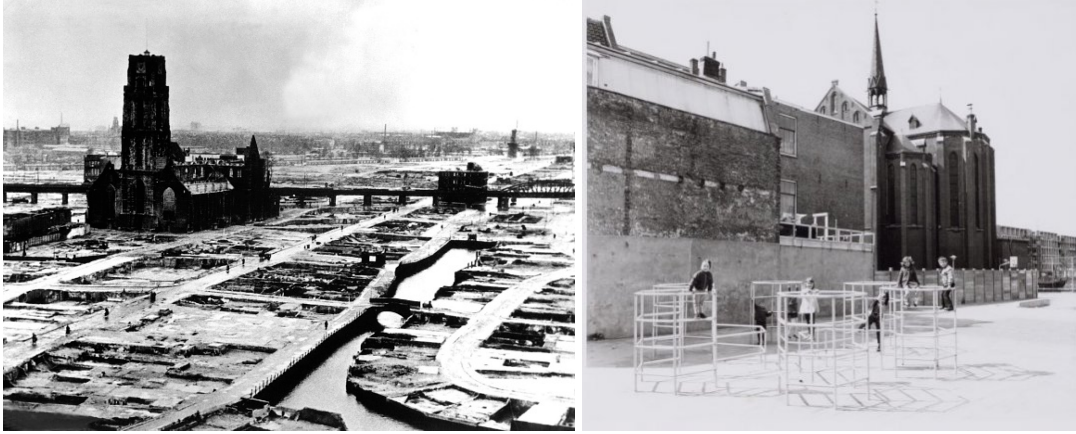
yumuşatmış; iklim ve yöresel özelliklerle barışık bir mimari elde etmiştir. Bir sonraki bölümde incelenecek Aldo van Eyck mimarisiyle Corbusier'in ikinci dönem mimarisi aynı döneme rastlamaktadır. CIAM organizasyonunun ikinci dünya savaşından sonra etkin olan Team X üyesi Eyck, mimarisinde Corbusier gibi birçok medeniyetten izler taşımaktadır. Eyck'in Corbusier'den farkı, mimarisini sosyalleşme söylemleriyle yürütmesidir. Eyck'in mimarisinde toplumu aydınlatma fikri yerine insanların alışık olduğu rastlantısal şehir dokusunu oluşturmak vardır.

3.2. Aldo van Eyck

“İnsan hem içeride hem dışarıda nefes alabilmekte; mimarlık ne zaman aynı şeyi yapabilecek?”

Aldo van eyck – Forum magazine

Aldo van Eyck, Uluslararası Üslubun dünyaca tanınmasında katkı sağlayan CIAM organizasyonlarında İkinci Dünya Savaşından sonra etkili olmaya başlayan Team X üyesidir. Uluslararası Üslubun mimaride sosyal ilişkileri geliştiremediğini savunan Team X üyeleri, geleneksel şehirleri ve yapıları, modern mimarinin makine görüntüsünü kırmak için kullanmışlardır. Team X ekibinin kurucu üyelerinden olan Eyck, şair ve filozof bir aileden gelmektedir. 1918 yılında Hollanda'da doğan Aldo van Eyck, çocukluğunu Londra'da geçirmiş; eğitimini İngiliz ekolunda almıştır. 1935 yılında mimarlık eğitimi için döndüğü Delft Üniversitesinde iki yıl eğitim gördükten sonra eğitimini Zürih Teknik Üniversitesinde tamamlamıştır. İkinci Dünya Savaşından sonra Hollanda'ya taşınmış ve Amsterdam Planlama ofisinde çalışmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı esnasında hasar görmüş şehrin restorasyon çalışmasına katılan Eyck, geleneksel Hollanda kentini ve modern mimariyi inceleme fırsatı bulmuştur. Eyck'in Hollanda'da çalışmaya başladığı dönemde ülke, ikinci dünya savaşının ve Alman işgalinin etkisinden kurtulmaya çalışmaktadır. Ülkenin yapı stoğunda oluşan hasara rağmen yeniden inşa etmek için yeterli kaynak bulunmamaktadır (Lefaivre ve Roode, 2002, sy. 67).



Resim 22. İkinci Dünya Savaşı sonrası Rotterdam Şehri ve Oyun Parkları (URL-11)

Devletin Şehir planlama ofisinde çalışan Eyck, şehirde yıkılmış evlerin arsalarında ve kullanılmayan alanlarda park tasarlama projesini yönetmiştir. Eyck hem çocuklar için mekanlar oluşturmuş hem de ara-mekan fikrini geliştirmiştir. Parklar, belli sınırlarla şehirden ayrılmak yerine şehri birbirine bağlayan ara-mekanları oluşturmaktadır (Lefaiivre ve Roode, 2002, sy. 70).



Resim 23. Aldo van Eyck - Oyun Parkları (URL-9)

Eyck'in mimarisinin temelini zaman-mekân ilişkisini görelilik kuralına göre anlaması oluşturmaktadır. Eyck'e göre mekân-zaman-madde-enerji birbirinden ayrılmayan unsurlardır. Varlığı tanımlarken bu dört unsurun eşit önemde olduğunu savunmaktadır. Bundan dolayı Eyck'e göre baskın bir merkez yerine bu dört unsurun

birbiriyle olan ilişkisi önemlidir. Strauven'e göre Eyck bu anlayışla zamanı geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman şeklinde bölümlere ayırmak yerine zamanı sürekli değişimlerle yaşanan eşzamanlı bir bütünlük olarak kabul etmiştir. Eyck'in bu görüşünü geliştirmesine Mondrian, Einstein, Klee, Bergson, Picasso gibi sanat ve bilim insanlarının düşünceleri etkili olmuştur. Bergson'a göre zamanın bir süreklilik olarak algılanması devamlı bir hareketin kabulüdür (Strauven, 1998, sy. 215).

Bir başka en etkili isim ise 20.yüzyıl avangardın öncüsü Carola Giedion-Welcker'dır. Giedion'a göre merkezi hiyerarşinin reddedilmesi, nesne ve özne arasına koydukları sınırları kaldırmayı sağlayacaktır. Bu şekilde, tüm evren birbiriyle olan diyaloguyla var olabilecektir. Van Eyck, değişimin ve kalıcılığın, zaman ve mekânda bir bütün olduğunu kabul etmiştir. Bu sebeple Giedion ve Eyck çağdaş sanatçıların sonsuzluğu hareket olarak algılaması gerektiğini savunmaktadır (Strauven, 1998, sy. 459). Aldo van Eyck'in mimarlığı ideolojik kaygılarla oluşmayan anti hiyerarşik, anarşik bir dildir. Eyck insan ilişkilerini ön plan çıkarmaya çalışmıştır. Eyck'e göre sürekli değişen ve genişleyen evrende, insanların değişmeyen bir özü; bir çekirdeği vardır. İnsanlar bulunduğu yüzyıla uyum sağlayarak yaşasalar dahi özleri, zihinsel donanımları çağlar boyu hep aynı kalmaktadır. Bu sebeple, mimari formlarını oluştururken soyutlama yerine tarihi referanslara dayanan sade formlar kullanmıştır.

“Mimarlık, süregelen insan vasıflarının mekâna aktarıldığı, sürekli bir yeniden keşif olarak algılanır. İnsan nerede olursa olsun her zaman aynıdır... Modern mimarlar sürekli zamanımızda neyin farklı olduğunu vurguluyorlar. Geniş kapsamda neyin sürekli aynı kaldığına ve değişmediğine değinmiyorlar.” (Eyck, 2008, sy. 474).

İnsanların kendini ait hissedebileceği, insan ilişkilerini destekleyecek bir yaşam alanı inşa edecek bir mimarın, tarihteki binalardan insanların değişmeyen arzularını, korkularını, inançlarını öğrenmesi gerekmektedir. Eyck'e göre, insanlara ait arkaik özelliklerin idraki, bir üslubu taklit eden tarihselcilikten mimarın kendisini korumasının yoludur.

“Mimarlığın özü; arkaik olan yeniden keşfedildiğinde her zaman yeni gibi görünen sınırsız bir çeşitlilik elde edilir. Yeni bir keşif yapmak, yeniden var olanı keşfetmeyi gerektirir.”(Strauven, 1998, sy. 405).

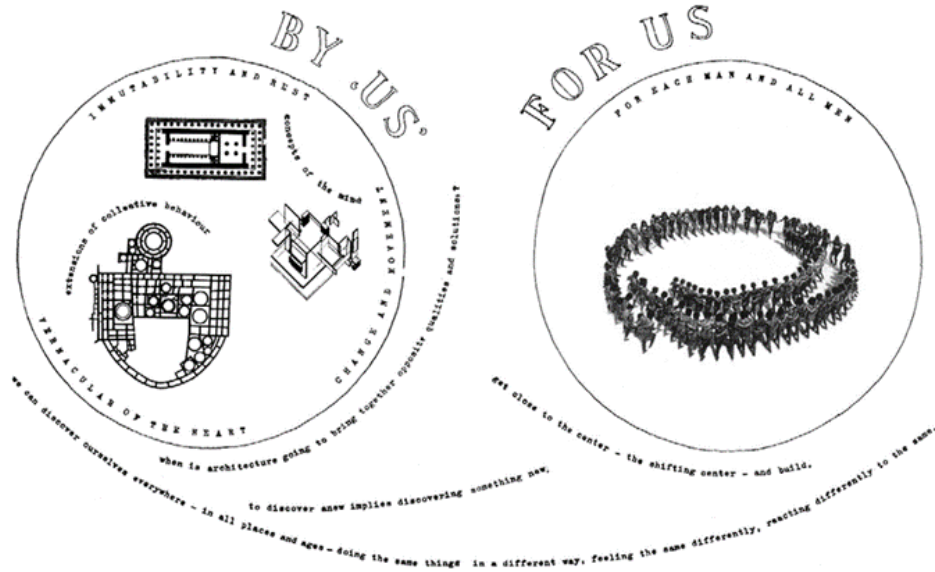
Eyck, tüm dünya medeniyetlerini birleştiren bir öz olduğunu savunmaktadır. İnsanların temel ihtiyaçlarından dolayı oluşturduğu meskenler, birbirine benzemektedir ve tüm mimarların öğrenebileceği mimari yaklaşımlar barındırmaktadır. Strauven’e göre Eyck bu sayede modernizmin tarihsiz şimdiki zamanında kalmamakta; şimdiki zamanı geçmişle bir bütün olarak algılamaktadır. Eyck, klasik kozmoloji yerine, uzay ve zamanın aynı olduğunu kabul eden çağdaş fizik teoremini kabul etmiştir (Strauven, 1998, sy. 458).

Aldo van Eyck, savaş sonrasında ki yıllarda dünyayı gezip temel formları incelemeye başlamıştır. Eyck, biçimlerin ilk örneklerini, arkaik formları ve mimarlığın değişmeyen özelliklerini keşfetmeye çalışmıştır. İlk olarak Avrupa’da bulunan tarihi mekanları gezmiş bir zaman sonra temel formlara olan ilgisi Eyck’i batı dışı toplumlardaki ilk yerleşmeleri incelemeye yöneltmiştir. New Mexico’da eski bir yerleşim bölgesi Pueblo, mimarın ‘şehir- ve ev bütünlüğü fikrini geliştirmesine katkı sağlamıştır. İklim ve sosyal dokunun kendine ait bir şehir oluşturması, şehrin sokak dışında avlu ve çatılarla birbirine bağlanması Aldo van Eyck’i etkilemiştir. (Strauven, 1998). Eyck’e göre, bu şehir insanlara avlu, çatı gibi toplanma alanları oluşturmaktadır. Bu sayede hem insanlar yarı kamusal alanlarda bir araya gelerek sosyalleşebilmekte hem de şehir ve konutlar, avlu gibi mekanlarda birbiriyle kaynaşarak bütünleşmektedir. Eyck, bir sonraki gezisi olan Afrika’da yaşayan Dogon kabilesinin kozmolojilerinden etkilenmiştir. Dogon kültüründe şehir, bir çekirdeğin sarmal bir şekilde büyümesiyle oluşmakta ve bu çekirdek iki zıt özden oluşmaktadır. Eyck, yumurta fikri olarak adlandırılan bu düşüncede her bir parçanın hem bütünü hem de kendisini tanımladığını incelemiştir. Her şeyin birbirini doğurduğu ve birbirine bağlı olduğu bu düşüncede, evler büyük şehrin organları gibidir. Parça ve bütün aynı özellikleri taşımaktadır. Zıtlıkların arasında kurulan denge ise hem özel hem kamusal mekânı oluşturmaktadır. Dogon Kabilesi’ne yaptığı gezi, mimarın yıllardır geliştirdiği ara mekan fikrini ikiz fenomen olarak adlandırmasına katkı sağlamıştır (Strauven, 1998, sy. 381). Aldo van Eyck ikiz fenomeni şu şekilde anlatır:

“Tekrar ikiz fenomene döneceğim; teklik ve çeşitlilik, parça ve bütün, küçük ve büyük, az ve çok, basit ve karmaşık, düzen ve kaos, bireysel ve toplumsal; neden (modernist paradigma) bu ikili yapı parçalarına ayırtmış ve sadece birini başat hale getirerek, yapıların içini boşaltmıştır?”(aktaran Luis, 2010, sy. 149)

Eyck’e göre zıtlıklar, klasik düşüncedeki gibi birbirinden ayrı ve birbirini dışlayan unsurlar değildir; aynı varlığın birbirini tamamlayan parçalarıdır ve bu farkların korunmasıyla birbirlerinin kimliklerini güçlendirmektedirler. Eyck’e göre zıtlıkları birleştirmenin en uygun yöntemi, etkileşime girebilecekleri bir ara mekân (in-between) oluşturmaktır. Eyck’e göre ara mekana en güzel örnek kapı eşiğidir. Mimari mekan kurgusunda kapı, bilinçli olarak içerisi ve dışarısını birbirine bağlayan veya ayıran özelliğindedir. Bu şekilde zıtları birbirine bağlarken aynı zamanda bir karşılaşma mekânı oluşturmaktadır. Bu sayede şehir ve mekan bütünleşebilmektedir (Lammers, 2012, sy. 48).

Eyck’in zıtlıkların bir arada bulunmasına dayanan mimari anlayışta Modern mimarinin işlevselci tavrının aksine mekânlar çok fonksiyonlu ve birbirlerine sokak gibi birkaç fonksiyonu barındıran birimlerle bağlıdır. Bu şekilde parça ve bütün de tek bir kimlikle oluşmaktadır. Bu yaklaşımda tüm parçalar boyutları önemsizmeden eşit kabul edilmektedir. Eyck’e göre mekân insanların algısıyla kimlik kazanmaktadır. Bir nesnenin algılanması ve ilişkilerin kavranması için bütünlük gerekmektedir. Zıtlıkların uyumu ile oluşan bütünlük yok olur ise mekân anlamını kaybetmekte; kimliksizleşmektedir. Mimarideki bütünlüğü sağlamak için doğru ölçünün sağlanması gerekmektedir (Lefaivre ve Roode, 2002, sy. 46).



Şekil 5. Aldo van Eyck - Otterlo Çemberi (URL-12)

Sonuç olarak Aldo van Eyck'in mimarisinde klasik, modern ve arkaik kültürler etkili olmaktadır. Eyck'in CIAM'ın 11. toplantısında yaptığı sunumda mimarisinin klasik, modern ve arkaik kültürlerle olan irtibatını anlatmıştır. Sunduğu paftada iki büyük çember ve bunları çevreleyen cümleler yer almaktadır. İlk dairede, bir Yunan tapınağı, Aoulef Sahara köyü ve Van doesburg tasarımı vardır. Bu şekilde günümüz mimarlığına etkili olan “temel değerleri”, klasik, mimarsız mimarlık ve modern olarak üç faktör olarak göstermiştir.

“Birbirlerine değerleri bölünmüş üçünü yıllardır severim. Birbirlerinden ayıramam artık. Onlar (klasik, spontan ve modern) birbirlerini tamamlar.”
(Strauven, 1998, sy. 235).

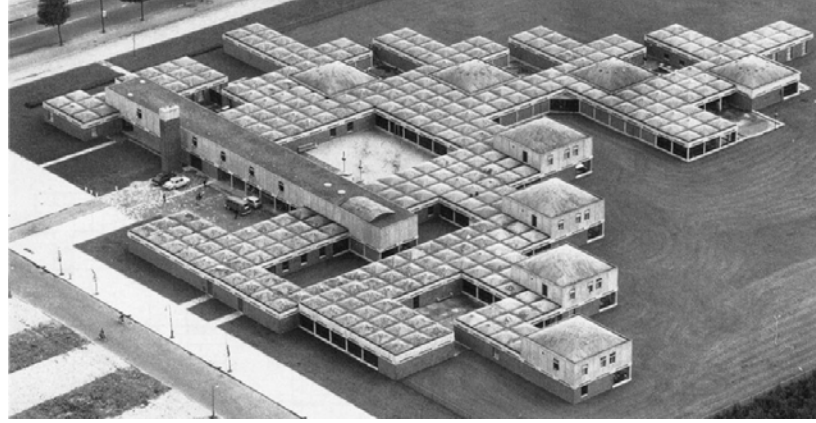
İkinci dairede ise insanların temel ilişkilerini sembolize eden fotoğraflar yer almaktadır. Strauven, Eyck'in bu daireyle 'erkek-kadın-çocuk', 'aile', 'birey – toplum' arasındaki ilişkinin temel ilişkilerin kültürler arası olduğunu göstermeye çalıştığını savunmaktadır. Sonrasında Eyck bu dairenin içindeki resimleri, dans eden Kayapo Kızılderililerin fotoğrafı ile değiştirmiştir. Dansın ritmiyle merkeze doğru daralan ve genişleyen insan vücutlarından oluşmuş bir duvar gibidir. (Şekil.15)

Eyck'in bu sunumunda insanlara dair ilişkilerin anlatıldığı daire ve insanların oluşturduğu bina tiplerinin anlatıldığı daire büyüklük olarak eşittir. Zıtlıkları anlattığı

cümlerle bu daireler birbirine bağlanmakta ve uzlaştırılmaktadır. Planları çevrelediği ‘değişmezlik ve dinlenme’, ‘merkezin temeli’ ve ‘değişim ve hareket’ başlıkları Strauven’e göre birbirini dışlayan kavramlar olarak anlaşılmalıdır. “Onlar karşılıklı olarak uzlaştırılması gereken temel gerçekliklerdir. Birbirlerini güçlendirecek şekilde birleştirilmelidir” (Strauven, 1998, sy.349). Stravuen bu pafta ile Aldo van Eyck’in, tarihi sürece bakarak insan ilişkilerinin diyalektik olduğunu göstermeye çalıştığını vurgulamaktadır:

“İki daire arasında nedensel veya deterministik bir ilişki yerine karşılıklı bir ilişki vardır. Mimarlık ifade değil, karşı bir formdur. Topluma has ilişkilere yapısal olarak cevap vermelidir. Ancak kendi erdemiyile, ilişkilerin kalitesine katkıda bulunmaktadır” (aktaran Strauven, 1998, sy.349).

Bu yüzden Eyck’in tasarımları basit formların diyalogu üstüne kuruludur. Merkezi – çok merkezli; küçük – büyük; düzen – kaos; bireysel – kolektif gibi mekanı kurmada önemli rol oynayan bu kavramlar birbirinden ayrılmamalıdır. Bu noktada Eyck fonksiyonların birbirinden ayrıldığı modern mimariyi eleştirmektedir. Savaş öncesi CIAM organizasyonlarında konu olan tasarımlar eğlence, yaşama çalışma, yeşil olarak ayrılan yerleşim yerleridir. Eyck’e göre fonksiyonların birbirinden ayrıldığı bu mekânlar, gece nasıl kullanılacağı, yağmurlu bir günde şehrin silüetinin nasıl olacağı, yaşlıların ve çocukların şehirde nasıl vakit geçireceğine dair bir fikir barındırmamaktadır. Bu yüzden insanlar için temiz ve düzenli olarak kurulan bu yerleşim yerleri insanların temel ilişkilerini geliştirmemektedir. (Lefavre ve Roode, 2002, sy. 81).



Resim 24. Aldo van Eyck - Amsterdam Yetimhanesi (URL-1)

1960 yılında Hollanda’da inşa ettiği Amsterdam Yetimhane Binası, Eyck’in tüm düşüncelerini uyguladığı yapısıdır. 336x336 cm’lik modülasyonla elde ettiği yetimhanede parça bütün ilişkisi birbirlerini beslemektedir. Eyck, bu modülasyon ile 328 adeti küçük ve 8 adeti büyük olmak üzere toplam 336 adet standart kubbeli mekanlar üretmiştir. Strauven(1998), Eyck’in modüllerin birleşmesiyle oluşan çatılarını en büyük cephe olarak tasarladığını savunmaktadır (sy. 320). Eyck, yağmur sularını kanallar yoluyla tahliye edebilmek için çatıyı eğimli olarak inşa etmek istemiştir. Strauven, çatının ilk eskizlerinde Le Corbusier’in 1935 yılında inşa ettiği Masion de Weekend’in çatısından (Şekil.8) ve Tunus’ta yer alan Medenine kentinin çatılarından (Resim.29) etkilenecek tonoz şeklinde inşa ettiğini yazmaktadır. Van Eyck, tonoz şeklinde olan modülleri sonrasında kare modüllere çevirmiş ve tonoz olarak belirlediği çatı şeklini de kubbe şekline çevirmiştir. Strauven, Eyck’in belirlediği bu kubbelerde Fiji adasında üretilen Kawa kasesinin etkili olduğunu savunmaktadır (Strauven, 1998, sy. 302). Civelek ve Berkin’e göre, Hassan Fathy’nin Gournia köyü tasarımı Van Eyck’in Amsterdam Yetimhanesi üzerinde etkili olmuştur (Civelek ve Berkin, 2018, sy. 54).



Resim 25. Le Corbusier- Maison de Weekend ve Medenine Kenti (URL-13)

Eyck'in hiyerarşiye karşı olan tutumu, bu modüllerin birleşmesinde görülmektedir. Modüllerin birleşmesinde belirgin bir merkez oluşmamakta ve birkaç merkezin birleşmesi görülmektedir (Resim.28). Eyck, modülleri, ritmik olarak L şekli üreterek avlular oluşturabilecek şekilde yerleştirmiştir. Bu sayede içerisi ve dışarı arasındaki iletişimin kuvvetlenmesini sağlamıştır.

Strauven, Eyck'in ikiz fenomeni iki şekilde ele aldığını aktarmaktadır; yapısal ve biçimsel. Yapısal ikiz fenomen, zıtlıkların mekânlarda uzlaştırılmasını ve bir mekânı sadece bir fonksiyon için oluşturmamayı gerektirmektedir. Bu şekilde, mekana kullanıcıları tarafından yeni anlamlar atfedilebilmektedir. Amsterdam Yetimhanesinde sokak şeklinde tasarladığı iç sirkülasyon alanı biçimsel ikiz fenomene örnektir. Sirkülasyon alanları, normal boyutlarından büyük olmasından dolayı ihtiyaç halinde bir toplanma yeri olabilmektedir (Strauven, 1998, sy. 284). Eyck'in elde ettiği mekanlar, geleneksel şehirlerde olduğu gibi kendiliğinden oluşan ve kullanıcıların verdiği fonksiyonlarla anlamlanan mekanlara dönüşme çabasıdır.



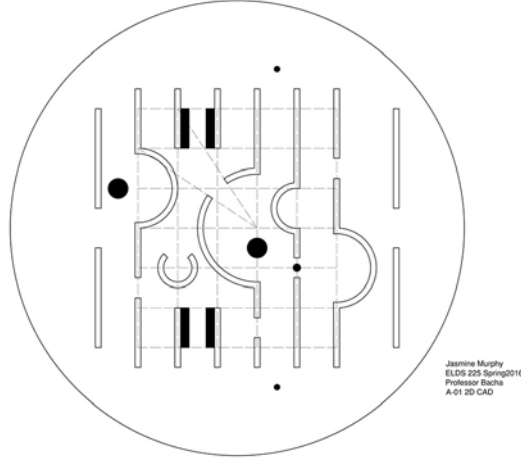
Resim 26. Aldo van Eyck - Amsterdam Yetimhanesi (URL-14)

Yapısal ikiz fenomen, iki zıt biçimi ya da birbirinden farklı davranışlara sahip iki malzemeyi beraber kullanarak oluşmaktadır. Eyck'e göre zıt biçimler birbirlerinin ifade gücünü arttırmaktadır. Strauven Amsterdam Yetimhanesinde yer alan oturma alanlarını biçimsel ikiz fenomene örnek olarak göstermektedir (Strauven, 1998, sy. 459).(Resim.30)



Resim 27. Aldo van Eyck - Oyun Parkları (URL-14)

Van Eyck, Kahn'ın aksine mimarisinde geometrik biçimler birbirleriyle iletişime geçerek yeni formlar oluşturmaktadır. 'İkiz fenomen' fikriyle tasarlayan Eyck'in mimarisinde ki duvarlar Kahn'ın mimarisine oranla, iç ile dış arasındaki ayrımı belirginleştirmez. Aldo van Eyck mimarisinde içeriği ve dışarıyı beraber algılamak istemiştir. Bu sebeple oluşturduğu geometriler geçirgenliğe izin vermektedir. Kozmolojik anlam bölümünde değindiğimiz 'ikiz fenomen' mimaride, yapısal ve biçimsel olarak tezahür etmektedir. Yapısal ikiz fenomen mekansal organizasyonun birçok işleve hitap etmesidir. Biçimsel ikiz fenomen ise farklı geometrilerin kombinasyonudur. Sonsbeek Pavilion 'da doğrusal duvarları dairesel mekanlara kasiştirmiştir. (Şekil. 9) Eyck'e göre iki farklı biçim arasındaki ilişki, formların biçim özelliklerini kaybettirmeden birbirlerinin ifade gücünü arttırmasını sağlamıştır. Hague kentinde inşa edilen kilisesinde daire biçimindeki aydınlatmalarla kirislerin kesişmesi de ikiz fenomene örnek teşkil etmektedir.



Resim 28. Aldo van Eyck - Sonsbeek Planı (URL-14)

Sonuç olarak, Eyck modern mimarinin işlevselliği ön plana çıkararak, insanların yaşadıkları her yeri detaylı olarak tasarlamasını eleştirmiştir. Eyck'e göre bir mekana bir fonksiyon yüklemek mekanın anlamını öldürmektedir. Bu sebeple, mimarisinde birçok fonksiyonu barındırabilecek ara mekanlar oluşturarak kullanıcıya mekanı dönüştürebilme imkanı tanımıştır. Bir sonraki bölümde incelenecek Louis Kahn, Amerika'da uluslararası üsluba karşı çıkan bir mimardır. Mekan oluşturmaları birbirlerine benzemelerine rağmen Louis Kahn, mekanlarda kurduğu hiyerarşiyle Aldo van Eyck'ten ayrılmaktadır. Eyck'e göre mekanda her şey eşittir. Bu sebeple, servis alan, ana mekan gibi bir tasarım yerine insanların mekânsal olarak nerede olduklarını tanımlamaya yarayacak odaklar oluşturulmaktadır. (Resim.31)

3.3. Louis Kahn

“Mimarlık ürünü, mimarlığın ruhuna ve onun şiirsel başlangıcına dair bir armağandan öte bir şey değildir.”

Louis Kahn – Işık ve Sessizlik

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde mimarlık dünyasında etkili olan Amerikalı mimar Louis Kahn'ın mimarisinin temelini, insanların ihtiyaçlarına göre şekillendirdiği zamandan bağımsız kurumlar oluşturmaktadır. Kahn, modern mimarinin aksine mimari tasarımları tarih içinde sürekli gelişen bir biçim olarak algılamıştır.

Kahn, 1920 yılında başladığı Pensilvanya Üniversitesi'nde Beaux Arts geleneğinde hocalardan eğitim almış ve kurumlar düşüncesini burada oluşturmaya başlamıştır. Tarih boyunca değişmeyen estetik kuralları oluşturmak üzere kurulmuş Beaux-Arts düşüncesi, Louis Kahn'ı modern mimarlık dışında klasik mimarlığı da araştırmaya yöneltmiştir. Kahn, klasik öğretilere saygı duyan mimarlık ortamında kendine has tasarım yaklaşımını oluşturma imkânı bulmuştur (Gülgönen, 2018, sy. 19). 1928 yılında Avrupa'ya çalışmaya gelen Kahn, burada Roma gibi antik medeniyetleri inceleme fırsatı bulmuştur. Amerika'ya döndükten sonra Philadelphia Kent Planlama Komitesi'nde çalışmıştır. 1937 yılında kendi bürosunu açarak bağımsız mimari faaliyetlerini yürütmenin yanında Yale Üniversitesi'nde proje dersleri vermeye başlamıştır.

Kahn'ın mimarisinin oluşmasında eğitiminin yanında ailesi ve yetiştiği ortam da etkili olmuştur. Amerika'ya yerleşen Yahudi bir aileden gelen Kahn'ın mimarisinde göçmenliğinin ve dini inancının izleri görülmektedir. Kahn'ın yapılarında öne çıkan klasik düzen ve anıtsallık gibi kavramlar, klasik mimarlık gibi dini metinlerden de beslenmiştir. Mimarlık öğrenimini tamamladıktan sonra Kahn, Roma, Mısır gibi tarihi medeniyetlerin yerleşim yerlerine yaptığı ziyaretlerde mimarinin temsil ve anlam gücünü keşfetmiştir. Kahn'a göre Mısır Piramitleri gibi saf geometri ile kurulan masif yapılar, mimarinin fonksiyonlardan öte bir anlama sahip olduğunu göstermektedir. Bu nedenle Kahn, tarihi eserleri ölçülemeyen değerleri öğrenebilmek için bir fırsat olarak görmüştür. Kahn için fiziki doğa ölçülebilir; fakat duygu ve rüya ölçüye sahip değildir. "Doğa tüm şeylerin yapımcısıdır. Ruh (pysche) şeyleri arzu eder ve doğaya meydan okur" (Güvenç, 2002, sy. 14). Bu nedenle Kahn'a göre mimari tanımlanamayan, maddesi olmayanı ifade etmeyi sağlamakta; ölçülemeyeni somutlaştırmaktadır. Oluşturduğu mimari eserler de tarihi yapılarda öğrendiklerinin modern yapım yöntemleriyle yorumlamasıdır. Bu nedenle Kahn, tarihi yapıları incelemeyi önemsemiş fakat tarihselciliğe karşı çıkmıştır. Kahn 1944 yılında yayınladığı 'anıtsallık' yazısında tarihi yapıları taklit etmeye dayanan tarihselcilik kabul edilemezdi. Kahn'a göre tarihi yapılar, topluma ait kurumların nasıl ortaya çıktığını göstermesi açısından mimarlar için önemlidir.

“Hiçbir mimar başka bir yüzyıla ait bir kiliseyi onu oluşturan insanların arzuları, ilhamları, sevgileri ve nefretiyle tekrar oluşturamaz. Bizden önce oluşmuş anıtsal yapıların imajı aynı istek ve anlamla tekrar canlandırılmaz. Onların birebir kopyalanması uzlaştırılmaz. Fakat bu binanın öğretileriyle, geleceğimizin binalarının bir anlamda bağlı olduğu ortak büyüklük özelliklerine sahip olduklarını göz ardı edemeyiz” (Kahn, 1944, sy. 456).

Kahn yapılarında, incelediği tarihi binalarda olduğuna inandığı ortak bir ruhu aramıştır. Kahn’a göre, insan için yapılan her mekân, insanın varoluşunu ve ruhunu da sorgulamalı; bir felsefeye sahip olmalıdır. Bu sebeple, inşa edilecek her kurumun başlangıcına gidilmeli ve ne gereksinimle yapıldığı ortaya çıkarılmalıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası etkin olan Kahn, öze dönmek yani tarihin başlangıcına dönmek için uğraşmaktadır. Kahn’a göre dönemin sıkıntısı güncel teknoloji ile yeni ifadeler oluşturulmaya çalışılmasıdır. Kahn, yeni bir form üretmenin mimarlıkta mümkün olmadığını, mimarlığın var olanı keşfetmek olduğunu savunmaktadır.

“Sanatçı bir şey ürettiği zaman bunu hisseder. Bunun anlık olduğunu bilir, ama bunun ebedi değeri olduğunu da bilir. Çevresel verileri olduğu gibi almaz, insanoğlunu gözler önüne serecek olanlarını ötekilerden ayıklayıp çıkartır. Aslında gelenek de bu verilerin oluşturduğu yığınlardır, görüyorsunuz değil mi, insan doğasını bu altın tozun kaydından ayıklayıp çıkartırsınız ve kendi işinizde neyin ebedi olduğu, neyin bir çeşit ortaklık hissi barındırdığını öngörebilmeniz son derece önemlidir. Ortaklık derken gerçekten de kastettiğim, sessizliğin esasının ortaklık olduğudur. Bu onun özüdür” (Kahn, 2018, sy. 215).

Kahn tarihe bu yaklaşımından yola çıkarak tüm mimari faaliyetlerin ‘Büyük ev’ olarak adlandırdığı yerde gerçekleştirildiğini savunmaktadır. Büyük ev, ölçülemez olarak adlandırdığı ve mimara değil tüm mimarlığa ait formların kavrandığı, ölçülebilene aktarıldığı bir olma halidir. Güvenç, Louis Kahn’ın bu fikrinin dini bir öğretilerden kaynaklandığını savunmaktadır (Güvenç, 2002, sy. 11). Jale Erzen’e göre Kahn’ın bu mimari anlayışı ile Heidegger’in felsefesi arasında benzerlik vardır. Heidegger’e göre barınma şiirseldir. Erzen, Kahn’ın mimarlığını varlık ve insan, kültür ve toplum ilişkisi üzerinde düşünerek biçimlendirdiğini savunmaktadır (Erzen, 2018, sy. 286). “Kahn için tarih büyük bir öğreticidir ve mimarlık da insan gibi genetik bir

öze sahiptir. Esinlendiği ve tercih ettiği Ortaçağ yapıları ya da Mısır piramitleri, Panteon gibi yapılar vardır” (Erzen, 2018, sy. 286).

Kahn’a göre toplumların ilk oluşma zamanında, insanların bir yapı oluşturma gayesi olmadan içlerinden gelen kabiliyetleri gösterdikleri yerler, kurumların başlangıcını oluşturmaktadır. Bu sebeple, mimara göre insanlıkla birlikte doğan kurumlar ebediyen sürecektir. Kahn, eğitim kurumları için verdiği örnekte bir okulun başlangıcının öğretmen ve öğrenci olduğunu bilmeden bir ağaç altında toplanan insanlar olduğunu aktarmaktadır (Kahn, 1962). Bu insanların icra ettikleri faaliyet yalnızca eğitimidir. Bu yüzden Kahn tasarladığı yapılarda amaçladığı, tarihin başlangıcına giderek kurumun nasıl ortaya çıktığını keşfedebilmektir. ‘Binanın ne olmak istediğinin keşfi’ mimariyi zaman ötesi hale getirmektedir. Bu yönüyle tarihte formları incelemek ve onlardan mimarlığın ilkel gerçekliği ile fiziksel bir kütle olarak başlangıçlarla uğraşmak Kahn’ın mimarisinin temelini oluşturmaktadır (McCarter, 2018, sy. 8).

“Başlangıç olmadan hiçbir şey kök salamaz, kök salduğunda ise insan doğasına tümüyle ve derinden sadıktır... İnsanın arzusuna ve dolayısıyla ihtiyaçlarına yakın olduğu sürece kesinlikle devam edecektir. Yani başlangıç insana sadıktır.” (Kahn, 2018, sy. 215).

Kahn’a göre ihtiyaç programı mimarların binayı bütünsel olarak düşünmesini ve sorgulamasını engellemektedir. Kahn’ın önerdiği tasarlama metodunda mimar, binanın hitap edeceği kullanıcıyı ve onun mekândaki hareketlerini, formun sınırlarını keşfetmek isteyerek mekânın özüne inmeye çalışmalıdır. Örnek olarak, tasarlanacak yapı bir kilise ise mimar bu yapıyı dünya üzerinde tasarlayan ilk kişiymiş gibi tasarlamalı, işlevleri kendisi keşfetmeli ve aralarındaki ilişkileri ortaya çıkarmalıdır. Bu sebeple Louis Kahn’ın mimarisinde mekanlar belli ihtiyaç programlarını karşılamak için oluşturulmamaktadır. Kahn’ın önem verdiği, mimarı başlangıç noktasına götürebilecek ilişkilerdir. Çünkü Kahn’ın deyimiyle; “ilişkiler mekânlara anlam verir” (Kahn, 2018, sy. 210).

Kahn, 1950 yılında İtalya’ya misafir öğretim görevlisi olarak gittiğinde Roma mimarisini yakından inceleme fırsatı bulmuştur. Mısır ve Yunanistan’a yaptığı gezilerde zaman ötesi olarak adlandırdığı düzen prensiplerini incelemiştir. Kahn

metinlerinde, Mısır piramitlerinin malzeme ve geometrinin sessizlik olarak adlandırdığı ölçülemeyen ortak ruhu ışığa kavuşturduğunu aktarmaktadır. Louis Kahn'a göre Mısır piramitlerinde yapım aşaması uzun ve zor bir süreç olmasına rağmen ortaya çıkan yapı, ölçülemeyen bir değer olmuştur. Kahn'ın mimariyi yaşayan bir varlığa dönüştürmek için aradığı düzeni ve ortak ruhu Mısır piramitleri, Roma şehirleri gibi arkaik yapılarda araması, modern mimarlığın bol ışık alan, hafif ve temiz-yeni mekânlarının yerine; ağır ve malzemenin yalın kullanıldığı binalar oluşturmasını sağlamıştır.

Gülgönen, Kahn'ın yapılarını üç döneme ayırmaktadır. Bunlar hizmet alan ve hizmet veren mekan fikrinin hakim olduğu ilk dönem; temel geometrik şekillerin hakim olduğu ve strüktürel dilin ön plana çıktığı ikinci dönem; ışık ve gölgeyi ön plana çıkararak oluşturduğu kontrast mekanların hakim olduğu üçüncü dönemdir. Gülgönen, Kahn'ın bu dönemlerini sırasıyla Order (1955), The Room, The Street and Human Agreement(1971), Silence and Light (1969) metinleriyle eşleştirmektedir. (Gülgönen, 2018, sy. 61)

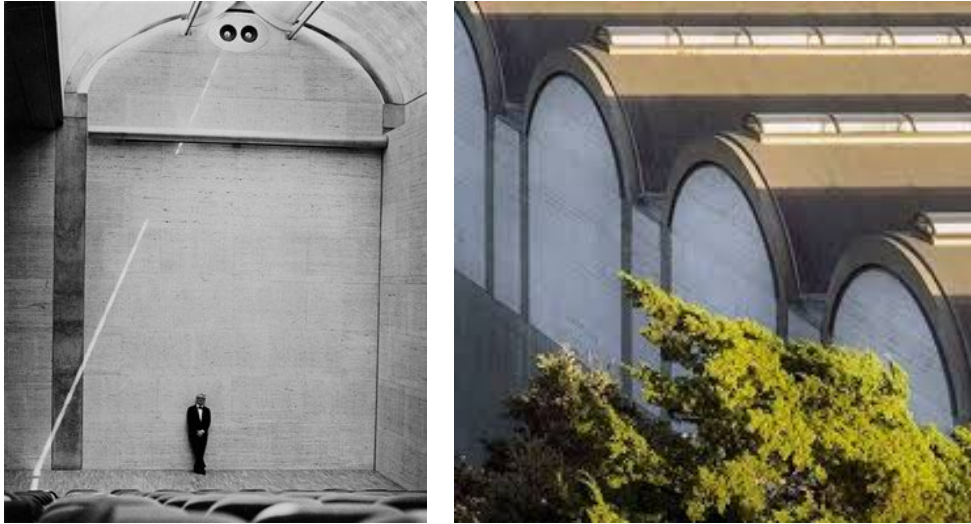
İlk dönem, Kahn'ın Beaux-Arts etkisinde hizmet alan ve hizmet eden mekanlar hiyerarşisini kurduğu dönemidir. Kahn, tesisat, sirkülasyon ağı gibi mekanları hizmet veren; ofis, salon gibi mekanları hizmet alan mekanlar olarak değerlendirmektedir. Böylece mekanlar arasında bir hiyerarşi kurmaktadır. Düzen bölümünde detaylı incelenecek olan mekanlar arasındaki bu hiyerarşiyi, Richards Tıbbi Araştırmalar Binası'nda görmek mümkündür. Yapıda tuğla duvarlarla çevrili kuleler hizmet veren mekanlar olarak tasarlanmış, cephe de belirginleştirilmiştir (Gülgönen, 2018, sy. 62).



Resim 29. Louis Kahn - Richard Tıbbi Araştırmalar Binası (URL-1)

İkinci dönemde Kahn, farklı mekanları birbirinden ayıran temel geometrik biçimlerin mekanı nitelendirmesine ve birbirleriyle irtibatına odaklanmıştır. Bu fikrinin temeli tüm mekanların kare bir odayla başlamasına dayanmaktadır. Projelerini incelediğimizde daire, kare gibi geometrik formlar birbirlerinin içinde kaynamak yerine birbirlerine eklenerek oluşturulmuştur. Kahn'ın projelerinde tüm birimler bir araya geldikleri vakit bir eksen doğrultusunda bir bütün oluşmaktadır. Bir merkez, oda ile başlayan mimari odalar düzenine dönüşür (Köseoğlu,2017, sy. 57).

Üçüncü dönemde ise, Kahn mekanın ışık niteliğiyle, sınırlar ve sınırların kalınlıklarına odaklanmıştır. Yapının içine denetimli alınan doğal ışık, Modernizmin aydınlık mekanlarının aksine karanlık ve aydınlığın belirgin hissedildiği kontrast, epik mekanlar oluşturmuştur (Gülgönen, 2018, sy. 62). Kahn'ın bu dönemi Le Corbusier'in son dönemi gibi şiirsel ifadesini en etkili kullandığı dönemidir. Kahn'ın Amerika'da inşa ettiği Kimbell Sanat Müzesi'nde oluşturduğu mekan, tonozların tekrarından oluşmaktadır. Beton tonozlarının ortasından mekana ışık alan Kahn, sanat müzesinin her saatte güneş ışığını farklı bir açıdan alarak mekanda değişimi gerçekleştirmektedir. Kahn'a göre doğal aydınlatma sayesinde yapıyı ziyaret eden her gelişinde farklı bir Kimbell Müzesi deneyimleyecektir. Sonuç olarak Kahn'ın bu dönem mimarisinde deneyime yönelik bir mimari tasarım görülmektedir (Kahn, 2018, sy. 215).



Resim 30. Louis Kahn - Kimbell Sanat Müzesi (URL-1)

Sonuç olarak, 1950 sonrası Amerikan mimarisinin önde gelen ismi Louis Kahn için mimarlık, geçmişten beri insanlık birlikte var olan bir özür. Beaux Arts geleneğinden gelen Louis Kahn, tarihi yapılardan öğrendiklerini yeni teknoloji ile

kurmaya çalışmıştır. Louis Kahn mimarisindeki düzeni kurmaya çalışırken temelini eski medeniyetlerin oluşturduğu ahenge dayandırması onu yine evrensel kurallara bağlamaktadır. Kahn'a göre form değişmeyen evrensel olandır. Tasarım ise mimarın formun oluşma sürecinde oluşan problemlere çözüm üretmesidir. Bu yüzden tasarıma işlevin ne olduğu ve nasıl bir mekân istediği sorusu sorulması gerekmektedir. Verilen cevapların yansımaları şema, ölçülemeyen fikirlerin, ölçülebilir olmasıdır yani düşünce ile tasarlanan arasındaki ara noktadır. Kahn'ın yapıları hem tarihselci hem modern çizginin üstünde kendine ait ve dünyanın her köşesinde aynı biçimde yapılabilen yapılardır. "Kahn'ın yapılarındaki soyutlama, onu "zaman-ötesi, ama zamanın mimarı" yaparken, dikkatli kullandığı sembolik geometriler, farklı kültürlerle ve mimari geçmişlere tasarımları aracılığıyla seslenmesini sağlamıştır."(Köseoğlu, 2017, sy. 57). Bu nedenle mimarisinde kurduğu düzen bölgeye ait olmayıp, Louis Kahn'ın kendine has bir düzenidir. Bunun sonucu olarak Kahn'ın mimarisi, ilk bakışta nerede olduğunu veya hangi zamanda yapılmış olduğunu değil, mimarının Louis Kahn olduğunu söylemekte ve yapıları, kendi kimliğini kaybetmeden çevresini tanzim etmektedir. Bu açıdan kendisini modern mimarlardan da bölgeselcilikten de ayrı bir yerde konumlandırmayı başarmıştır.

Kahn'ın mimarisinden sonra incelenecek Charles Correa, Hindistan'da yaşamış bir mimardır. Correa mimarisinde bulunduğu ülkenin iklimini ön plana alarak tasarlamaktadır. Geleneksel mimariyi kimlik inşası için inceleyen Correa yapılarında hem modern üretim tekniklerini hem de geleneksel sembol ve yapı tekniklerini kullandığından dolayı tez için önemlidir. Correa mimarisinde bulunduğu yere ait bir yaklaşımı oluştururken Kahn gibi sade ve ağır bir görüntü oluşturmak yerine bulunduğu ülkeye ait birçok sembolü cephesinde barındıran bir tasarım dili benimsemiştir. Bunun sebebi, Correa'nın mimarisine yüklemek istediği fonksiyonlardan bir tanesinin de ulusal kimliği hatırlatıcı bir özellikte olmasıdır.

3.4. Charles Correa

'Eğer doğa bal üretmek isterse, ilk arıyı üretir. Eğer doğa şiir isterse, ilk insanı üretir'

Sömürge sonrası üçüncü dünya ülkesi olarak tanımlanan ülkelerde, Avrupa'daki gibi Modernizm doğal sürecinde ilerlememiştir. Genellikle sömürge altında yönetilen üçüncü dünya ülkeleri modern mimarlığın getirdiği yenilikler ve kafa karışıklığını bir anda, çoğunlukla dışarıdan bir kuvvetle yaşamaya başlamıştır. Teknolojinin ve endüstrinin yeterince gelişmemesi, şehirlerde imar çalışmalarına başlanılacak ekonomik gücün olmaması, üçüncü dünya ülkelerinde yaşayan mimarların ürettiği modern mimari yapılar, çevrelerindeki iklime ve malzemelere uymak zorunda bırakmıştır. Beton ve çelik gibi modern malzemelerin yanında geleneksel malzemeleri de kullanmışlardır. Bu şekilde, hem geleneksel mimariyi ön plana alarak kimlik inşasında bulunmuş, hem de ekonomik çözümler üretmişlerdir. Hindistanlı Correa bu kapsamda teze dahil edilmiştir. Correa'nın modern mimarlığın işlevselliği önemseydiği bir dönemde 'form iklimi izler' mottosunu kabul etmesi ve geleneksel mimariyi devam ettirmeye çalışması tezin incelediği amaç doğrultusunda önem teşkil etmektedir.

1930 yılında Hindistan'da doğan Correa, Katolik bir aileden gelmektedir. Correa, 1946 yılında mimarlık eğitimine Bombay Üniversitesi'nde başlamış sonrasında 1953 yılında Michigan Üniversitesi'nde bitirmiştir. MIT'de yüksek lisansını tamamladıktan sonra Hindistan'a dönmüştür. Correa'nın Hindistan'da serbest mimar olarak çalışmaya başladığı dönem, Hindistan'ın bağımsızlığının ardından devlet düzenini kurma ve toplum düzenini oluşturma zamanıdır. Beş asır gibi uzun bir süre sömürü altında kalan Hindistan, 17. Yüzyılın başından itibaren ticaret merkezlerinin İngilizler tarafından ele geçirilmesinden sonra Hindistan sömürge yoluyla yönetilen bir ülke haline gelmiştir. Demir ve kömür madenlerini işletme, çay ve pamuk gibi tarımsal ürünlerle ilgilenen İngilizler, devletin üretim gücünü arttırmıştır; fakat ticaretin halkın elinde olmaması, halkın kendi kimliğini koruyamamasına ve hem ekonomik hem siyasal açıdan güçsüzleşmesine sebep olmuştur. Correa'nın meslek hayatına başladığı bu dönem, devletin kurulma ve Hindistan medeniyetinin kendisini yeniden oluşturma sürecidir. İkinci Dünya savaşı

¹ Bkz. Correa, Charles. *Vistas. In Architecture for Islamic Societies Today*, ed. James Steele. London: Adademy Editions, 1994, sy. 14

sonrasında bağımsızlık problemleriyle uğraşan bir ülke olan Hindistan, endüstrileşen dünyada herhangi bir sanayi sektörüne sahip olamamıştır. Bu sebeple, Hindistan'ın halkı zenginleşemediği gibi hızlı bir şekilde sanayileşerek daha da fakirleşmiş ve gelir dengesizliği yaşamıştır. Halkın geçinmek için şehirlere akın ettiği bir dönemde serbest mimar olarak çalışmaya başlayan Correa, tüm meslek hayatı boyunca hem Hindistan'ın tarihi kimliğinin ihyasını hem de endüstrileşen şehirler için yeni şehir politikalarını geliştirmeye çalışmıştır. Correa, meslek hayatında iş imkanlarını kaybetmemek için şehirlerde sokaklar dahi yaşayan halk için yeni yaşam yerleri tasarlamaya çalıştığı gibi lüks konut da üretmiştir.

Correa'nın mimarisinin temelinde insanların değişmediği inancı vardır; Correa'ya göre değişen insanların evrenle kurduğu bağıdır. Bu sebeple, insanın yaşadığı her medeniyet, evrenle bağına değiştirmekte; bunun sonucunda mimari oluşmaktadır. Correa'ya göre, insanlar için dünyada aşikâr olandan daha fazlası vardır ve bize belirgin olmayan bu bilgi dağarcığıyla irtibat kurmamızı sağlayan şey din, sanat ve felsefedir. Uluslararası üslubu reddeden Correa, insanın mekânı hissedebilmesi için yaşadığı medeniyetin yansımalarını görmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu sebeple, Correa'ya göre mimarlık somut değil soyut temeller üzerinde kuruludur. Bu sebeple Correa'ya göre bulunduğu çevreden bağımsız bir mimari oluşturmak mümkün değildir. (Correa, 1988, sy. 25).

“Çağlar değiştikçe mitler değişir. Yeni bir tanesi olmaya başladığında ilk ona dikkat verilir, sindirilir ve içselleştirilir, sonucunda ise yeni bir mimari oluşur. Her seferinde bu değişim gerçekleşir ve algılayışımıza yeni bir alan -vista- açılır... Bu gelişme tecrübe edildiğinde vistalar bilincimizi genişletir... Mimarlık, hayatımızın merkezinde ki inançların mecburi tezahürleridir. Hindistan'ın mimari haritasına baktığımızda, beraber yaşayan mitsel imaj ve inançların olduğu zengin bir kaynak bulmaktayız. Kozmos modelinden başlayıp bu yüzyıla kadar olan her bir aşama saydam katmanlar gibidir. Devam eden varlıklarıyla günümüz Hindistan'ın değişik milletlerden olan sosyal yapısını oluşturmaktadır. Bizim amacımız bu katmanları ve aralarındaki irtibatı belirginleştirmektir.” (Correa, 1988, sy. 25).

Correa için gelenek, bulunduğu yere ait inançları ve anlayışları anlama aracıdır. Örneğin Correa'ya göre Hindistan'ın Avrupalılar tarafından işgalinden sonra insan evrenle bağına bilimle tanımlamaya çalışmıştır. İnsanların doğayı inceleyerek edindikleri bilgiler salt bilgiler olarak kabul edilmiştir. Bunun sonucunda mimarlık, bilimi esas kabul eden rasyonel, simgelerden arınmış bir şekilde ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak, yeni bir mimari tarz geliştirmek için yeni inanç oluşmalıdır (Correa, 1988, sy. 26). Correa bu anlayışından dolayı, geleneği mimari bir bilinç oluşturmak için araştırılması gereken yapılar olarak görmektedir:

"Geçmişimizden gelen mimari şaheserler bizim için yerlilerin deniz kıyısında bulunduğu harikulade taşlar değildir. Aksine, her biri tarihimizi oluşturan birbiri ardına gelen vistalar da çok önemli ve belirleyici bir adımdırlar."
(Correa, 1988, sy. 26).

Correa'ya göre, mimarlık üç değişken gücün kesişme noktasında ortaya çıkmaktadır. İlk değişken güç teknoloji ve ekonomi; ikinci değişken güç ise kültür ve tarihtir. Üçüncüsü ise insanların arzudur. Bir yapıyı oluştururken kültür ve tarih, devamlılık, sakinlik ve yıllar içinde gelişen bir güçtür. Arzu ise dinamik ve değişkendir. Bu arzuların bir kısmı geçiciyken bir kısmı ise kültürün bir parçası olabilmektedir (Correa, 1994, sy. 13). Mimarinin değişmesi, bu arzu ve teknolojiye bağlı değişmelerle oluşmaktadır. Correa metninde arzunun değişimine, kozmosun modeli Vedic döneme ait mimarlığın yerine İslam'da olan cennet bahçesi imgesinin yansıması Çerbağı örnek olarak göstermektedir. Correa, teknolojinin mimariyi değiştirmesine ise Romanesk'ten Gotik mimariye geçişi örnek olarak göstermektedir. (Correa, 1994, sy. 13).

Üç değişken kuvvetin dışında değişmeyen dördüncü kuvvet ise iklimdir. Bu yüzden yapılar, iklime hakim olmayı öğrenmelidir. Correa'ya göre geleneksel binalar, iklime hakim olmaları ve ona göre şekillendirdikleri için önemlidir. "İklim mitlerin kaynağı olabilir. Meksika'dan Arabistan'a, Hindistan'dan Japonya'ya kadar gökyüzüne atfedilen metafizik anlamlar ve ayinler iklimin tezahürü olabilir" (Correa, 1994, sy. 14). Correa için sıcak iklimlerde oluşturulan yaşam çevresi, doğanın devamı niteliindedir. Sıcak iklimlerde gökyüzü ile kurulan diyalog, soğuk iklimde

yaşayanlara göre daha farklı ve derin olmaktadır. Tarih boyunca hâkim olmuş medeniyetler de iklime uygun mimarilerini, kendi felsefelerinden doğan düzenlerle oluşturmuşlardır. Correa sıcak iklimin, insanların ilk yapılarının şeklini muhafaza ettiğini savunmuştur. Louis Kahn'ın örnek olarak verdiği eğitim kurumlarının kökü olan ağaç altında ders işlemek sıcak iklim için halen daha geçerli bir tercih olmaktadır. Correa, sıcak iklimlerde tasarlanacak yapılar için, arkaik formları keşfetmeye ya da armaya gerek olmadığını savunmuştur. Correa'ya göre başlangıç formlar sıcak iklimlerde mevcudiyetlerini korumaya devam etmektedir. Bu sebeple, mimari dili oluşturmada en önemli etmen iklimdir. Buradan yola çıkarak Correa, modern mimarinin 'biçim işlevi izler' mottosunu 'biçim iklimi izler' olarak kullanmayı tercih etmiştir. (Correa, 1983,). Correa'nın mimarisinde Avrupalı mimarlar gibi gezgin bir zihin bulunmaktadır. Fakat, Correa diğer modern mimarların aksine sıcak bir iklim ve eski medeniyetlere ait bir yerde büyümüş sonrasında ise Avrupa'yı ve Amerikayı gezmiştir.



Resim 31. Charles Correa - Gandhi Müzesi (URL-15)

Sabarti Nehrinin yanında Mahatma Gandhi'nin hatıra eşyalarının sergilenmesi için kurulan müze, iklimin sağladığı koşullar sayesinde hem açık hem kapalı mekanları bir arada barındırabilmektedir. Gandhi'nin kişisel eşyalarını ve mektuplarını sergilemek için oluşturulan mekan 6x6 m'lik kare modüllerden oluşmaktadır. Bir çatı örtüsüyle tanımlanan kare bölümler, doluluk boşluklarla mekanı oluşturmaktadır. Mimarideki ana fikir ise bir hacim oluşturmak yerine köyün yollarından ilhamla oluşturulan bir rotadır. Correa, müzenin içinde dolaşan bu platformla bazı yerlerde açık mekânlar oluşturarak dinlenme alanı oluşturmakta; bazı yerlerde ise kapalı bir

mekân oluşturup insanların belli bir mekânı incelemesini sağlamaktadır. Mekândan önce yolu önemsemesi, insanları belli bir rotada ilerletip onların bakış açılarını tasarlamaktadır. Bu sayede insanlara görsel bir imge oluşturmak yerine bir deneyim sunmaktadır.



Resim 32. Charles Correa - Gandhi Müzesi (URL-15)

Correa'ya göre üçüncü dünya ülkesi olarak tanımladığı Hindistan'ın koşulları, tarihi ve iklimi, modern mimarinin teknolojisinin uygulanabileceği koşullara sahip değildir. Bu nedenle Correa'nın ortaya çıkardığı eserler, Uluslararası Üslubun aksine bulunduğu çevreyle bütünleşmeye çalışan modern mimari örnekleri arasındadır. Correa'nın tasarımlarında oluşturduğu mimari düzen, yeni teknoloji ve malzemelerin bölgeye ait en eski kozmik sistem olan mandala sistemi ve iklimsel etmenlerin birleşmesinden meydana gelmektedir. Correa'ya göre sıcak bir iklimdeki mekân, soğuk iklimlerdeki gibi içeri ve dışarı kavramını oluşturacak şekilde bir kutu olmamalıdır. Correa'ya göre mekânlar iç ve dışı bir arada oluşturmalı ve insanı doğadan koruyan sığınaklar olmak yerine onu yağmurdan ve güneşten koruyan bir "şemsiye" gibi olmalıdır (Correa, 1994, sy. 15). Hindistan gibi sıcak iklimlerde mimari faaliyetlerini gerçekleştirmiş olan Correa'nın yapılarındaki mekanlar da geçirgendir. Frampton'a göre, Correa'nın teknolojiyi önemsemesine rağmen, mimarisinin karakteristiğini ve gücünü antropolojik ve ekolojik olmasına bağlamaktadır. Frampton, Correa'nın biçimlere önem verse dahi deseni, aşkın anlamın zorunlu ifadesi olarak görmediğini söylemektedir. Kenneth Frampton'a göre Correa, yaşanacak şehir fikrini geliştirmesine rağmen mimarlık felsefesinin temelini Hindistan'ın köyleri oluşturmaktadır. (Frampton, 1987, sy. 60) Kısaca, Correa'ya göre

bir mimar geleneğin köklerini ifade edebilmeli, bölgede olan dört kuvvetin tüm katmanlarına inebilmelidir. Correa'ya göre bölgesel verileri önemseyen bir mimar, tasarımı var olanı “değiştirme” olarak algılamamalıdır; Correa'ya göre bir mimar, mimariyi dönüştürebilmeli ve yeniden kurabilmelidir. Correa'ya göre, değiştirip kullanmak kolaydır ancak bu anlamın kaybolmasına ve bir suret olarak kalmasına sebep olmaktadır. Öte yandan, dönüşüm toplumu zorlamakta ve onu yeniden icat edebilmektedir (Correa, 1994, sy. 14).

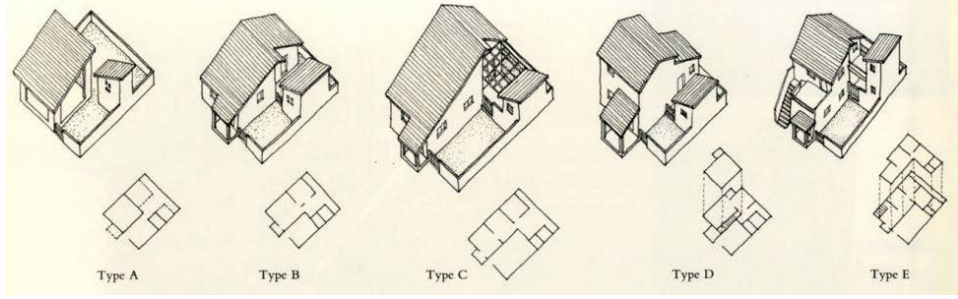
Correa'nın modern mimari gibi konut ihtiyacına yönelik çözümleri vardır. Düşük gelirli aileler için düşük masraflı projeler, üçüncü dünya ülke mimarları tarafından tercih edilen bir konu olmuştur. Avrupa'nın endüstriyel gelişimi bu ülkelerde kısa sürede gerçekleştiği için geleneksel toplumla modern toplum arasındaki gerilim bu ülkelerde daha fazla hissedilmiştir. Halkın hükümetten bağımsız oluşturduğu yerleşim yerlerini, Correa, modüler sistemleriyle hükümetin istediği düzene çevirmeye ve modernleştirmeye çalışmıştır. Correa'ya göre mimarın görevi, düşük gelirli ailelerin benimsediği mekanlarla, şehirleşme arzusunda olan hükümetler arasındaki orta noktayı bulmaktır.



Resim 33. Charles Correa - Belapur Evi ve Geleneksel Hindistan evi (URL-15)

Correa'nın bu amaçla New Bombay kentinde inşa ettiği toplu konut projesinde, mekanlar ihtiyaca göre genişleyebilmektedir. Projede konut ihtiyacının yanında kamusal alanlar da (okul, park, sağlık) yer almaktadır. 1983 yılında başladığı projede konutlar, kullanıcıların gelirlerine göre 45 m² ile 70 m² arasında 5 tiptedir (Şekil 2). Parsellerin içinde yaşam alanları ile ıslak hacimler birbirinden ayrılmıştır. Parselin yaşam alanının olduğu kenar $x - 2x - 4x - x$ olarak bölünmüştür. Kısa kenarı ise $3.5x - x - 1.5x$ olarak bölünmüştür. Parseller ıslak hacimlerin yer aldığı duvar vasıtasıyla

birleşmekte; konutların büyümesi komşuların duvarına doğru kademeli bir şekilde gerçekleşmektedir (Civelek ve Berkin, 2018, sy. 64).



Resim 34. Charles Correa - Belapur Evi Alternatifleri (URL-15)

Bu parseller 8x8 m'lik bir avlunun çevresinde birleşmektedir. Parsellerin birleşmesinde pencereler mahremiyeti sağlayacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu şekilde Correa oluşturduğu yaşam alanında özel, yarı kamusal ve kamusal alanlar oluşturmuştur. Büyüme şekli gibi sosyal hayatı oluşturması da kademeli şekilde gerçekleşmiştir. Correa, bu şekilde modern mimaride gelişen ülkelerdeki konut ihtiyarcını karşılamak için tasarlanan toplu konutlar gibi hızlı üretilebilen, ekonomik ve ihtiyaç halinde genişleyebilen bir çözüm üretmiştir. Bununla beraber yeşil alanları kamusal alan olarak değerlendirmek ya da yeşil alan yerine teraslar üretmek yerine insanlara kendilerine ait bir bahçeye sahip olabilme imkânı sağlamıştır. Correa'ya göre sıcak iklimlerde bahçe, evin devamı niteliğinde olmasından dolayı şehirde yaşayan herkesin kendisine ait bir bahçesinin olması gerektiğini savunmuştur. Correa'nın bu yaklaşımının temelini yine iklime verilen önem oluşturmaktadır. (Khan, 1987, sy. 41).

Sonuç olarak, Correa'nın yapılarıyla birlikte yaşamına bakıldığında, Correa'nın Katolik bir ailede yetiştiği görülmektedir. Büyüdüğü şehir 1510 yılında Portekizler tarafından kurulmuştur. Correa "anayurdu bildiği ülkede, İngilizce ad ve Portekizce soyadı taşıyan biridir" (Tanyeli, 2018, sy. 190). Mimarlık eğitimini tamamladığı süre boyunca Amerika'da olması Hindistan'ın kimliğinden uzak kalmasına sebep olmuştur. Hindistan'da mimari faaliyetlerine başladığı zaman modernizmle yüzleşen mimariye kimlik oluşturmaya çalıştığı gibi kendisine de Hindistanlı kimliği oluşturmuştur. Bu yüzden Correa'nın mimarisinin amacı modern mimarideki gibi eklektik özellikleri atarak en sade ve temel olan arkaik özelliklere ulaşmak değil, tüm medeniyetlerin temsilcisi olarak kendisini yere ait hissetmektir. Bu sebeple Correa'ya göre yeni bir

medeniyet inşası, eskiyi silmek değil, ona bir şey ekleyebilmektir. Bir yere ait hissetmek için de iklimi, toplumu ve tarihi kullanmak gerekmektedir. Correa mimarisinde kullandığı iklim söylemleri ile mimarisini Hindistan'a özgü kılma çabası içerisinde. Şehir çalışmalarıyla kendiliğinden gelişen şehre müdahil olarak toplumu düzenlemektedir. Yapılarında kullandığı tarihi referanslarla, mimarisini modern tekniklerle kurmasına rağmen hem toplumun tanıdığı imgelerle mimarisini meşru kılmakta hem de kendisine özgü bir üslup oluşturmaktadır.

Üçüncü Dünya ülkelerinde mimari formlar, modernizmin sosyal ilişkilerini düzenlemek yerine daha çok kimlik inşa etmek ya da korumak için kullanılmıştır. Bir sonra ki bölümde incelenen Mısır'lı Hassan Fathy, Correa'nın mimarisi gibi geleneksel biçimleri kullanarak yerleşim yerleri inşa etmiştir. İklimi önemseyen Fathy'nin mimarisini Correa'dan farklı kılan özellik ise yerel malzemeler ve teknikler kullanarak modern malzemeler ve teknikleri reddetmesidir.

3.5. Hassan Fathy

“Karar vermek insan çıkmazının en önemli yönlerinden biridir. İnsan karar almaktan kaçamaz ve aldığı kararlar dünyayı şekillendirir.”

Hassan FATHY – Katılımcı Mimarlık

Hasan Fathy, meslek hayatı boyunca Mısır'daki geleneksel formları ve yapım yöntemlerini devam ettirmeye çalışmasının yanında ülkesinde yaşayan düşük gelirli kesimin yaşam alanlarının kalitesini yükseltmeye çalışmıştır. Correa gibi Fathy de geleneksel mimariyi bulunduğu iklimin sonucu olarak görmüş ve geleneğin birçok neslin aynı problem için aradığı ve ürettiği pratik çözümler olarak tanımlamıştır. Modern Mimarinin kendi çağını temsil etme çabasına karşın Fathy'nin mimarisi sosyal ve kültürel olarak bir tarihi bir süreklilik oluşturma çabasıdır. Fathy, mimari dilini İslam-Arap mimarisi ve vernaküler Mısır mimarisini inceleyerek kurmuş; Uluslararası Üslubu savunan mimarların yaşam çevresini, iklimlendirmeyi ve kültürel hafızayı göz ardı etmelerini eleştirmiştir. Fathy'e göre mimari, insanların yaşam alanlarını şekillendirirken yaşamlarına yön veren, kimlik ve aidiyet duygularını geliştiren bir

araçtır (Fathy, 1973, sy. 27). “Mimari komünal bir sanattır, çünkü yapıları kentin içine herkes tarafından görülsün diye yerleştiririz. Mimarlık aslında kendisini empoze eder.” (aktaran Tanyeli, 2018, sy. 100).

1900 yılında İskenderiyeli bir ailede doğan Fathy, çocukluğunu Kahire’de iyi şartlarda geçirmiştir. Mısır’ın üst kesimine mensup bir aileden gelen Fathy köy hayatından uzakta yetişmiştir. Fathy, 1926 yılında mezun olduktan sonra 1930 yılına kadar Kahire’de devlet planlamasında çalışmıştır. 1930 yılında Kahire Güzel Sanatlar Akademisinde ders vermeye başlamıştır. Tüm meslek hayatı boyunca geleneksel mimariyi önemseyen Fathy’nin İkinci Dünya Savaşı öncesi yapıları Modern Mimarlıkla geleneksel mimari arasındadır. Beton ve çelik malzemeleri kullanmasına rağmen geleneksel motifleri yapılarında kullanmıştır (Tanyeli, 2018, sy. 100)

Fathy kırsala olan ilgisinden dolayı Talha köyündeki evlerle ilgilenmiştir. Burada kırsal yaşamıyla tanışmış; kırsal bölgede yaşayan insanların ihtiyaçlarını ve mimarlık faaliyetlerinde güçlerinin neye yetip yetemeyeceğini görmüştür. 1937 yılında açtığı sergi, kırsal hayatı anlatmıştır. Bunun neticesinde aldığı bir işte kerpiçten bir yapı inşa etmiş fakat çatısının ahşap olmasından dolayı ekonomik açıdan tercih edilebilecek bir çözüm üretememiştir (Fathy, 2000, sy. 96)

İkinci Dünya savaşı sırasında oluşan malzeme sıkıntısı Fathy’yi tamamen geleneksel yapım yöntemlerine ve malzemelere yönlendirmiştir. Bu sebeple Fathy için karşılaşılan problem Avrupa’daki gibi hızlı konut elde etmenin yanında, ekonomik çözümler üretmektir. Bu nedenle, ithal malzemelerle yapılan binalar yerine bulunduğu yere kök salmış ve kültürünü besleyen yapım yöntemlerine değer vermiştir. Fathy, beton ve çeliğin yanında zor temin edilmesi ve maliyetli olmasından dolayı ahşabın kullanımını da en aza indirmeye çalışmıştır. Buna rağmen Fathy, çatı imalatında toprak malzeme kullanmasına rağmen kalıplarda ahşap kullanmak zorunda kalmıştır. İsteddiği ölçülerde çatı denemeleri yapsa da bunlar çökmüştür. Fathy, Mısır’ın konut sıkıntısının çözümünün Mısır’ın tarihinde saklı olduğunu savunmuştur. Fathy tavsiyeler üzerine Batı Aswan’a giderek Nübye’li ustaların yaptığı çatı yapım sistemini incelemiştir. Çatı ustalarıyla tanışan Fathy, kerpiç çatılarda uyguladıkları geometri ile Fathy’nin çatı sorununu ahşap kalıpsız çözdüklerini görmüştür. Ustalarla çalışması sonucunda Fathy, tüm yapıları toprakla imal etmeyi başarmıştır. (Fathy,

1973, sy. 19). Fathy, bu ustaları betimlerken yaptıkları işin farkında olmadan yaptıklarını kaydetmektedir; geleneksel olarak öğrendikleri yapım tekniğini farkında olmadan devam etmektedir. Aswan’da gördüklerinden etkilenen Fathy’e göre insanlar gündelik hayattaki kararlarının çoğunu alışkanlıklarının sonucunda almaktadır. Bu nedenle Fathy karşılaştığı çatı problemini yani topluma ait bir sorunu yine toplumun bulduğu yöntemleri geliştirerek çözmüştür. Yöredeki insanların gündelik alışkanlıkları, yeni bir plan tipi ve yeni bir form oluşturmada mimarın işini kolaylaştırmakta; zaman kazandırmaktadır. Bu yüzden Modern Mimarideki gibi mimarın geçmişten koparak sürekli yeni olanı araması Fathy için anlamsızdır ve mimar, yeni olanı geleneksel mimarinin oluşturduğu tasarım prensiplerini geliştirerek keşfedebilmektedir. Tanyeli, bunun sebebini Fathy’nin mimaride değişimi değil değişmeyen inançları önemsemesinden kaynaklandığını savunmaktadır.

“Fathy, değişim olgusunun varlığını kabul eder; ama, onun düşüncesinde bu değil, zaman ötesi geçerliliği ve dolayısıyla da sürekliliği olduğu öngörülen bir olgular ve inançlar kümesi merkezi konumdadır. Ona göre, yeni yoktan var edilebilecek ve o güne dek geliştirilen inançlar ve bilgiler sistemini yıkabilecek güçte bir devrimci itki değildir. Fathy için yeni, icat edilemez niteliktedir; o eskinin içinde var olduğundan ötürü, yeninin ona göre bir çekiciliği de yoktur.” (Tanyeli, 2018, sy. 108).

Fathy, eski ile yeniyi iki zıt kutup olarak algılamamaktadır. Bu sebeple mimari formlar, tarihi sürekliliktir. Tanyeli, Fathy’nin dünyayı değiştirmeye çalışmadığını; zaman ötesi doğrularını ortaya çıkarmaya çalıştığını savunmaktadır (Tanyeli, 2018, sy. 108). Fathy’e göre geleneksel olanın değerli olmasının sebebi de sabitlik ve görece değişmezliktir.

“Kültür, konstrüksiyonun ötesine geçendir. Ve bundan ötürü sadece bilimsel açıdan yeterli bulunan yöntem ve malzemeleri seçmek yetmez. Kültür, insanın çevresine, fiziksel ve manevi gereksinimlerini karşılayabilmek için verdiği önem ve gösterdiği tepkidir. Dünyanın farklı yerlerinde çevre ve gereksinimler farklı olduğu için de kültür değişkendir” (Fathy, 1973. sy. 30).

1973 yılında ‘Fakirler için Mimarlık’ adıyla yayınlanan kitabında Fathy, Mısır mimarisinin sorunlarının birkaç tekil proje ile çözülemeyeceğini savunmaktadır. Fathy’e göre modern mimarlardan dolayı mimarlığın köklerine zarar veren bir ‘hastalık’ vardır ve bu hastalık teşhis edilmelidir. Modern yapım teknikleri, Fathy’e göre, “karar vermek insan çıkmazının en önemli yönlerinden biridir. İnsan karar almaktan kaçamaz ve aldığı kararlar dünyayı şekillendirir. Yaptığının iyi veya kötü; güzel veya çirkin olduğunun bilincindedir.” (Fathy, 1973, sy. 30). Fathy’e göre karar vermek insanlığın başlangıç sebebidir ve karar vermek, kişinin kendisini ifade etmesinin yoludur. Fathy tasarım sürecindeki bilinçli kararlara hem gelenekle hem de bilimsel yöntemlerle varılması gerektiğini savunmaktadır. Gelenek aktarımlarla gelen ve geçerliliğini sürdüren bilgilerden oluşurken; bilimsel analiz, problemin basitçe izlenmesidir. Fathy’e göre mimarlardaki özgünlüğü, mekanik olan yok etmekte, mimariyi hastalandırmaktadır. Buna karşılık Fathy’nin savunduğu klasik mimariyi, ‘doğayla kültürün ideal bir birleşimi’ olarak tanımlamaktadır. Tanyeli’ye göre Fathy’nin mimarisini, “insan ölçeğiyle gelenekleri de kapsayan bir mimariyi bulma amacıyla kendisine öykünülen mimari olarak da inceleyebiliriz.” (Tanyeli, 2018, sy. 109).

Fathy için tasarım süreci, mimarların sürekli kararlar aldığı bir süreçtir; düşünce ve ruhun şekil aldığı bu süreçte kararların her biri kontrol edilebilirse tasarım sürecinde hâkimiyet oluşturulabilir. (Fathy, 1973. sy. 30). Fathy’nin tüm fikirlerini yansıttığı Yeni Gurna projesi, mesken kavramının kendi perspektifinden yorumudur. Mimarideki amaç, yerel malzemelerle düşük maliyetli, köylüler tarafından tamir edilebilecek, geleneksel yaşamı devam ettiren sosyal ve özel alanlar oluşturabilmektir (Fathy, 1973. sy. 70).



Resim 35. Hassan Fathy - Yeni Gurna Köyü (URL-15)

Fathy'nin tasarımının temelinde insanın mimara ihtiyaç duymadan kendisine barınak oluşturabileceğine dair inanç vardır. Fathy'ye göre, geleneksel toplumda meslek dağılımıyla bu görevi üstlenmiş ustalar bulunmakta; ustalar malzemeyi ve iklimi anladığı ölçüde, doğal ortamda halka ait evler oluşturabilmekteydi. Fathy'e göre mimarın rolü, insanlara barınak değil, kendilerinin isteklerini ve kültürlerini hissedebilecekleri bir yuva oluşturmaktır. Bu nedenle, tüm evlerin birbirinin aynı olduğu bir şehir dokusunda insanlar kendini ait hissedemeyecektir. Gurna köyündeki evlerin hepsi ev sahiplerinin isteklerine göre ayrı ayrı tasarlanmıştır. Fathy, bireysel mimarların oluşturdukları kolektif mekânlara karşın kolektif yapımla bireysel mekânlar önermiştir. Bunu gerçekleştirmek için geleneksel yapımla yöntemlerini önemseyen gibi müşteri, mimar ve usta arasındaki irtibatı ön plana çıkarmıştır. Her tasarım müşteriye özel olmalı; mimar da hem müşteriye hem de içinde bulunduğu medeniyeti yansıtabilmelidir. Ustalar ise el işçiliği ile insanın temel doğasını yapıtlara yansıtmalıdır. (Fathy, 2018, sy. 101) Fathy, mimaride mekanik olana karşı çıkmıştır. Çünkü el yapısının ürettiği bir mekan insan ölçeğine göre oluşmaktadır. Prefabrikasyon üretim yönteminde ise insanın katkısı sınırlıdır. Bundan dolayı seri üretim mimarideki insan ölçeğinin kaybolmasına sebep olmaktadır.

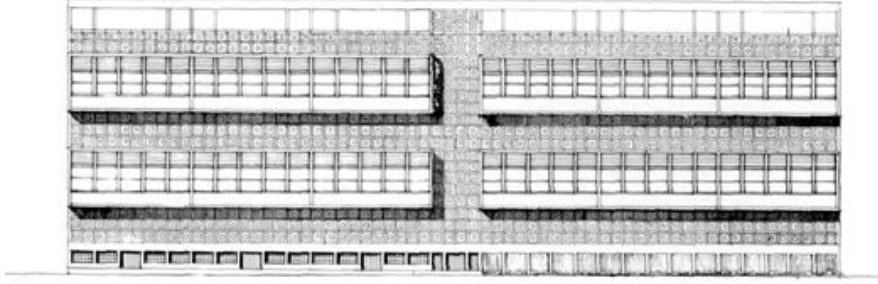
“Mekaniklik, doğayla, malzemeyle ve gelenekle olan uyumu yok eder... Organik büyüme kuralı, insan, malzeme ve çevrenin birbiriyle sürekli ilişkili olmalarını sağlamaktadır” (aktaran Tanyeli, 2018, sy. 139).

Gourna projesi, sosyal bir vizyon olarak kurulmasına rağmen istediği ilgiyi görememiş, projenin sadece bir kısmı tamamlanabilmiştir. Fathy, bu sonuca modern ve geleneksel arasında bocalayan halkın ve yerleşim politikalarını yanlış belirleyen yönetimin sebep olduğunu düşünmektedir.



Resim 36. Eski Gurna Köyü ve Hassan Fathy - Yeni Gurna Köyü (URL-15)

1957 – 61 yılları arasında Yunanistan’a Irak’ta yapılacak bir proje için giden Fathy, İkinci Dünya Savaşı sonrası Modern Mimarlığı inceleme fırsatı bulmuştur. Avrupa’daki mimari gelişmeleri yakından takip etme ve hem kendi üslubunda hem de Doxiadis firmasının benimsediği üslupta yapılar inşa etmek Fathy’nin kariyeri için farklı bir deneyim olmuştur. Doxiadis firması adına çalıştığı dönemde, Irak’ta inşa edilecek toplu konut projesinde yer almıştır. Bağdat’ta 5000 kişinin yaşayacağı bir şehir planlaması için Fathy, kendi geleneksel mimari yöntemlerini ve modern mimarlığa ait standardizasyon arasında bir tasarım yaklaşımı geliştirmiştir. Fathy’nin çözümü sonrasında uygulanmasa da firma, Fathy’nin avlu, iç sokak gibi tasarım prensiplerini muhafaza ederek bir proje geliştirmiştir. Fathy’nin Doxiadis’ten ayrılması da yine toplumsal kimliği koruma çabasından kaynaklıdır. Sonuç olarak Fathy, Gourna projesinde uyguladığı sosyal sorumluluk bilincini Doxiadis firmasının bilimsel ve modern vizyonuna göre tekrar gözden geçirmiştir. (Pyla, 2007, sy. 30).



Resim 37. Hassan Fathy - Irak Konut Projesi (URL-15)

Sonuç olarak, Fathy'nin mimarisindeki anlam, İslam inancında ve kültürel kimliğinde yatmaktadır. Mimarlığında bu etkenlerin değişmez olduğunu kabul etmesinden dolayı, teknoloji ve değişimi amaç olarak değil; inançlarını destekleyen ve onların doğruluğunu kanıtlayan araç olarak kullanmaktadır (Tanyeli, 2018, sy. 139). Mimarisinde ki anıtsallık, seneler içinde gelişen geleneksel mimarlığın yansıması olan zaman ötesi sembolik dildir. Tekniği mimarideki ruhu somutlaştırma aracı olarak gören mimarın önemseydiği, yaşam alanı ile birlikte topluma yön verebilmektir.

“Okulda öğrenilebilir nitelikte olan teknik, Tanrı'nın insanlara bir lütfu olan sanatla aynı şey değildir. Teknik müzikte akortlar gibidir... Tekniği mekanik olarak kullansaydık, bu bir konserde sadece akortların çalınmasını dinlemek gibi olurdu. Daha fazlası gerekir. Ve o var olduğunda da müziği duyarız, uyumu hisseder, hatta görürüz, kültürü yaratırız” (Fathy, 2018, sy. 139).

Fathy, CIAM'ın ikinci dönem mimarlarıyla geleneksel formları kullanmak konusunda benzerlik göstermektedir. Fakat onlardan ayrılan özelliği, modern mimarlar gibi geleneksel formları yeni teknolojilerle yorumlayarak evrensel bir dil oluşturmaya çalışmamasıdır. “Mimari üslupların evrensel olmadığını ve dünyanın farklı bölgelerinin özgünlüğünün inkâr edilmemesi gerektiğini” savunmuştur (Fathy, 1973, sy. 22). Fathy, mekanlarını inşa ederken geleneksel mimaride kullanılan malzemeleri kullanarak bölgenin geleneksel mimari yapım yöntemlerini yeniden yorumlamıştır fakat bir süreklilik oluşturmuştur.

Son olarak incelen mimar, Turgut Cansever'dir. Fathy ve Cansever, mimarilerini hem coğrafya temelli hem de din temelli kurmuşlardır. Buna karşılık,

Fathy'den farklı olarak Cansever, mimarisinde modern teknikleri kullanmaktan çekinmemiştir.

3.6. Turgut Cansever

“Doğu da Allah’ındır, batı da. Her nereye dönerseniz Allah’ın yüzü orasıdır. Şüphesiz Allah kuşatandır, bilendir.”

Bakara Suresi – 115. Ayet

Turgut Cansever, mimariyi ‘dünyayı güzelleştirme çabası olarak anlamlandırmıştır. Cansever’e göre “güzel bir dünya, konutları, şehirleri, kırsal alanları, insanlar arasındaki ilişkileri gerekli şekilde düzenlenerek inşa edilebilecektir” (Cansever, 1983, sy. 123). Cansever, modern mimarinin aksine insanın çevresine katılma ve oluşturma hakkı olduğunu ve insanların çevresini düzenlemeye katılmaz ise dünyanın güzelleştirilemeyeceğini savunmaktadır. Aga Khan ödüllü Cansever bu yönüyle, 20. yüzyıl Uluslararası Üsluba karşı yerel özellikleri ön plana çıkaran, insan-doğa, insan-insan arasındaki bağı kurabilecek yapılar inşa etmiştir. Turgut Cansever’e göre “mimari, insanın çevresini bilinçlendirme ürünüdür” (Cansever, 1996, sy. 119)

1920 yılında Antalya’da doğan Turgut Cansever çocukluğunu Antalya, Ankara, Bursa gibi Türkiye’nin farklı iklimlerine ait şehirlerinde geçirmiştir. 1936 yılında İstanbul’da Galatasaray Lisesi’nde lise eğitimine başlamış, 1941 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’nde eğitime devam etmiştir. Cansever lise ve akademi hayatında Sedad Hakkı Eldem, Halil Dikmen gibi hocalardan eğitim alarak mimarlığın yanında edebiyat, musiki ve resim alanlarıyla da hemhal olmuştur. (Düzenli, 2009, sy. 161)

Turgut Cansever’in düşünce dünyasını geliştirmesinde yaşadığı şehirler ve eğitimi etkin olduğu gibi Cansever’in ailesi de etkili olmuştur. Cansever, babası tıbbiyeli Hasan Ferit Bey sayesinde Osmanlı’nın son nesil düşünürleriyle birebir tanışma ve fikir alışverişi yapma fırsatı bulmuştur. Örnek olarak, Cansever Elmalılı M. Hamdi Yazır’ın tefsirinin ilk baskısını henüz 15-16 yaşındayken okuma fırsatı bulmuştur. Elmalılı M. Hamdi Yazır’ın sohbetlerine katılma fırsatı bulan Cansever, mimarisine de etki eden tasavvuf düşüncelerini derinleştirme fırsatı bulmuştur.

Böylece, Cansever hem Cumhuriyet düşüncesini hem de Osmanlı düşüncesi ve dini inançlarını beraber görmüştür. (Düzenli, 2009, sy. 161)

Cansever, akdemi hayatında hem modern, mimari hem geleneksel mimari hakkında araştırma yapmıştır. Cansever, yüksek lisansından sonra Sedad Hakkı Eldem'in 'Yapı, Türk Evi, Türk Bahçeleri' çalışması için asistanlık yapmış, geleneksel mimari ve şehir yapıları hakkında çalışmaya başlamıştır. 1944 yılında Ernst Diez ile 'Selçuk ve Osmanlı Mimarisinde Üslup Gelişmeleri: Türk Sütun Başlıkları' adlı doktora tezine başlamıştır. 1960 yılında ise Modern Mimarinin önde gelen isimlerinin yapılarını ve düşüncelerini incelediği 'Modern Mimarinin Temel Meseleleri' teziyle doçent unvanını almıştır (Düzenli, 2009 , sy. 161).

Düzenli, islam Araştırmaları Dergisinde yayınladığı yazısında Cansever'in mimarisi üç başlık altında toplamaktadır; varlık, tarih ve coğrafya. İnsanın çevresiyle olan ilişkisini anlamlandırma çabası olan ilk aşama, insanın varlığını keşfetmesidir. (Düzenli, 2009 , sy. 161). Cansever, varlığın dört aşamada tecelli ettiği inancındadır. Bunlar; *maddi, biyo-sosyal, psikolojik ve ruhi-akli* düzeylerdir. Mimari, bu dört unsurun birleşimi ve hiyerarşik düzeninde gerçekleşmektedir. Cansever'e göre mimar; ihtiyaçları, sorunları bütüncül olarak değerlendirmek ve karar almakla sorumludur. Bu sebeple mimari, sadece teknoloji ve maddi boyutun ürünü değildir.

“Tercih ve kararların, özünde, kendi inanç sistemiyle ilgili olan bir referanslar sistemine dayandırılmış olması gerekmektedir... İnsanın kararlarının, onun inançlarının gerçek yansımaları olduğunu açıklığa kavuşturmak büyük önem taşımaktadır. Böylece mimari, farklı varlık düzeylerinde ortaya çıkan problemleri değerlendirmek, tercihlere dayalı kararları almak ve mümkün seçenekleri ayıklamak suretiyle geliştirilen bir insan ürünü olması hasebiyle estetik ve teknolojinin alanında yer almaz. O, ahlak ve din alanının bir ürünüdür.” (Cansever,1996, sy. 124).

Cansever'in varlık inancındaki biyo-sosyal ihtiyaçlar, maddi düzeyin kanunları ile somutlaştırılmaktadır. Bu sürece psikolojik ve ruhi-akli düzeyler; tutumlar ve inançlarla rehberlik etmektedir. “İnanç sistemi ise din, kozmoloji ve varlık telakkilerini ihtiva etmektedir” (Cansever, 1996, sy.124). Cansever'in mimari görüşü,

İslami tevhid inancı üzerine kurulmuştur. Cansever'e göre İslam'daki adalet anlayışı her şeyi yerli yerine koymaktır. Bu sebeple tevhid; tüm varlık düzeylerini, Allah'a teslimiyeti esas alacak şekilde yerine getirme sorumluluğudur; bu sorumluluk insanı beşerden ayıran özelliktir. Cansever'e göre "Batı dünyası, felsefi problemleri düalistik varlık telakkisiyle çözmeye çalışmıştır, dikkatini yalnızca maddi ve ruhi düzeyler üzerinde yoğunlaştırmıştır" (Cansever, 1996, sy.124). Cansever, Batı'daki çatışan akımların, bu düalistik yapıdan beslendiğini savunmaktadır. Cansever için tevhid inancı, varlığın birliğini kavramanın yoludur. Bu da mimariye dinamik bir varlık görüşü katmaktadır.

Varlığın, biçim üzerine yansımaları üsluptur. Üslup, her türlü kararın biçim ifadesidir; var olmasıdır. Cansever'e göre "üslup, gerçekliğin iki organize edici ilkesi olan zaman ve mekan anlayışıdır" (Cansever,1996, sy. 125). Mekan, içinde bulunan zaman ile organize edilmektedir. Turgut Cansever'e göre mekanın tevhidi dört şekilde oluşmaktadır. Bunlar; bir sanat eserinin bir yüzey üzerinde var olması, etrafında kendi alanını oluşturması, sınırlı bir mekan yaratması ya da sonsuz mekan oluşturabilmesidir (Cansever,1986). Cansever'e göre; mekanın bütünlüğünün ikinci aşamada oluşumu ferdi mekanı oluştururken tercih ettiği üsluptur. Cansever'e göre bu iki şekilde oluşmaktadır; organistik ve kübistik üsluptur. Cansever'e göre organistik üslupta; parça, bütünde kendisini muhafaza etmesine rağmen kendi özelliklerini kaybetmektedir. Organistik üslupta, parçaların ölçekleri değiştiğinde bütünlük kaybolmaktadır. Ancak kübistik üslupta bağımsız birimler; bütünlüğü kurmaktadır. Bu sebeple, bütünlüğe bir şey eklendiğinde veya çıkarıldığında bütünlük bozulmamaktadır. Cansever'e göre kübistik tavır İslami bakış açısından değerlidir.

"Aşkın telakki, varlığı sınırlı, sonsuzluğu ise yaratıcı (Allah) olarak kabul eder ve yalnız parçaların ferdi mekânlarına değil, aynı zamanda genel mekân yani bütünlüğün varsayıldığı kutupsal kompozisyonu meydana getirir. Ferdi mekan genel mekanla kutupsal bir ilişki içerisindedir." (Cansever,1996, sy. 135).

İkinci aşama ise, Cansever'in İslam ve Osmanlı kültürünü anlama ve mimariye uygulama aşamasıdır. Cansever'e göre Tevhid inancının hakim olduğu İslam ve Osmanlı şehirleri hem malzemenin sınırlarına hakim olmak, hem de kullanıcının

inanç, psikolojik ve biyo-sosyal ilişkilerini doğru tahlil edebilmektedir. Cansever'e göre yapıların; yollarla, sokaklarla, komşularıyla ilişkisi, arazide konumlanması, kullanıcının yaşam pratiklerine göre plan organizasyonu; toplumların inanç, sosyal ve biçim organizasyonlarının yansımasıdır. Bu sayede mimari tasarım bulunduğu ortamlar bütünleşmektedir. Turgut Cansever, Fathy gibi mimari formların ülkeden ülkeye aktarılamayacağını savunmaktadır. Cansever'in mimarisinde malzemenin ve teknolojilerin yerli yerinde kullanılması gerekmektedir. Bu unsurlar, kişiyi varlık bilincine ulaştırmakla vazifelidir. Buradan yola çıkarak Cansever, standartların belli oranların sonucundan ziyade; belli yaşam stillerinin somutlaştığı hal olarak tanımlamaktadır. Bu sebeple, mimarinin özünde kozmolojik telakkinin insan yapısıyla ifade edilmesi bulunur.

“İnanç ve bu inançlardan kaynaklanarak oluşan davranış biçimleri, bunların ayrılmaz parçası olan ruh halleri, ifade biçimleri, bunlara tekabül eden üslûbu oluşturan manevî-kültürel standartlar, mimarî eleman standartları ve teknik standartlar, Osmanlı şehirlerinin temel, değişmez ve ortak özelliklerini oluşturmuştur.” (Cansever,2014, sy. 94)

Üçüncü aşama ise 20. yüzyılda karşılaşılan problemlerdir. Bu problemler, mimarların Uluslararası Üsluba göre yapılarını tasarlaması ve coğrafyayı etkisizleştirmeye çalışmalarından kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak Cansever, Modern mimariye değil Uluslararası Üsluba karşı çıkmaktadır.

“Evrensel olmak iddiasındaki pek çok merkezîyetçi çözümün, mesela uluslararası mimarinin, çeşitli teknolojilerin veya ideolojilerin yerel şartlara uyumsuzluklarından doğan dramatik sonuçları pek çok yerde hâlâ yaşanmaktadır. İslâm “ferd”i ve dolayısıyla “yerel”i yüceltirken, “birey”lerin kolektif bütünlüklerinin güzelliğinin oluşması önündeki engelleri de bertaraf eder. Ferdin ve yerelin yücelmesine yönelik bu çözüm, gerçek evrenseldir.” (Cansever, 2014, sy. 94).

Cansever'e göre bina, mimarın ve müşterinin ortak kararıdır. Bu süreç Modernizmin tanımladığı rasyonel bir esas olmadan tasarıma dahil edilen irrasyonel kararlardan oluşmaktadır. “Söz konusu tercihler aslında özel tavırların, zımni

kozmozolojik idrak ve inançların dolaylı yansımalarıdır” (Cansever, 1996, sy. 125).
Sonuç olarak, mimari eser öznel bir sürecin sonucunda ortaya çıkmıştır.

“Kararların ürünü olarak yalnızca maddi, teknolojik ve biyo-sosyal varlık düzeyleriyle sınırlı olan bina, teknolojik bir muvaffakiyet olmaktan öteye geçemez ve bir mimari eser hüviyeti kazanamaz. Çünkü mimari, varlığın bütün yönlerini kucaklayan bir disiplindir.” (Cansever,1996, sy.124).



Resim 38. Turgut Cansever - Türk Tarih Kurumu (URL-16)

Cansever'in düşüncesini yapı bazlı incelendiğinde mimarisinde geleneksel mimariden öğrendiği plan kurguları görülmektedir. 1966 yılında inşa edilen Aga Khan ödüllü Türk Tarih Kurumu binası, modern yapım yöntemlerini kullanmasına rağmen mekansal organizasyonu geleneksel medrese yapılarına benzemektedir. Tanyeli yapıyı şu şekilde tarif etmektedir: “Türk Tarih Kurumu binası, modern malzemenin geleneksel bir anlayışla bilinçli bir yaklaşım içinde kullanıldığı, betonarme iskelet, Ankara taşı ve cilalı Marmara mermeri ile alüminyum doğrama ve ahşap kafeslerin birbiriyle karşıtlık oluşturduğu bir dile sahiptir” (Cansever, 2001, sy. 64). Cansever yapısını şu şekilde tarif etmekte ve geleneksel mimariyle bağını kurmaktadır:

“Bilgiyi muhafaza eden ve koruyan bir kale gibi, güneş, soğuk, gürültü ve benzeri dış etkilerden tamamen uzak, sakin, asude orta hol etrafında yer alan kitaplık, çalışma odalı, toplantı ve konferans salonlarından oluşmakta ve tarihi araştırmalar merkezi olarak çalışmaktadır. Yapı böylece dışa karşı korunmuş bir bütünlük, bir kale gibi tektonik bir abidevi yapı olarak tasarlanmıştır. Osmanlı camii mekanları veya orta avlulu medrese planlarının özelliklerini devam ettiren

orta hol etrafında yer alan mekan ve tektonik yapı birimlerini, her birinde var olmak ve şahsiyetini ifade etmek imkanını veren bir bütünlük türü, parçaların genel eş değerlerine ve ferdiyetin yüceliğine dayanan bir varlık ve bütünlük görüşü mimarının, üslubun temel felsefesini, inancını oluşturmaktadır.” (aktaran Düzenli, 2005, sy. 65).



Resim 39. Turgut Cansever - Demir Tatil Köyü (URL-16)

Cansever'in yöredeki geleneksel kimlikle bütünleştiği bir diğer örnek Demir Tatil köyüdür. Bodrum şehrinde geniş ve eğimli bir araziye yayılan konut dokusunda hem geleneksel malzeme olan ahşap ve taşı hem de modern malzeme olan betonu kullanmıştır. Fakat Cansever bu yapısında, geleneksel ve modern yapım tekniklerini kullanmasına rağmen geleneksel kimlik daha ön plana çıkarmıştır. Projede villalar 9 tipte üretilmiş ve ailenin büyümesine göre eklenilebilmektedir. Cansever, bu şekilde plan tiplerini ve malzemeleri geleneksel mimariye göre belirlediği gibi geleneksel ailelerin yaşama süresinde konutlarını büyütme tipini de mimarisinde dikkate almıştır. Yapılarını modern mimarideki gibi bitmiş yapılar olarak kurmak yerine deneyimin ön planda olduğu, esnek konutlar olarak kurmuştur. Cansever, modern mimarlık döneminde teknokratlar, aristokratça bir tavır ile insanın karar ve seçme hakkını elinden alarak, makinelerle göre konut üretimini savunmuşlardır. Cansever ise konut yapılarında bunu aksini savunmaktadır.

“Konutların biçimlenişi, komşuluk ilişkilerinin oluşturulması ve gelişmelerinde kullanıcıların, ev sahiplerinin karar verme hakkının yeniden tesis

edilmesi zaruridir. İnsanlar kolektif-toplumsal mekanın oluşmasına, dünyanın güzelleşmesine ancak bu yolla katılabilecek, fert olarak bu yolla gelişme sağlayabilecektir” (aktaran Tanyeli, 2001, sy. 30)

Cansever, 20. yüzyılın başında etkin olan modern mimarlığın sonucunda beliren dikeyde yükselen konut bloklarında yaşamayı ‘merkeziyetçi-teknokrat despotizm’ olarak adlandırmaktadır. Cansever, Correa’nın ‘şehirleşme hakkı’ yazısında savunduğu gibi, en yoksul ailenin de en gelişmiş bilgi ve çözümlerden meydana gelen yaşam çevresinde yaşama hakkı olduğunu savunmaktadır. Cansever, Mimar-Çağdaş Mimarlık dergisindeki yazısında, şehirlerin gelişimi açısından, var olan tarihi yapı stokunun korunmasını, yeni yapılacak konutların ise avlulu ya da bahçeli olması gerektiğini savunmaktadır. (Cansever, 2001, sy. 124)

Sonuç olarak Turgut Cansever mimarisini derin bir varlık felsefesiyle oluşturmuştur. Turgut Cansever’in İslam’dan ve Osmanlı’dan beslenen mimarisi yaşadığı dönemdeki eğilimlerden farklıdır. Cumhuriyetle birlikte modern bir toplum inşa sürecine giren Türkiye’de Turgut Cansever’in savunduğu mimari ortamın beslendiği kaynak dini yaşamdır. Fakat Cansever’i bulunduğu dönemle birleştiren özellik, Cansever’in hem modern mimariye ve topluma hem de geleneksel şehirlere ve toplumla hemhal olmasıdır. Cansever’in mimarisinde de bu iki etki birleşmiş ve yerel bir mimari oluşmuştur. Cansever’in mimarisi bulunduğu coğrafyanın özelliklerine göre insan ilişkilerine önem veren bir şekilde bulunduğu coğrafyayla bütünleşmektedir. Cansever’in bu düşüncesinin temelinde tasavvuf temelli ‘vahdet-i vücut’ inancı vardır. Parça ve bütün arasında kurduğu birlik Cansever’in mimarisini bulunduğu yerle bütünleştirmekte aslında modern mimarinin Uluslararası Üslubun ulaşmak istediği evrenselliğe kavuşmaktadır.

Kısaca, Cansever’in yapıları Team X üyesi Aldo van Eyck’in yapıları gibi insan ilişkilerini ön planda tutan bir yaklaşımdır. Fakat Cansever’in bu yaklaşımının kaynağı kendi bölgesindeki mahalli değerler ve dini inançlarıdır. Komşuların güneşini kesmemek, mahremiyetin sınırlarına dikkat etmek gibi birbirlerine karşı olan sorumlulukları mahalli değer olarak görmektedir. Bu nedenle, Cansever’in oluşturduğu mekanlardaki büyüme detaylı olarak tasarlanmakta ve bir büyüme formülüne tabi olmamaktadır. Sonuç olarak Cansever’in yapılarında hem planda hem

de siluette bir denge yakalanmaktadır. Bu sonuca Cansever'in yapılarının genelinin eğimli arazilerde olması da katkı sağlamıştır.

Sonuç olarak, 2.bölümde 1950 sonrası mimari faaliyetlerinde etkin olan altı mimarın düşünceleri ve yapılarının bir kısmı incelendi. Farklı coğrafyalarda yaşayan mimarların gelenekle kurdukları bağ ve bunun yapılarındaki yansıması bize 1950 sonrası dönem için bir persepektif oluşturmaktadır. Mimarların hem geleneği hem de modern mimariyi nasıl değerlendirdikleri tartışılmıştır. Üçüncü bölümde ise aynı dönemde yaşamış bu mimarların düzen ve imge oluşturmak için kullandıkları tasarım prensipleri araştırılacak ve aralarındaki benzerlikler ya da farklılıklar belirginleştirilmeye çalışılacaktır.

4. GELENEĞİN İHYASINDA TASARIMIN BAŞLICA NİTELİKLERİ

Bu bölüm, 2. Bölüm kapsamında mesleki hayatları ve düşünceleri incelenen mimarların geleneksel mimariyi ve modern mimariyi kullanma yöntemlerini kavramlar üzerinden okumaya gayret etmektedir. Anıtsallık, hiyerarşi, ritim, insan ölçeği, modül, iklime uygun tasarım, topografyaya uygunluk gibi mimarların tasarımlarında ön plana çıkardığı kavramlar, tarihsel arka planıyla incelenmekte ve mimarların eserleri arasında mukayeseler yapılarak döneme ait mimari tasarım perspektifi çizilmeye çalışılmaktadır. Bu bölüm üç aşamada incelenmektedir. İlk aşamada mimarların insan ölçeğine ve üretime yönelik geliştirdikleri çözümler modül başlığı altında incelenmektedir. İkinci aşamada mimarların mekan kurgusunda oluşturdukları anıtsallık başlığı altında incelenmektedir. Üçüncü aşamada mimarların tasarımlarında etkili olan varlık anlayışları irdelenmektedir.

4.1. Düzen

“Ortada bir düzen yoksa, eserin ne söylemeye çalıştığını dile getirmek de mümkün değildir.”

FRANCİS CHİNG- Mimarlık; Biçim, Mekan ve Düzen

Doğanın tanzimi ile oluşturulan mekân, insanı kaosa sürüklememek için bir düzene tabidir. Düzen, nesnelerin nasıl birleşip bir bütün oluşturacağını belirlemekte yapı elemanlarını bir sistem bağlamında bir araya getirmektedir. Mimari tasarım ve yapım sürecinde mimar, kendi tasarım yaklaşımı veya geçmişten bulup çıkardığı tasarım yaklaşımları ve kuralları ile bu düzeni oluşturmaktadır. Kısaca mimar, düzenle mimari tasarımın ve mekân içerisindeki insanların hareketlerini ve algısını yönlendirmektedir. Düzenin sözlük manası, “belli yöntem, ilke veya yasalara göre kurulmuş olan durum, uyum, sistemdir” (Url-2). İnsana dair tüm alanlarda söz konusu olan düzen kavramı hem soyut hem de somuttur. Mimarinin belli kurallara tabi olmasını sağlamak için geliştirilen düzen, insanda algısal olarak karmaşıklıkla

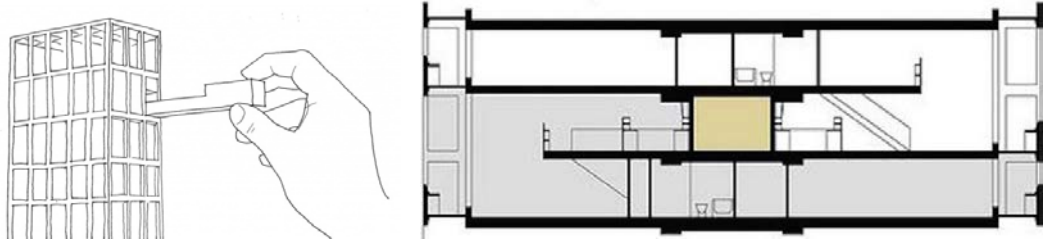
monotonluk arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Mimari elemanların üretimi açısından da bir sistem oluşturmaktadır. Bu yüzden mimaride düzen kavramı, eksen, simetri, hiyerarşi, ritim ve dengeyi kapsamakta mimari sistemde ahengi yani mimari estetiği oluşturmaktadır.

20. yüzyılın ilk yarısında mimarlar, tekniği yansıtan bir düzen kurgusu oluşturmaya çalışmışlardır. Düzen kavramını tarihi bir sürece bağlamadan, yeni teknolojinin ve malzemelerin sınırlarıyla kurmaya çalışmışlardır. 20. yüzyılın ikinci yarısındaki mimarlar ise gündelik hayatın sıradanlığını yansıtan ya da derin felsefi fikirleri yakalamaya çalışan düzen kurgularını denemişlerdir. Bu bağlamda anlam boyutunun mimaride somutlaştırılması olduğu söylenebilir. Louis Kahn'ın tabiri ile düzen “ölçülemeyenin ölçülebilir hale getirilme sürecidir” (aktaran Güvenç, 2002, sy. 11).

20. yüzyıl mimarları, yapılarında düzeni oluşturmak için modül kavramını ön plana çıkarmıştır. Modül, mimari tasarımı kolaylaştırmak ve yapım sürecinde koordinasyonu sağlamak için işlev, malzeme ve kullanıcıya göre birim boyutlar oluşturmaktır. Ön kabuller olarak belirlenen ölçüler, üretim sürecine katılan, işveren, üretici ve tasarımcı arasında ortak bir dil oluşturmayı sağlamaktadır. Bu sayede mimarlar ve üreticiler hata oranı düşük, kullanışlı ve tekrar üretime elverişli mekanlar oluşturabilmektedir. Modül halindeki parçalar, önceden belirlenmiş bir sisteme göre hareket ederek mimari tasarım için birçok disiplinin bir arada çalışabileceği altyapı hazırlamaktadır. Latince ‘modulus’ kelimesinden gelen modülün sözlük manası “bir mobilya ya da bina gibi karmaşık bir yapı oluşturmak için kullanılacak bir dizi standart parça veya bağımsız ünite” olarak tanımlanmaktadır (Url-2). Doğan Hasol’a ait mimarlık sözlüğünde klasik mimarideki modül, “bir yapının sütunlarının ya da çeşitli bölümlerinin oranlarını düzenlemekte kullanılan birim çap” olarak tanımlanmaktadır. Romalı mimar Vitruvius modülü her sütunun taban çapının yarısı olarak tanımlar. Vitruvius’a göre “düzen, niceliğe göre yapılan bir ayarlamadır. Yapıtın kendi bölümlerinden modüllerin seçilerek tümünün bunlara dayandırılarak oluşturulmasıdır” (Vitruvius, 2005, sy.74). Tüm mimari faaliyetleri bu şekilde incelendiğimizde parçaların belli mesafelerle bir araya gelmesinin sonucunda karmaşık bir yapının elde edildiği gözlemlenmektedir. Endüstri devrimi sonrasında

modül, seri üretimi arttırmak ve maliyetleri düşürmek için kullanılmıştır. Mimari elemanların standartlaştırılması, mimari elemanların birbirinden ayrı imal edilmesine ve yerinde monte edilmesine olanak sağlamıştır. Bu şekilde, mimari elemanlar belli kalıplarla tekrar tekrar üretilmeye başlanmıştır. Mimaride modül; binanın taşıyıcı sistemini kuran strüktürel modül, binaların teknik elemanlarını düzeni için kullanılan temel modüller ve mekanların tanzimi için kullanılan planlama olmak üzere 3 şekilde kullanılmaktadır.

Strüktürel modüle örnek olarak Le Corbusier'in Unité d'Habititon'u incelenebilir. Bina çerçeve şeklinde taşıyıcı sistem ve kutu gibi modüllerde konutlardan oluşmaktadır (Şekil – 11). İki kat yüksekliğinde daireler bir sirkülasyon ağına takılarak oluşmaktadır. Bu şekilde, uzun bir koridorda sıralanmış modüller oluşmaktadır. Correa'nın Kanchanjunga'da inşa etmiş olduğu apartman, modül olarak ürettiği daire tiplerini bir sirkülasyon alanına takarak oluşturmuştur. Bu bağlamda Kanchanjunga apartmanı Le Corbusier'in Unité d'Habititon'a benzemektedir.



Şekil 6. Unité d'Habititon modül kurgusu

Kanchanjunga'da lüks konut olarak inşa edilmesine rağmen Correa'nın modül fikrini geliştirdiği bir proje olmuştur. Projede 4 tip daire tasarlanmıştır. İklimlendirme esas alınarak tasarlanan bina, farklı modüllerin birbiriyle entegrasyonu sağlanarak apartman haline getirilmesi bakımından Le Corbusier'in Unité Habititon'u ile benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Le Corbusier binayı düşey sirkülasyonlarla bağlayarak hem yatayda hem dikeyde genişleyen bir kütle elde etmiş, Correa ise düşey sirkülasyonla her katta iki daire olacak şekilde düşey bir kütle elde etmiştir.

Kahn'ın mimarisinde oluşan düzen tektonik bir kurguya dayanmaktadır. Modern mimarinin taşıyıcı sistemini arka plana alarak oluşturduğu serbest planın aksine Kahn'ın mimarisinde strüktür, mekan üretmektedir. Bu sebeple Kahn

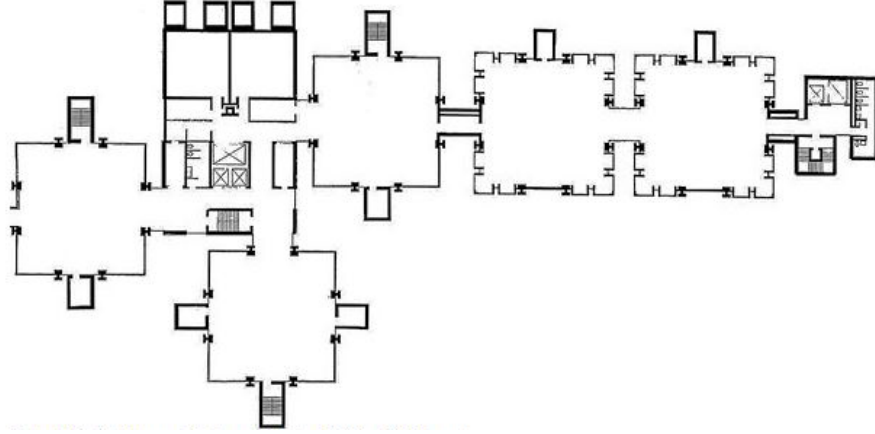
mimarisinin özü taşıyıcı sisteminde barınmaktadır. Kahn, bulunduğu çağa ait teknolojinin ve malzeme biliminin uygulanması gerektiğini savunmaktadır. Bu yaklaşımıyla da Modern bir tasarım gerçekleştirmektedir. Kahn'a göre mimarın kendi çağına ait yapıları inşa edebilmesi için standardizasyonu ve fabrikasyonu desteklemelidir. Kahn mimarisini oluşturmada tercih ettiği boşluklu taşıyıcı sistemler yapılarında geniş açıklıkları geçmesini ve tesisatı gizleyebilmesini sağlamıştır (Civelek ve Berkin, 2018, sy. 45).

Kahn, mimarisinde çağdaş teknoloji kullanmasına rağmen oluşturduğu formları tarihi yerleşim yerlerinden öğrendiği arketipal ve evrensel formlardan türetmiştir. Bu sebeple mimarisinde kemer, yuvarlak pencereler ve kapılar, tarihi formlardaki geometrik ifadelerin strüktürle inşa edilmiş halleridir. Bu bağlamda Kahn mimarisinde tekniğin ve strüktürün ön plana çıkarılmasının sebebi, bu öğelerin mekanı oluşturan öz olmasıdır. Civelek ve Berkin, Kahn'ın mimarisindeki betonarme taşıyıcı sistemi, esinlendiği tarihi yığma yapılardaki gibi ön plana çıkarmasını, mimarlığa anlamı verenin yine mimarlık olduğuna dair inancının göstergesi olarak yorumlamaktadır. (Civelek ve Berkin, 2018, sy. 44) Sonuç olarak Kahn için modern mimarlar gibi mühendislik yöntemleri ve ürünleri önemlidir fakat Kahn'a göre bunların estetik değerlerle birleştirilmesi gerekmektedir (Frampton, 2015, sy. 215). Bunun sebebi Kahn'a göre yapının canlı bir organizma gibi olması ve her birimin belli bir fonksiyonla yükümlü bir organ gibi bütünün bir parçası olmasıdır.

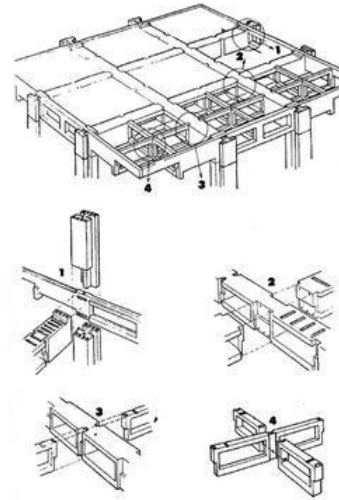
“Bina bir insan gibidir ve bu yüzden mimarın bir yaşam üretme şansı vardır. Bir insan bedeni gibi – eli gibidir. Her bir mafsalla birleşme noktasının bir araya gelmesi, her bir eli ilginç ve güzel kılmaktadır. Bir yapıda bu birleşimler gizlenmemelidir. Mekan nasıl yapıldığının ortaya koyulduğu zaman bir mimarlık ürünü haline gelmektedir” (aktaran Frampton, 2015, sy. 228).

Kahn'ın 1957 yılında Pensilvanya'da inşa ettiği Richards Araştırma Merkezi Kahn'ın mimarisinde oluşturduğu düzenin etkin bir yansımasıdır. Yapı üç ayrı kare planlı laboratuvar, düşey sirkülasyon ağı ve hava kanallarından oluşmaktadır. Binanın tasarımında servis alan ve servis veren mekanlar keskin bir şekilde ayrılmıştır.

Cepenin dışarıdan okunmasında da servis alan ve veren mekanlar ayrılmaktadır. Kahn projede servis veren kısmı sağır cephelerle oluşturduğu kulelerde toplamış ve ana mekanları bir bütün haline getirmiştir (Şekil.1). Kahn, araştırmacıların talebi olan laboratuvar mekanlarının bölünmesine karşı çıkarak ana mekanları esnek açık plan halinde tasarlamıştır (Civelek ve Berkin, 2018, sy. 45). Yapıda laboratuvarlar Vierendeel prefabrike kiriş sistemi ile oluşturulan strüktürel modülden üretilmiş mekanlardır (aktaran Frampton, 2015, sy. 228) (Şekil.2). Özetle, Kahn'ın bu yapısında temel olarak servis alan ve veren mekanlar ayrıştırılmıştır. Mimari mekanları kurmak için oluşturduğu modül sistem ise Civelek ve Berkine göre (2018), hem strüktür hem tesisat hem de bezemedir (sy. 45).



Resim 40. Richards Araştırma Merkezi planı (URL-17)



Resim 41. Richards Araştırma Merkezi kiriş birleşimi (URL-17)

Kahn'ın Trenton Hamamı (1955), kolonların ve çatı sisteminin ön plan çıktığı bir projedir. Bir merkez etrafında toplanan yapı kare modüllerden oluşmaktadır. Kahn'ın bu yapısı ile Correa'nın Mahatma Gandhi Müzesi(1963) form açısından benzerlik göstermektedir. İki yapı birbirine form olarak benzemesine rağmen Correa ile Kahn arasındaki fark bulunmaktadır. Bu fark Correa'nın yapısında simetrik bir plan yerine dağınık bir plan uygulamış olmasıdır. Correa, Gandhi Müzesinde açık ve kapalı alanların birbirinin içinde eridiği bir plan kurgusu oluşturmuştur ve kolonlar bu kurgunun üzerini örten şemsiyeler gibidir. Kahn mimarisinde ise çatılar kendisini taşıyacak bir strüktüre sahiptir ve belli noktalarda kolonlara değerek yükü aktarmaktadır. Trenton Hamamında primidal çatı havada duruyormuş gibi bir görüntü ortaya koymakta ve böylece çatı ve kolon kendi bütünlüğünü oluşturmaktadır. Correa'nın mimarisinde ise çatı ve kolonlar bir bütün oluşturmaktadır.



Resim 42. Louis Kahn- Trenton Hamamı ve Charles Correa - Gandhi Müzesi (URL-1)

Bu bağlamda Fathy'nin mimari düzeni ile Kahn'ın mimari düzeni arasında bir kıyaslama yapmak önemli olabilir. Kahn mimarisinde oluşan arketipal formlar yeni strüktürle kurulmaktadır. Fathy'nin mimarisindeki formlar ise geleneksel malzemelerle oluşturulmaktadır. Fathy ve Kahn mimarisinde ortak özellik olarak mekanın üreticisinin strüktür olduğu söylenebilmektedir. Fakat Kahn mimarisinde oluşan strüktürel modül, arketipal formların yeni teknolojiyle kurulmasından oluşmaktadır. Fathy'nin mimarisinde ise tercih edilen malzeme, yapıyı bir forma zorlamaktadır. Bu sebeple, geleneksel yapım yöntemlerini ve malzemelerini mimarisinde devam ettirmeye çalışan Fathy'nin oluşturduğu modülün esası kerpiç tuğlasına dayanmaktadır dolayısıyla geleneksel yapı tiplerinin devamıdır. Yeni Bariz Köyünde oluşturduğu yapının üstünü örten tonoz sistem, Fathy'nin Nubyalı ustalarla

ile açıklığı kerpiç ile geçmek için ürettiği çözümün bir yansımasıdır. Fathy, bu kemerleri geleneksel yapım yöntemleriyle çözmüştür. Kahn'ın Kimbell Müzesi'nde geliştirdiği beşik tonoz, mimari mekanın hem örtücüsü hem de üreticisidir ve Kahn'ın malzemenin doğasında olmasa da geliştirdiği keyfi bir modeldir. Kahn, beton malzeme ile açıklığı geçmek için birçok alternatifini olmasına rağmen tonozla geçmeyi tercih etmiş ve bir strüktür sistemini gelenekten yararlanarak icat etmiştir. Sonuç olarak Fathy'de gelişen strüktür, malzemenin bir sonucudur. Fakat Kahn mimarisinde ise bu tarihi yapılardan esinlenen yığma yapım sisteminin betonla yorumlanmasıdır.



Resim 43. Louis Kahn – Kimbell Müzesi ve Hassan Fathy – Yeni Bariz Köyü (URL-15)

Planlama modülü mimarın mekan kurgusuna, yapının işlevine bağlı olarak oluşturduğu birimlerdir. Planlama modülünü oluşturmak için temel bir modül kabul edilmekte ve planlama modülü temel modülün katları halinde büyümektedir. Planlama Modülü, Endüstri Devrimiyle ön plana çıkmaktadır. Bunun sebebi, üreticilerin yapıları en az kayıpla seri bir şekilde üretme isteğidir. Dolayısıyla mimar modülü, minimum alanda insanın kullanımına en uygun mekanı üretmek için üretilmiştir. Bunu yaparken modern mimarlar, mimaride kullanılan altın oran ve Fibonacci sayısı gibi oran sistemlerini seri üretime uygun hale getirmişlerdir.

Modülle tasarlanmanın Modern Mimaride en çok bilinen örneği Le Corbusier'in 'Modulor' sistemidir. Corbusier'in modül sisteminin temelinde, modern mimariyi arabalar ve uçaklar gibi fabrikalarda üretilmeye elverişli hale getirme çabası vardır. Le Corbusier ilk olarak mimarisini oluşturmak için tarihi binalardaki oranları incelemiş, insan boyutlarına göre ideal ölçü birimi belirlemiştir Corbusier, modül sistemine düzenleyici çizgiler olarak adlandırdığı referans çizgilerini icat etmekle başlamıştır.

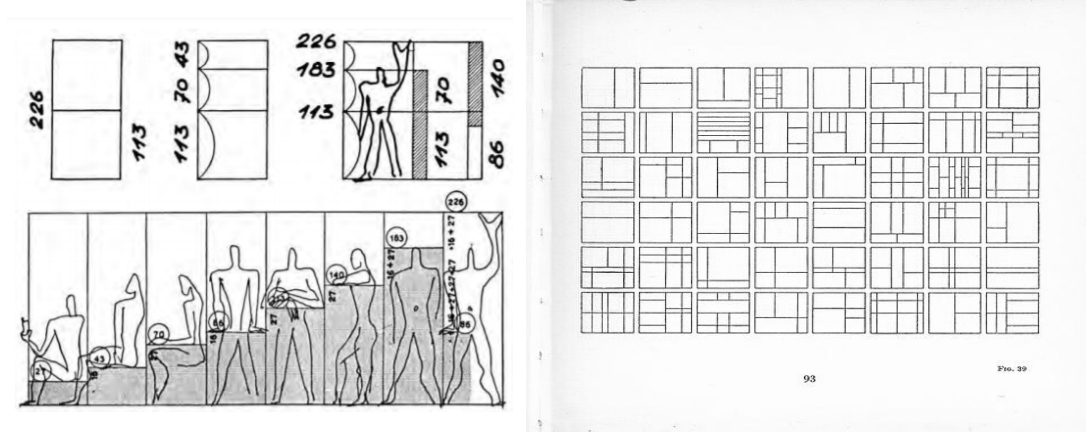
Tarihi yerleşim yerlerini ve yapılarını bu düzenleyici çizgiler ışığında incelemiş ve mimarisinde tatbik etmeye çalışmıştır. Le Corbusier'e göre mimarlığın temeli belli oranlara ve standartlara dayanmaktadır. Bu standartlara göre yapılan tasarım hem insanlara seçenekler sunabilecek hem de üretici, tasarımcı ve iş veren arasındaki koordinasyonu sağlayabilecektir. Le Corbusier'e göre yaşanan çağ, mimari elemanların da diğer nesnelere gibi çoğaltılıp dünya pazarında dolaşabileceği bir çağdır. Bu nedenle mimarinin, işlevselliğe ve seri üretime uygun hale getirilmesi gerekmektedir. Bu da ancak kabul edilecek standartlarla mümkün olabilmektedir. "Meslek erbabına düşen görevler şunlardır: kompozisyonun dengesi, çevreye uyum; normlaşma, standartlaşma, prefabrikasyon; sonuçtaki uyumdur. (komşuya saygı, medeni nezaket ortamının yaratılması vs.) Bu mimarın rolüdür." (Corbusier, 2014, sy. 25)

Le Corbusier'in 'Modulor' sistemi; 183 cm boyunda bir insanın altın orana dayanarak standartlar sistemi haline getirilmesi ile meydana gelmektedir.² İnsan vücudunda altın oranlarla bulunan ölçüler 108,2 – 175,0 – 216,4 cm.'dir. Altın oran ve fibonacci dizisini baz alan bu oranlar mekânın fonksiyonelliği için kullanılmıştır.

"... hepsi altın oran ilişkisine göre düzenlenmiş standart bir kolon, standart bir giriş ve aydınlatmalı... ölçüler sisteminin kullanılması organik bir bütünlük duygusu yaratacaktır." (Corbusier, 2014, sy. 70)

Modülerin bir kareden başlayarak altın oranla insan bedeninin ölçüsüne ulaştığı görülmektedir (Şekil 10). Bu şekilde Le Corbusier, insanı bir kutunun içine almış, insanların hareketlerini ve ölçülerini oranlar sistemine bağlamıştır. Bunun sonucunda da Le Corbusier modern mimaride üretime yönelik bir 'alet' geliştirmiştir.

² Corbusier, modül sistemini oluştururken ilk olarak 1,75 cm uzunluğunu ortalama insan boy uzunluğu olarak kabul etmiştir. Fakat İskandinav ülkelerindeki boy ortalamasına uygun olmadığını tespit etmesi üzerine ortalama boy uzunluğunu modül 1,83 cm olarak kabul etmiştir.



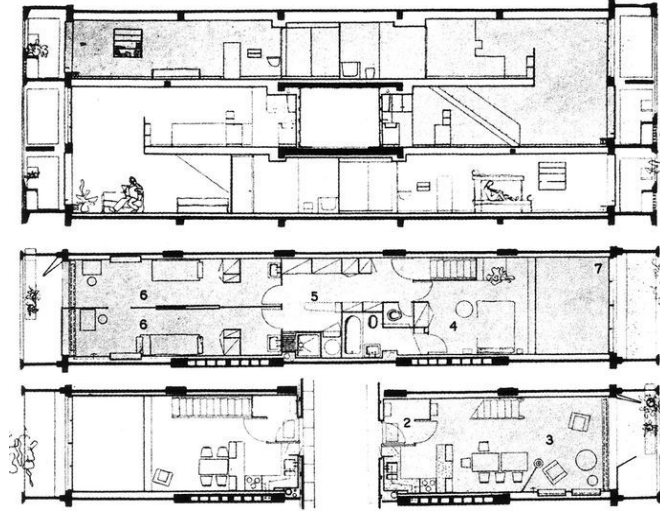
Resim 44. Modulor ölçü sistemi ve oluşturulan panel alternatifleri (URL-1)

"Modulor bir ölçüler gamıdır. İnç ya da metre ise birer rakamdır. Rakamlarla ifade edilen bu sayı sistemleri Modulor'un değerlerini ya da ölçülerini geçerli yollarla tarif etmeyi mümkün kılar." (Corbusier, 2014, sy. 170)

Le Corbusier'e göre mimaride Modulor tasarımcıya, insana ve modern yapım tekniklerine dair bilgilerin veriler halinde sunması hem özgürlük hem de hız kazandıracaktır. "Modulor bir araçtır. Tasarımcının hayaline götüren bir sistemdir. Fabrikasyon ürünlerin seri üretimi için ve birlik yoluyla büyük mimari senfoniler yaratmak için." (Corbusier, 2014, sy. 170) Corbusier'in Modulor'e göre yaptığı panel alternatiflerinde standartlaşmanın monotonluk getirmeyeceğini göstermeye çalışmıştır. Corbusier'e göre Modulor, tüm dünyayı sarabilecek bir üretim ağına dönüşebilme kapasitesine sahiptir. Bu yüzden sabit tek modül yerine modüller üretebilen bir sistem oluşturmaya çalışmıştır. (Şekil. 11) İkinci Dünya Savaşı sonrasında inşa ettiği Marsilya'daki Unité d'Habitation apartmanı Modulor sistemin büyük ölçekte uyguladığı ilk binasıdır. Corbusier bu projede Modulloru düşük gelirli ailelere yaşam alanı üretmek için kullanmıştır. Bina 140 m uzunluğunda 24 m genişliğinde ve 70 m yüksekliğinde ağır bir kütleyle sahiptir. Yerden yükseltilerek heykelsi bir görüntü elde edilmiş olan projede her detay Modulor insanına göre hesaplanmıştır.

Daireler insanın temel ihtiyaçlarını karşılayacak, minimum yer işgal edecek kapsüller olarak tasarlanmıştır. Cephesine yansıyan her bölme bir daireye aittir. Dairelerin kat yüksekliği Modulor insanının kol yüksekliği olan 226 cm'dir. Odaların genişliği ise bu yüksekliğin iki katı uzunluğundadır. Daire içindeki tüm mobilyalar modül oranına göre tasarlanmış ve kullanıcıya mobilya yerleşimi konusunda fazla

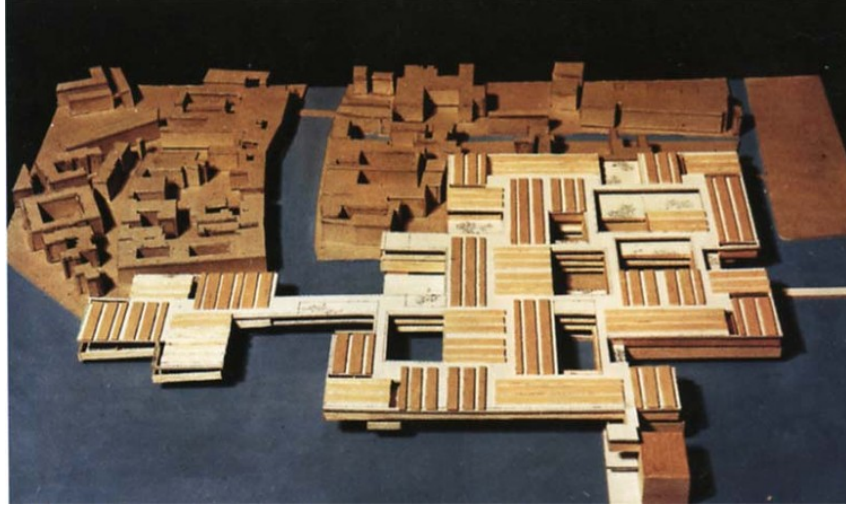
bir alan bırakılmamıştır. Dar bir alanda işlevselciliği en üst seviyede kullanan bu çalışmayı başka birbakış açısıyla okunmaya çalışıldığı zaman, tasarımda tefrişlerin detaylı olarak oluşturulmasının sonucunda insanın özgürlük alanı kısıtlamıştır. Sonuç olarak Corbusier'in bu projesini, boş bir arazide planlanmasına rağmen araziye yayılmak yerine tüm fonksiyonları düşey bir kütlede toplayarak araziye mümkün olduğunca boş bırakmıştır.



Şekil 7. Unité d'Habitation daire planları (URL-1)

Corbusier'in Unité d'Habitation projesi, plan kurgusu açısından ilk dönemi olarak adlandırılan beyaz döneme ait bir projedir. Mimarın ikinci dönemini, modül sistemi açısından en iyi anlatan örnek ise 1962 yılında ofisinde asatanları ile geliştirdiği Venedik Hastanesi projesidir. Le Corbusier'in son projelerinden olan bu proje, mimari anlayışını revize ederek genç nesil mimarlarla ortak bir üslup oluşturduğu bir projedir. Corbusier'in Venedik Hastanesi Projesinde benimsediği bu mimari dilde yanında çalışan ve projeden sorumlu olan asistanları Guillermo Jullian de la Fuente ve Jose Oubrerie'nin payı vardır. Corbusier projeyi Venedik dokusu içinde, minyatür bir şehir olarak kurgulamıştır. Venedik şehrinin sokaklarını temel alarak modüler sistemde kurguladığı projede çevresindeki şehir dokusuna uymak için dört katlı, yatayda yayılan bir bina kurgulamıştır (Frampton, 2015, sy. 223). Le Corbusier, Venedik Hastane'nin temel modülünü, 296x296 cm'lik odalardan oluşturmuştur. Hücrelerin birleşiminde oluşan dolaşım aksının genişliği ise 226 cm'dir ve bu uzunluk Venedik sokağının ölçüsüdür. Corbusier'in oluşturduğu bu ızgarada ölçüler

modülerin 295,9 x 226 cm'lik ölçüleridir. Bu bağlamda, Corbusier'in bu projede tüm ölçüleri altın orana göre belirlediği söylenebilmektedir. (Civelek ve Berkin, 2018, sy. 74) Le Corbusier altın oranla kurduğu modülleri hareket edebilen panellerle birbirine bağlayarak esnek bir mekan kurgusu oluşturmuştur. Le Corbusier oluşturduğu esnek mekanı şu şekilde açıklamaktadır:



Resim 45. Le Corbusier - Venedik Hastanesi (URL-1)

“Her hastanın kendi kullanımı için bir ünitesi mevcuttur. Bu üniteler 3m X 3m karelerden oluşmakta ve hastaların kalması için en iyi koşullarda planlanmıştır. Bu ünitelerde hareket edebilen paneller mevcuttur. Bu sayede hasta isteğe göre yatak alanını çevresinde izole edilebilmektedir. Bu paneller açıldığında ise hastaya farklı bir bakış açısı sağlanabilmektedir Hasta konumuna göre doğal ışıkla aydınlatılmış orta holü ya da farklı bir üniteyi görebilmektedir. Her modüle 2.26 yüksekliğinde 3 metreye 1 metre açıklığında bir pencere yerleştirilmiştir. Bu şekilde hastaya direk bir ışık ulaşmamakta ve ışık 3.66 yüksekliğindeki bir duvara yansyarak hastanın odası her saatte farklı bir görüntüye bürünmekte ve hasta, ışığı odasında hissedebilmektedir. Üniteleri sınırlandıran renkli panellere yansyan ışık günün farklı saatlerinde farklı yansımalar yaparak üniteye ışık yansıtılmaktadır.” (aktaran Frampton, 2015, sy. 223)

1200 yatak kapasitesine sahip hastane dört kısımdan oluşmaktadır. İlk kısım, girişin yanı sıra yönetim ve temel hizmetlerin yer aldığı karmaşık bir sirkülasyon ağına sahip kısımdır. İkinci kısım ise ameliyathanelerin ve hemşirelere ait mekanların olduğu yerdir. Üçüncü kısım ise 4. Bölüm olan hastaların odalarına girmeye sağlayan

rampa sistemin olduğu mekandır. 4. Kısım hepsine merkez koridor oluşturabilecek bir ana koridor ve 14 koridordan oluşmaktadır. Le Corbusier'e göre bu projenin dinamik görüntüsünü sağlayan etmen hareket edebilen panellerdir. Bu sayede her hücre isteklerine göre yalnız kalabilmekte veyahut komşusuyla birlikte bir hücreye bürünebilmektedir (Frampton, 2015, sy. 223). Venedik Hastanesi'nde 6 tane avlu oluşturulmuştur. Bu sayede binaya doğal ışık sağlanmış ve hava akımı oluşturulmuştur. Yapı Venedik'in su kanallarına ve sokak yapısına uyum sağlamaktadır. Corbusier tarafından yapının bir kısmı karada bir kısmı suda olması öngörülmüştür. İki öge istisnaidir. Bunlar aralarından kanal geçen modülleri birbirine bağlayan köprü ve şapel ve morgu barındıran bir limandır. Frampton'a göre Kahn ve Corbusier dışında 20. yüzyılda kariyerinin son zamanlarında yaratıcı gücünü azaltmak yerine çoğaltan başka mimar yoktur. Frampton'a göre Corbusier'in bu başarısının arkasında kendisinden sonra gelen genç neslin hayal gücünü kavrayıp benimseyerek kendi liderliğinde bir ekip oluşturması vardır (Frampton, 2015, sy. 224). 1964 yılında tasarlanan Venedik Hastanesi projesi hayata geçmemiştir. Frampton'a göre bu projenin önemi Le Corbusier'in kendisini sürekli yenileyen bir yapıya sahip olduğunu göstermesidir. Le Corbusier yapıyı inşa ederken, Team X tasarım yaklaşımıyla oluşturulan Free Berlin Üniversitesi'nden etkilenmiştir. Bu şekilde, yapı hem kendi içinde sirkülasyon ağını sokak ağı gibi kurarak tüm birimleri birbirine farklı şekillerde bağlamakta hem de yapıyı bulunduğu dokuya bağlayarak binayı olduğu yere ait bir parça haline getirmektedir. Özetle, Le Corbusier, bu yapısında Team X ekibinden etkilenerek yapıyı bulunduğu çevrede etkin olan dokuya entegre etmeyi başarmıştır. Geleneksel Venedik şehrindeki sokak dokusu ve arkaik yapılardaki avlular ve parçalı plan örgüsüyle, Le Corbusier Unité d'Habititon yapısından farklı bir çizgi yakalamıştır. Böylece bu yaklaşım tarzında ön plana alınan yapıdaki fonksiyonların aralarında oluşan bağlantılardır.

Aldo van Eyck'in Amsterdam Yetimhanesinde oluşturduğu tasarım yaklaşımında Corbusier'in projesi gibi yatayda genişleyen ve şehir dokusu gibi oluşumlar önerilmiştir. Aldo van Eyck'in 1960 yılında inşa ettiği Amsterdam Yetimhane Binası, 336x336 cm'lik 336 adet modülün kombinasyonu ile elde edilmiştir. Projede 2 tip modül belirlenmiştir. 328 adet küçük modül ve çocukların

yatakhanelerini kapsayan 8 adet büyük modülden oluşmaktadır. Bu modüllerin düzeni incelendiğinde arkaik mimariden referanslar olduğu gibi klasik düzenden de referanslar mevcuttur. Amsterdam Yetimhanesinde oluşturduğu mimaride kare modülleri küçük kubbeler örtmüştür. Bu modüllerin sütunlarının çapını, taşıdığı yükü veya geçtiği açıklığı dikkate almadan aynı ölçüde kullanarak belli bir standart oluşturmuştur. Bununla birlikte, sütunların kirişlerle birleşimi klasik düzende yer alan arşitravı anıştırmaktadır. Arşitravların birleşimi ise klasik düzende yer alan sütun başlığını anımsatmaktadır. Dolayısıyla, Eyck'in bu yapısı, “sütun, sütun başlığı, kiriş ve kubbeden oluşan klasik bir imge, her yerde mevcut olan bir düzeni meydana getirmiş olmaktadır” (Civelek ve Berkin, 2018, sy. 54). Frampton ise Amsterdam Yetimhanesi ve Corbusier'in Maison de Weekend projesinin ortak tektonik dile sahip olduğunu savunmaktadır. Buna ek olarak Louis Kahn yapılarında da klasik düzen ve modern teknolojiyle kurulan bir düzen olduğunu aktarmaktadır (Frampton, 1995, sy. 348)

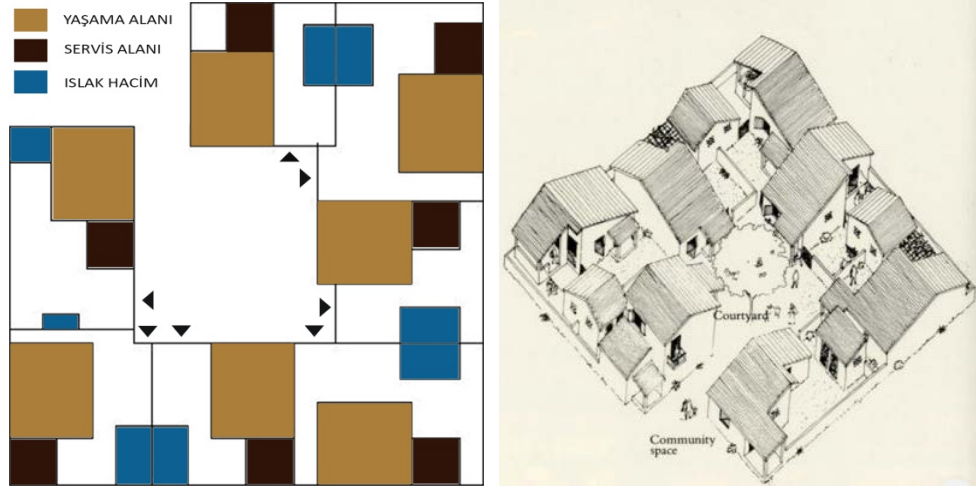


Resim 46. Amsterdam Yetimhanesi - Maison de Weekend - Kimbell Müzesi (URL-1)

Eyck'in hiyerarşiye karşı olan mimarisi, modüllerin birleşmesinde görülmektedir. Modüllerin birleşmesinde belirgin bir merkez oluşmamaktadır. Modüllerin birleşmesi bir şehir görüntüsü oluşturmuştur. Eyck'in 'labiret netliği' olarak adlandırdığı yapıların oluşturduğu boşluklar, özel ve kamusal alanları oluşturmakta; parça bütün ilişkisi birbirlerini beslemektedir. Eyck, modülleri, ritmik olarak sürekli L şekli üretecek şekilde yerleştirmiştir. Bu sayede içerisi ve dışarıyı arasındaki iletişimin kuvvetlenmesini sağlamıştır. Önemli bir diğer sebebi ise iletişimi destekleyen; özel, kamusal alan arasındaki geçişleri sağlayabildiği, esnek planları ile büyüyeabilen küçük bir şehir inşa etmektir. Aldo van Eyck'e göre “şehir küçük bir

evdir; ev ise küçük bir şehirdir” (Strauven, 1998, sy. 310). Eyck’in parça bütün ilişkisini kurduğu bu modüler sistemde bir kent modeli hazırlanmıştır. Araziyi aşama aşama kaplaması öngörülen bu esnek plan, *mat building* fikrine öncülük etmiştir.

Bu noktada, Corbusier’in ve Eyck’in modül sistemini Correa ile kıyaslamakta fayda vardır. Tüm meslek hayatını ülkesindeki şehirleşme sorununa çözüm bulmaya çalışan Correa’nın düşük gelirli aileler için önerdiği çözüm dikeyde değil yatay genişleyen bir sistemdir. Correa’ya göre şehirde yaşayan her bireyin küçük dahi olsa kendine ait bir bahçesi olması gerekmektedir. Buna karşılık Correa’nın bulunduğu ülke, bir anda modernleşen ve insanların kente yöneldiği bir ülkedir. Correa dikeyde yükselen bir şehre karşı çıktığı gibi Modern mimarların oluşturduğu tekdüze konutlara da karşı çıkmaktadır. Correa’nın New Bombay kentinde inşa ettiği Belapur toplu konut projesinde, mekanlar ihtiyaca göre genişleyebilmektedir. Correa’nın 1983 yılında başladığı projede konutlar, kullanıcıların gelirlerine göre 45 m² ile 70 m² arasında 5 tiptedir. Parsellerin içinde yaşam alanları ile ıslak hacimler birbirinden ayrılmakta ve parseller ıslak hacimlerin yer aldığı duvar vasıtasıyla birleştirilmektedir. Konutların büyümesi komşuların duvarına doğru kademeli bir şekilde gerçekleşmektedir (Civelek ve Berkin, 2018, sy. 64). Bu parseller 8x8 m’lik bir avlunun çevresinde birleşmektedir. Parsellerin birleşmesinde pencereler mahremiyeti sağlayacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu şekilde Correa oluşturduğu yaşam alanında özel, yarı kamusal ve kamusal alanlar oluşturmuştur. Büyüme şekli gibi sosyal hayatı oluşturması da kademeli şekilde gerçekleşmiştir. Correa, geleneksel şehirlerdeki gibi ihtiyaca göre büyüyen ve birbiriyle diyalog halinde olan şehir dokusunu belli tasarım kuralları çerçevesinde yeniden kurgulamıştır.



Resim 47. Charles Correa - Belapur Evleri (URL-15)

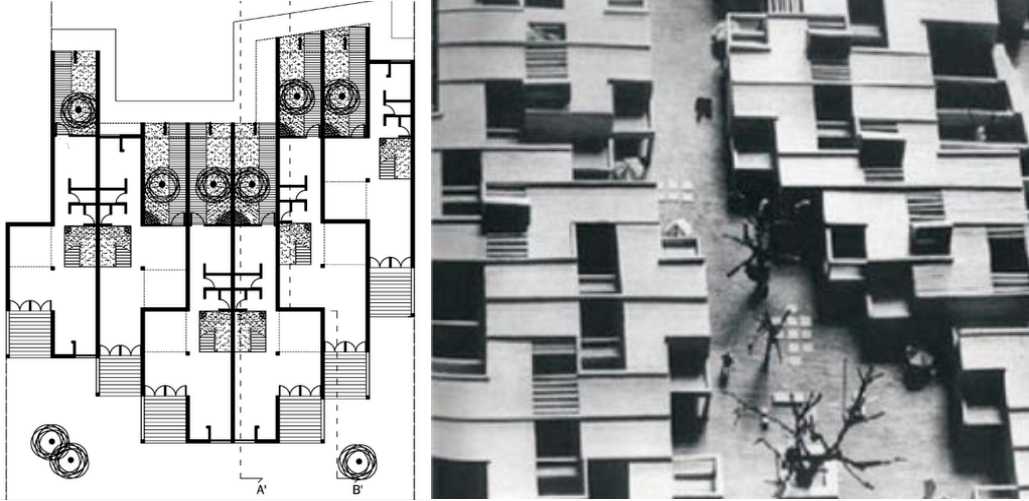


Resim 48. Belapur Evlerinin Şehir Ölçeğinde Birleşimi (URL-15)

Modül sistem mekanların ihtiyaç halinde büyümesine imkan sağlamaktadır. Bu konuda örnek olarak verilebilecek Peru için yapılan PREVI (Proyecto Experimental de Vivienda) yarışmasıdır. Tez kapsamında incelenen Charles Correa ve Aldo van Eyck'in önerileri, mimarların modül kavramına bakış açılarını mukayese imkanı sunmaktadır. Birleşmiş Milletler ve Peru Hükümeti tarafından 1969 yılında düzenlenen yarışmada yüksek yoğunluklu düşük maliyetli ev modülleri istenmiştir. 1500 aile kapasitesinde tasarlanacak alanda yaya aksı ve araç aksının ayrılması istenmiştir. Hükümet, kamusal alanla bağlantılı ve genişleyebilir bir kurgu talep

etmiştir. Evler hem kendi içinde hem de şehir ölçeğinde genişleyebilmelidir (Strauven, 1998, sy. 400).

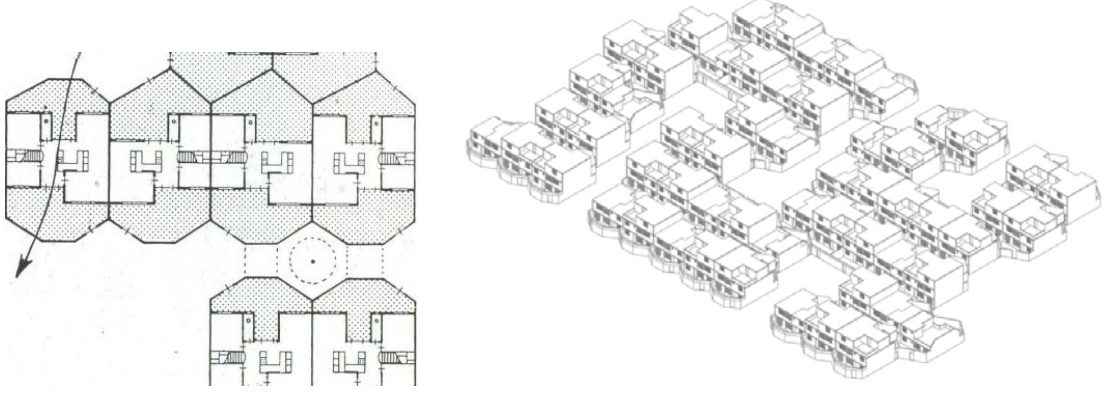
Correa yarışma kapsamında 2 tip önermiştir. Correa'nın geliştirdiği ilk çözüm, servis alanlarının en aza indirildiği, mekanların rüzgarlara göre lineer bir şekilde türediği bir kurgudur. Bu kurgu 6 metreye 15 metre dikdörtgenlerden 1 metreye 3 metre dikdörtgenlerin eksilmesiyle elde edilmiştir. Evlerin konumu parsel içinde, hakim rüzgara göre tayin edilmiştir. Correa 6x6 lık hava bacaları ile evde doğal iklimlendirmeyi sağlamaktadır. İkinci çözümde ise, belirlenen iki modülün ritmik düzeninde oluşmuştur. Modüllerin şekli birleşmede girintiler oluşturmaktadır. İlk modül 5x'e x dikdörtgen ile 2x'e x dikdörtgenin birleşmesinden oluşmuştur. İkinci modül ise, 4x'e x dikdörtgen ile 3x'e x dikdörtgenin birleşmesiyle oluşmaktadır.



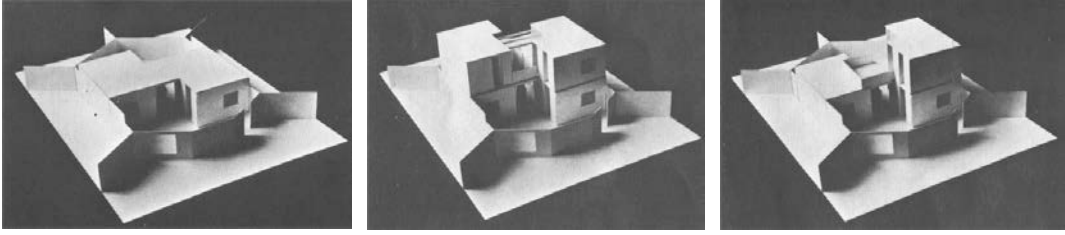
Resim 49. Charles Correa - PREVİ Yerleşkesi (URL-18)

Aldo van Eyck'in geliştirdiği çözüm ise Peru'da bulunan gecekonduların devamıdır. Eyck'e göre bölgeye prefabrike yöntemler uygulamak yerine yıllar içinde halkın oluşturduğu yapım yöntemleri ve mekansal organizasyon şemaları kullanılmalıdır. Eyck, Peru halkının kendisine ait bahçesinin olmasını ve çatılarını yaşam alanı olarak kullandığını gözlemlemiştir. Bu sebeple, projenin başlangıç noktası parselin etrafına çevirdiği duvarlardır. Bu duvarlar parselleri çokgen olarak şekillendirmektedir. Eyck'in amacı, halkın evlerini istediği gibi büyütmesine olanak sağlamaktır. Dik açılı olmayan ön bahçe ise insanların yapı yapmasını engellenmektedir. Bu sayede, şehrin 'nefes' alacak alanları oluşturulmuştur.

Parsellerin birleşmesinde ise 4 evin arasında küçük bir meydan oluşturmaktadır (Strauven, 1998, sy. 400).



Resim 50. Aldo van Eyck - PREVİ yerleşkesi (URL-19)



Resim 51. Aldo van Eyck - PREVİ Evleri büyüme aşamaları (URL-20)

Aldo van Eyck, jürinin talebinin aksine bu yapıları yerel malzemelerle oluşturmayı önermiştir. Bu sayede, insanlar binalarını kendileri geliştirebilecektir. Yapılar iki kat yüksekliğinde inşa edilmiştir. Hem çatının yaşam alanı olarak kullanılabilmesi hem de ihtiyaç halinde üçüncü kat eklenmesi için binanın yan duvarları yükseltilmiştir. Plan organizasyonun temelinde yarı açık mutfakla bağlantılı bir salon bulunmaktadır. Bu mekan hem ön hem arka bahçe ile irtibat halindedir (Strauven, 1998, sy. 546). Giriş katında bulunan birimler ihtiyaç halinde üst katta tekrar ederek esnek mekan kurgusu oluşturmuştur.



Resim 52. Aldo van Eyck - PREVİ Yerleşkesi (URL-20)

Esnek plan fikrini destekleyen bu yarışmanın sonucunda mimarlar bölgeyi terk etmelerinin ardından mimarların öngördükleri gibi şehirde değişim devam etmiştir. Fakat ev sahipleri, Le Corbusier'in Pessac konutlarındaki gibi bir zaman sonra evlerini kendi yaşam stillerine göre yeniden kurgulamışlardır. Evlerini belirli büyüme tipleri kapsamında değiştirmelerine ve genişletmelerine izin verilen ev sahipleri, düz çatıları kırma çatıya çevirme; cephelere birbirinden ayırt edici ve monotonluğu engelleyecek şekilde yeniden düzenleme gibi eklemeler yapmıştır. Bölgedeki Aldo van Eyck'e ait kum havuzları dahi işlev değiştirmiş, yeşilliklere çevrilmiştir. (Resim.8) Sonuç olarak, esnek olarak kurgulanan planlar, mimarların öngördükleri gibi ailenin ihtiyacına göre büyümüş fakat bu değişim mimarın belirlediği yöntemin gelişmenin yanında ve sahiplerinin belirlediği şekilde de olmuştur. (Resim.9)



Resim 53. Aldo van Eyck - Previ Evleri değişimi (URL-21)



Resim 54. Charles Correa - Previ Evleri değişimi (URL-21)

Turgut Cansever'in standartları, mahalli özellikleri geliştirmek için bir fırsat olarak görmektedir. Cansever'in standartlar düzeni olarak adlandırdığı mimari prensipler, yöre halkının yıllar içinde benimsediği yapım teknikleri ve ölçülerden oluşan tasarım çeşitleridir. Cansever'e göre bu sistem, mimara zaman kazandırmakta ve yapıyı bulunduğu yere ait kılabilmektedir. Cansever, Demir Tatil Köyü projesinde esnek planı benimsemiş ve ihtiyaç halinde genişleyebilmesi için tipolojiler geliştirmiştir. Cansever'in bu tasarım yaklaşımının sebebi, geleneksel aile tipolojisinde de benzer bir tavır olmasından kaynaklanmaktadır. Aile büyüdükçe ev de aileyle büyümektedir.

Cansever'in bu yaklaşımı açık bütünlük fikrine dayanmaktadır. Cansever'e göre parça ve bütün aynı üsluba tabidir ve birbirine eklenerek büyümektedir. Bu sebeple sisteme bir parça eklendiğinde bütündeki ifade kaybolmamaktadır (Cansever, 1996, sy. 126) Cansever'i modüler sistemden ayıran özellik ise mimarisindeki birimler diğer mimarlar gibi planda belirlenen bir büyüme rotası üzerinden gerçekteşmemektedir. Cansever, modülleri birleştirirken hem plana hem görüneşe dikkat etmektedir. Projelerinin çoğu eğimli arazide olmasından kaynaklı hem planda hem görünüşte bir bütün oluşturmaya çalışarak projenin statik görüntüsünü dinamik görüntüyle değiştirebilmiştir.

Sonuç olarak, mimari tasarımda her zaman kullanılan modül sisteminin Endüstri Devrimiyle daha da ön plana çıkmasının sebebi, mimari faaliyetleri seri üretime uygun hale getirebilme çabasıdır. Modern mimarlık döneminde mimarlar bu sistemi tüm yapı elemanlarına uygulayarak mimariyi herkesin erişebileceği bir nesne haline getirmenin yanında modern mimariyi de her nesneyi tasarlayabilecek konuma






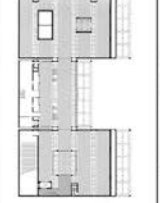


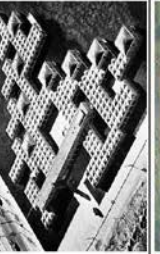
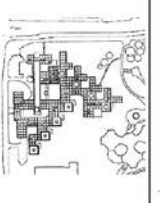














getirmiştir 1950 sonrasında ise modern mimarlar modül tasarlama yaklaşımını, mekanik görüntüsünden çıkararak sosyal ilişkileri ön plana alan geleneksel şehir kurgularını yeniden oluşturmak için kullanmışlardır. Bu dönemdeki mimarlar, yapılarını geleneksel şehirler gibi sürekli yenilenen ve devam eden bir sistem gibi kurmak istemişlerdir.

Sonuç olarak, insanların ihtiyaçlarını karşılayarak toplumları oluşturan yapay çevre, doğanın soyutlanmış ve bir düzen oluşturmak için tanzim edilmiş halidir. Bu süreçte mimarın iklime, topografyaya ve kültüre uyum sağlayabilecek formlar üretmesi, mimarının toplum tarafından daha hızlı benimsemesini sağlamaktadır. Özetle, bu bölüm kapsamında incelenen yapılar, mimarların düzen kavramının belirgin olarak hissedildiği yapılar olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, Le Corbusier'in Venedik Hastanesi, Correa'nın Belapur Ev Projesi, Eyck'in Amsterdam Yetimhanesi ve Previ evleri; Kahn'ın Kimbell Sanat Müzesi, Hassan Fathy'nin Yeni Gurna Köyü, Turgut Cansever'e ait Demir Tatil Köyü işlenen yapılar arasındadır. Mimarların bu yapılarında, strüktürel ya da plan kurgusu açısından geleneksel veya arkaik yapılardan referanslar görülmektedir. Kahn ve Corbusier'in yapılarındaki düzen mimarilerinin arketipal formları çapın teknolojisi ve malzeme bilimi ile yeniden yorumlanmasına dayanmaktadır. Dolayısıyla bu mimarlar evrensel formlara, en eski medeniyetlerde tercih edilen geometrik formların ve yapım yöntemlerinin yeniden yorumlanmasıyla ulaşmaya çalışmaktadırlar. Kahn mimarisinde strüktürel sistem, yapıyı masif görünüme ulaştırmış ve mekanı hizmet alan ve hizmet veren mekan olarak bir sisteme tabi kılmıştır. Aldo van Eyck'in mimarisinde oluşan düzen ise Kahn gibi arketipal formlara dayanmaktadır. Fakat Eyck, insanların gündelik hayatlarında tercih ettiği formlara yönelmiştir. Eyck'in ikiz fenomen fikri ile kullandığı bu formları birbiriyle irtibat halinde kurmaktadır. Bu sebeple Kahn'ın aksine mekanlar hem servis alan hem servis veren mekanlar olabilmektedir. Correa mimarisi ise, ikliminin zorluğundan dolayı geleneksel planlara paraleldir. Dolayısıyla yapılarında avlu, güneş kırıcı gibi geleneksel öğeler görmek normaldir. Fakat Correa bu unsurları beton teknolojisiyle kendine has bir üsluba dönüştürmüştür. Fathy mimarisinde oluşan düzen ise kerpiç sistemin oluşturduğu strüktürel modül sistemine dayanmaktadır. Fathy'nin tasarladığı yapılar geleneksel malzemenin sınırları sebebiyle geleneksel formlarla üretilmiştir.

Cansever, mimarisi ise bir yönüyle Correa'ya bir yönüyle Fathy'ye benzemektedir. Cansever yapılarını oluşturan düzen kavramını Osmanlı ve Selçuklu eserlerinde etkilenecek kurmasına rağmen malzeme konusunda esnek davranmıştır. Cansever'in geleneksel strüktür sistemini modern malzemelerle kurduğu projelerinin yanında geleneksel ve modern teknikleri birleştirerek oluşturduğu yapıları da mevcuttur. Bu bağlamda Canseverin mimarisinde Osmanlı ve Selçuklu yapılarındaki yapım sistemlerini ve planlama yaklaşımlarını revize ederek günümüzün üretim tekniklerine ve modül sistemine uyum sağlayacak şekile getirdiği söylenebilmektedir.

Bu bölümün ikinci başlığı olan anıtsallık kavramı bağlamında incelenen mimarların yapılarında oluşturdukları temsil şekilleri incelenmiştir. Mimarların yapılarının tasarım aşamasında başvurdukları referanslarla bağları sorgulanmış ve mimarların referansları hangi bağlamda ele aldıkları ve yapıların bu referansların devamı niteliğinde olup olmadıkları tartışılmıştır. Özetle, geleneği ihya etme gayesiyle yola çıkan mimarın geleneği devam ettirerek temsil etmeye mi çalıştığı veya gelenekten yararlanarak yeni bir anıtsallık mı ortaya koymaya çalıştığı sorusuna cevap aranmaktadır.

Tablo 1. Tez Kapsamında İncelenen Mimarların Düzen Kavramı Bağlamında İncelenmesi

| DÜZEN | |
|---|---|
|  <p>LE CORBUSIER</p> | <p>VENEDİK HASTANESİ YER: İTALYA YIL: 1954</p>    |
|  <p>LOUIS KAHN</p> | <p>KIMBELL MÜZESİ YER: AMERİKA YIL: 1962</p>    |
|  <p>ALDO VAN EYCK</p> | <p>AMSTERDAM YETİMHA NESİ YER: HOLLANDA YIL: 1964</p>    |
|  <p>CHARLES CORREA</p> | <p>BELAPUR EVLERİ YER: HİNDİSTAN YIL: 1986</p>    |
|  <p>TURGUT CANSEVER</p> | <p>DEMİR TATİL KÖYÜ YER: TÜRKİYE YIL: 1987</p>    |
|  <p>HASSAN FATHY</p> | <p>YENİ GOURNA KÖYÜ YER: MISİR YIL: 1948</p>    |

4.2. Anıtsallık

“Mimarlık, insanın yuvasına dönüşünü kolaylaştırmalıdır.”

Aldo van EYCK – Forum Magazine

Mimari mekânlar toplumun çevresine ve kendisine yüklediği anlamı somutlaştırma aracıdır. Dolayısıyla bu yapılar, insanın kimliğini oluşturma sürecinde bulunduğu çevre ile diyalogu etrafında şekillenir. İnsanın bir yere ait hissetmesi ve yaşam alanını tanzim etmesi kendi varoluş sürecini yönetmesi anlamına gelmektedir. Çünkü insan yaşamı boyunca şahit olduğu imgeleri ve deneyimleri zihinsel sürecinden geçirip yeniden çevresine katmaktadır. Bu şekilde insan ve çevre arasında diyalektik bir ilişki kurulmuş olmaktadır. Özetle denilebilir ki, insanın nesnelere kurduğu bağ, ürettiği nesnenin çevresiyle kurduğu bağı oluşturmaktadır.

Geleneksel mekân kavrayışını endüstriyel devrim değiştirmiştir. İnsanlar artık uzak olarak adlandırdıkları yerlere hızlı bir şekilde ulaşabilmekte, yataydaki yayılma ve erişilebilirlik asansörlerle düşey sirkülasyon sınırlarına ulaşmaktadır. Her iki durumda da insanın mekânla kurduğu bağ, kişinin kendisinin kolayca ulaşabildiği ve kolayca anladığı sınırları aşmaya fırsat tanımıştır. (Heynen, 2011, sy. 59). Fabrikalar, tarım ve el sanatlarına dayanan geleneksel üretimi, endüstri üretimine çevirmiştir. Geleneksel toplumlarda üretim kişinin sahip olduğu değerlerini ve içinde bulunduğu toplumun özelliklerini, deneyimlerini, kültürünü, geçmişini aktarma aracıydı. İhtiyacı karşılamakla birlikte bir temsil gücüne sahipti. Üreten insan nesneye dair bütüncül bir bilgiye sahip olurdu. Modern dönemde ise nesne, metafizik anlamından ayrılarak tüketilen bir ürüne dönüştürülmüştür. Nesneyi bir bütün olarak üretemeyen insan, makinenin nesne üretim sürecine katılmaya başlamıştır. Nesnelere parça parça üretilip birleştirilmesi insanın nesneye verdiği anlamını değiştirmiştir (Özer, 1986, sy. 48). Bu durum her nesnenin tasarım konusu olmasına sebep olmuştur.

Juhani Pallasmaa'ya göre mimaride anlam, varlığı veya insanı temsil edebilme yeteneğiyle var olur. Geleneksel toplumlarda biçimler, çağrışım gücü taşıdıkları takdirde anlam kazanırlardı. Modern toplumlarda ise, nesne insanın varoluşunu, inançlarını ve ritüellerini temsil etme özelliğini yitirdi. Tüketime yönelik üretim

süreci, nesnelere geçici imgeler olarak üretilmesini ve pazarlanmasını besledi. Mimarın deneyimi öncelleyen mekanlar yerine görsel imgeler olarak üretilmesi, mimariye dolaşım özgürlüğü tanıdı. Bu yüzden mimari formlar tekrar edilebilen bir tercih meselesi haline geldi (Pallasma, 2000). Modernitenin geleneksel ile farkı hususunda Uğur Tanyeli'nin yaklaşımı ise şu şekildedir:

“Modernite, artık iyi bilinip kanıksadığımız gibi, geleneksel anlam yapılarını, yerine yenilerini koymamak üzere tahrip eder. Mimari imgenin anlamının boşaltılması da bu değişimin bir parçasıdır. Sonuçta imge kültürel bağlarından azat edilmiştir. Kimseye hiçbir şey ifade etmediği için her yerde var olabilir, her işlev için kullanılabilir. Demek ki anlam yitimiyle 'dolaşım özgürlüğü' birbirine sıkıca bağlıdır. Başka bir deyişle, imgeler dolaştıkça anlamsızlaşırlar; anlamsızlaştıkça dolaşırlar” (Tanyeli, 2013, sy. 94).

Bu bağlamda anıt, temsil gücü ve hatırlatıcı özelliğinden dolayı bulunduğu çevreyi bir vakit sonra kendisiyle birlikte yeniden tanımlamaktadır. Bu sebeple anıtlar, buldukları çevrenin merkezi, akılda kalan imgeleri haline gelmektedir. Anıt veya abidenin sözlük anlamı; bir şeyin anılması amacı ile yapılan yapıdır. Latince karşılığı *momentum* kelimesi, “monere” kökünden gelmektedir ve imge, işaret, söz, heykel manasındadır. Latince'den diğer dillere geçen terim bir anının veya bir fikrin somutlaştırılmış hali olan yapıdır. Anıtsallık “önem, kalıcılık ve ehemmiyet gibi hatırlanmaya değer yönlerini, kalitesini ifade eder” (Özten, 2015, sy. 73).

Doğan Hasol anıtları üç kategoride ele almaktadır. İlk kategoride, toplumların hatırlamak istedikleri olaylar veya hatırlatılmak istenen fikirler için kente aynı zamanda toplumun belleğine yerleştirilen bir imge olarak anıtlar yer almaktadır. İkinci kategoride geçmişte işlevsel bir fonksiyonu olan, günümüzde kullanılmasa dahi zamanın kaydını tutması ve insanlara geçmişte yaşanmış devirleri hatırlatması yönüyle anıtsallık kazanan yapıtlar vardır. Üçüncü kategoride ise “geçmişe ait her ürün, en önemsizinden, bir dokuma parçasından, insan yapısı fiziksel ortamın tümüne kadar, örneğin bir kent anıt statüsüne girebiliyor. Bir sultan kaftanı, bir göçebe dokuması, ya da Venedik şehri tümüyle tarihi anıt oluyor” (Hasol, 1973, sy. 10). Zaman nesnelere

üzerinde bir değer ve bir kalıcılık, imge olma gücü oluşturmaktadır. Mimari yapı zamanla anıtsallık kazanmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında mimarlığı tarihi bir perspektiften değerlendiren mimarlar biçim zenginliğinin yaşandığı bu dönemde, doğaya bağlanmayı, tarihte toplumun ürettiği ilk kurumları ya da kültürel kimliği araştırmayı ve korumayı kendilerine mimari misyon edinmişlerdir. Bu mimarları anlamak için modern dönemin anıt kavramını ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan mimarileri incelemekte yarar vardır.

Modern öncesi dönemlerde, yapılardaki anıtsallık kalıcılık, sağlamlık, yücelik gibi sıfatlarla ifade edilmekteydi. Binanın fonksiyonu, temsil gücünün gerisinde kalmaktaydı. Anıtsallık; formun ifade gücü, malzemenin tektonik kullanımı, çevre oluşturucu özelliği, bir kurumun veya hâkim olan gücün temsiliydi. Yapı elemanlarının ritmik kullanımı, geometrik şekillerle oluşturulan hiyerarşi, düzenin oluşturulmasını ve kutsallaştırılmasını sağlamaktaydı (Balkan, 2008). Nesnenin anlamının değiştiği bu dönemde filozof Walter Benjamin, deneyim kavramı üzerinden geleneksel ve modern yaşam tarzlarını karşılaştırır. Walter Benjamin'e göre insanın katman katman oluşturduğu, çağrışımların önemli olduğu deneyim olgusu, modernitenin sürekli yeniden doğuş ve yeniden yazım felsefesi içinde barınmazdı. Hilde Heynen, Walter Benjamin'in bu savını şu şekilde açıklar:

“Benjamin argümanına “deneyimin yapısının bir değişim geçirdiğinden söz ederek başlar: “uygar kitlelerin standartlaşmış, doğallıktan uzaklaşmış yaşamlarında”, büyük ölçekli endüstriyalizmin barınılmaz kör edici çağında”, gerçek deneyim ender görülen bir şey haline gelmiştir. Çünkü deneyim (Enfahrung), bir gelenek meselesidir, “özel yaşamın yanı sıra kolektif varoluşa da bulunur. Belleğe sıkıca demirlenmiş olguların ürünü olmaktan çok, çoğu kez bilinçdışı olan ve birikmiş verilerin bellekteki kümelenmesinin ürünüdür.” (Heynen, 2011, sy. 135)

Milletler Cemiyeti binası yarışmasında Le Corbusier'in projesi yerine tarihi imgelerin keyfi kullanımıyla oluşturulan bir binanın seçilmesine tepki olarak kurulan CIAM, mimaride anıtsallığa, simgelere ve tarihi referans olma özelliğine karşı

çıkıştır. Hatırlatma ya da bir simge haline gelmek yerine modern mimari, geçiciliği ve ihtiyacı karşılamayı öncelemektedir (Heynen, 2011, sy. 59). Bölümün girişinde detaylandırdığımız 20. yüzyıl modernitenin tanımladığı rasyonalizm ve makineyi model olarak alan mimarlar, mimariyi mühendislik ürünü olarak görmüşlerdir. Mimariyi bezemeden arındıran Modern mimarların düşüncesi, hesaplamalarla ulaşılabilecek güvenilir sonuçlar hazırlamıştır. Bu yaklaşım, “mimari tasarımı kişisellikten kurtarıp teknik açıdan daha kolektif bir birikim temeline oturttuğu savıyla”, dönemin sosyal ideallerini yansıtmaktaydı (Balkan, 2008). Kısaca, işlevselliği önemseyen modern mimarlıkla anıtsallık birbiriyle çelişmektedir. Tarih boyunca her dönemi belirleyecek ve birbirinden ayıracak önemli olaylar ve fikir akımlarından dolayı her neslin kendine ait bir tarzı olması gerektiğini düşünen modern mimarlar için binalar geçici, hareketli ve geçirgen olmalıdır (Heynen, 2011, sy. 59).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Modern mimarlar, var olan şehirlerin yıkılmasını ve modern yerleşim yerlerinin sıradanlığını gördükten sonra mimarilerini daha öznel ve kısmen de olsa gelenekleri işin içine katarak oluşturmaya çalışmışlardır. Bu sebeple, bu dönemde mimari yapılar heykelsi formlar gibi tek sefere özgü anıtsal formlarla kurulmaya başlamıştır.



Resim 55. Eski Ronchamp Şapeli (URL-22)

Le Corbusier'in yapıları bu değişimi algılayabileceğimiz örnekler barındırmaktadır. Corbusier mimarisinde baskın olarak görülen anıtsal görüntü İkinci Dünya Savaşı sonrasında daha da belirginleşmiştir. Bu dönemdeki yapılarında araziye ve iklime uygun tek seferlik formlar dikkat çekmektedir. Bu sebeple, Corbusier'in mimariyi bir makineye benzetme isteği biçimsel açıdan yumuşamıştır. Corbusier'in

inşa ettiği dinin tesislerden biri olan, Ronchamp Şapeli bu form çeşitliliğine örnek teşkil etmektedir. İkinci Dünya Savaşı sırasında bombalanan şapelin yeniden ihya edilmesi için tasarlanan proje şapel ve konaklama yerlerinden oluşmaktadır. Bir tepenin eteğinde yer alan bu şapel hac merasiminin gerçekleştiği bir mekan olmasından dolayı bir toplanma yeridir. Corbusier, tepeye yerleşen bu yapıda şapeli tepe noktaya yerleştirmiş ve heykelsi bir form tasarlamıştır. Hacıların konaklaması için inşa edilen yapıyı ise bunun aksine tepenin eteğine yerleştirmiş ve sade bir form oluşturmuştur. Yapının tepeye yerleşimi fonksiyonlarından dolayı oluşan bir hiyerarşiye tabidir. Kenneth Frampton, bu yerleşimin arka planında Le Corbusier'in akropoldeki gibi ibadethanelerin üstte yaşam alanlarının dağın eteklerinde sıralandığı bir düzen oluşturduğunu aktarmıştır (Frampton, 2015, sy. 173)

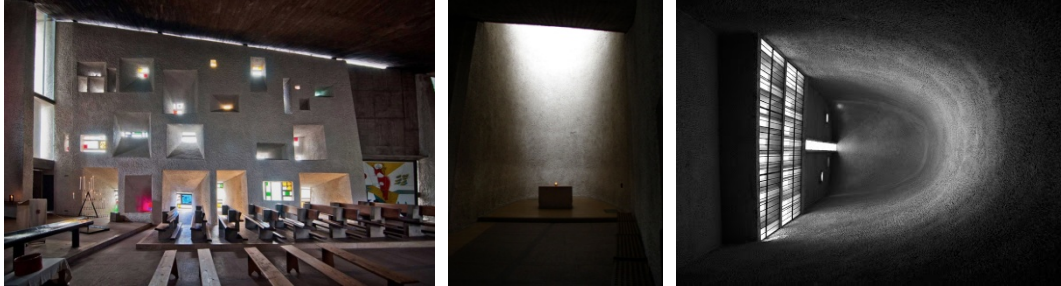


Resim 56. Le Corbusier - Ronchamp Şapeli (URL-22)

Corbusier, yapının yüzeyini beyaz sıvayla kaplamış çatısını ise brüt beton görüntüsünde bırakmıştır. Bu yapıya ulaşmak için konaklama yerleri ve mutfağın girişlerinin olduğu uzun bir yolu yürümek gerekmektedir. Yapı, tepenin en üst kısmına konumlandırılmış ve bulunduğu topografyaya bütünleştirilmişti. Böylece yapı, toprağa saplanmış bir kaya gibi durmaktadır. Yapının akustiği arttıran iç büyük duvarları sayesinde girişinde dışarıda yapılacak seromoniler için bir odak noktası oluşturmuştur. İç mekanda ise Corbusier, mistik bir mekan oluşturmak istemiştir. Yapının kalın duvarları ve farklı boyutlardaki renkli camları sayesinde mekan ışık-gölge kontrastıyla oluşmaktadır. Buna ek olarak, yapıda oluşturulan üç baca yapıda

hava akışını sağlamanın yanında içine yerleştirilen vitrajlar sayesinde güneşin açısına göre mekana farklı renkler yansıtmaktadır. Bu bağlamda, Le Corbusier mekanı ışığın ritmiyle gün boyu değişen bir şekilde oluşturmuştur. Özetle, Corbusier bu yapısının fonksiyonundan dolayı, anıtsallığı baskın hale getirmiştir.

Kısaca, Corbusier'in bu yapısı formu, araziyle olan ilişkisi ve ışık-gölge kontrastıyla kurduğu iç mekanıyla Corbusier'in yapıları arasında anıtsallığın ön plana çıkmıştır. Özetle Le Corbusier mimarisinde anıtsallık, bir şeyi temsil etmekle ortaya çıkmamaktadır. Corbusier mimarinin kendisini anıtsallaştırmaktadır. Bu sebeple mimar, ev veya kilise tasarımı arasında bir fark olmaksızın tüm yapılarını en ince ayrıntısına kadar tasarlamakla anıtsal bir görüntü elde etmektedir. Fakat bu yapısında oluşan anıtsallık Le Corbusier'in diğer yapılarından farklı olarak yerle olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Le Corbusier bu yapıda duvarları gerektiğinden daha kalın oluşturmuş ve kagir yapılarda olduğu gibi tüm yapıyı yere sağlam bir şekilde oturtmuştur. Bu sayede yapı bulunduğu tepeyle bütünleşmiş ve yeni bir anıtsallık oluşturmuştur.



Resim 57. Ronchamp Şapeli doğal aydınlatması (URL-22)

Corbusier'in Venedik şehrinin tarihi dokusu içinde tasarladığı Venedik hastanesi projesi form itibariyle dik açılardan oluşturulmuştur. Corbusier, çatı katından tasarladığı hasta odalarının doğal aydınlatmaları dışında form olarak sade bir dili tercih etmiş, bulunduğu dokunun modern bir parçası olmaya çalışmıştır. İç mekanlarında ise avluları, rampaları ve koridorları vasıtasıyla bulunduğu kültürden referanslar barındırmaktadır. Corbusier bu tasarımında Ronchamp Şapelindeki vitrajlar gibi dışarıdan ışığı alıp görüntüyü bırakmaktadır. Odaya yerleştirilen renkli paneller sayesinde, ışık her saatte farklı bir renk yansıtmakta ve odayı gotik kiliseler gibi aydınlatmaktadır. Özetle, Corbusier'in bu yapısı Venedik sokaklarının modern

üslupla yeniden kurulma denemesidir. Bu bağlamda yapının doğal aydınlatması ve havalandırması eleştirel bölgeselcilik olarak nitelendirilebilir. Başka bir deyişle Corbusier, bölgesel verileri yeni bir anıtsallık oluşturmak için kullanmıştır. Bu sayede, hem yeni olarak nitelenen hem de geleneksel mimariyi anıştıran bir yapı ortaya çıkmıştır.



Resim 58. Venedik Hastanesi'nin hücrelerine ait maket (URL-1)

Anıtsallığa ulaşmaya gayret eden Louis Kahn'a göre anıtsallık "bir tür sonsuzluk, bir zamansızlık ve değişmez mükemmeliyet barındıran bir tinsel kalitedir" (Kahn, 1941, sy. 456). Louis Kahn' a göre Roma, Yunan, Mısır gibi medeniyetler aklın armağanı ve form kütüphanesinden dökülen 'altın tozudur'. Bir yazar kendi kitabını yazarken başka kitaplardan yararlanılabilir ama sonuçta bu bilgiler yazarın deneyimleriyle kendine ait yeni bir bilgi üretmelidir. Kahn mimarisinde anıtsal yapıları incelemiş ve mimarisinde bu yapılardan öğrendiklerini yeniden kurmuştur. Mimari düşünce yapısını oluşturma sürecinde antik medeniyetlerin anıtsal yapılarını gezen ve inceleyen Kahn için mimaride anıtsallık, bilinçli olarak oluşturulamamakta ve zaman içinde ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple Kahn'ın yapıları tapınak veya kale gibi yapılara benzetilmesine rağmen kendi üslubunda kurulmuştur. Zamansız geometrik formlara ulaşmak için kullanılan referans yapılar, Kahn mimarisinde bir anıtsallık oluşturmasının yanında onun kendisine özgü mimari üslubunu oluşturmasına katkı sağlamıştır.

Kahn'ın yapılarındaki anıtsallığa bir örnek teşkil eden Salk Enstitüsü, beton ve ahşap prekast elemanlarla kurulmuştur. Salk Enstitüsünde ana bir aks oluşturmuş ve yapıyı iki kısma

ayrarak birbirinin simetrisi olarak aksın iki yanına yerleştirmiştir. Kahn kütlelerde camları geri çekerek yapıları Antik çağların abidevi eserleri gibi masif bir kütleyle sahip kılmıştır. Bunun yanında enstitünün değişen teknolojiye ve büyüme ihtimaline karşı esnek tasarlanması istenmiştir. Bu sebeple, Kahn yapının bu abidevi görüntüsüne rağmen esnek ve ihtiyaca göre büyüeyebilen mekanlar oluşturmayı da başarmıştır. Kahn malzeme kullanımında da prekast elemanlar kullanmış ve bulunduğu çağın getirdiği montaj teknolojisindeki eklem yerlerini gizleme gereği duymamıştır. Kahn'ın binaya bu yaklaşımı, kendi deyimiyle “binanın nasıl yapıldığının kaydını düşmektedir” (Kahn, 2011, sy. 41). Sonuç olarak, modern mimarinin ilk döneminin dayattığı “ya moderndir ya da anıtsaldır” tasarım yaklaşımını, “hem modern hem de anıtsal” olarak oluşturabilmiştir.

Kahn ve Corbusier'in yaklaşımları hem kültürel ve iklimsel verileri hem de modern teknolojiyi ve malzemeleri kullanmayı önemseyen eleştirel bölgeselcilik bağlamında önem teşkil etmektedir. Yapının bulunduğu bölgenin bir parçası olması gerektiğini savunan bölgeselciliğin İngilizce karşılığı olan *regionalism* kelimesinin etimolojik kökeni Latince *regio* kelimesine dayanmakta ve *bölge* anlamı taşımaktadır. (Özer, 1963, sy. 8). Mimarlık tarihine baktığımızda bölgeselciliğin tarihsel gelişiminin Vitruvius'a dayandığı görülür. Vitruvius'a göre yapının içinde bulunduğu bölgenin topografyası, iklimi, kullandığı malzemeden dolayı binalar her yerde farklılık gösterir. Modern mimarlıkta ise bölgeselcilik Uluslararası Üsluba bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Kenneth Frampton, Tzonis ve Lefavre eleştirel bölgeselcilik kavramını ortaya koyan mimarlardır. Kenneth Frampton'a göre bölgeselcilik, tüm kültürlerde etkin olan modern mimarlığa bir tepkidir. Frampton için yapı bulunduğu coğrafya ile bütünleşerek anlam kazanmaktadır. Eleştirel bölgeselciliği ayrı tutan nokta ise gerektiği durumda modern teknikleri kullanmaktan çekinmemesidir (Frampton, 2007, sy. 109).

Bu bağlamda, Corbusier'in yapıları farklı bir noktada bulunmaktadır. Corbusier'in yapay aydınlatma sistemini ikinci döneminde değiştirerek doğal aydınlatmaya dönmesinin yanında toprakla olan temasını olabildiğince aza indiren *ploti* sitemine devam etmiştir. Fakat tasarladığı kütlelerin boyutları ve malzemelerinden dolayı anıtsal bir görüntü elde etmeyi başarmıştır. Burada Corbusier'in mimarisi ile Kahn'ın mimarisini kıyaslamakta fayda vardır. Brüt

betonun yanında mimarisinde tuğla malzemesini kullanan Kahn, yapılarını toprakla bütünleştirerek yerle bağlantı kurmuştur. Modern mimarinin iki önemli temsilcisi olan Kahn ve Corbusier, mimarilerinin taban oturumu farklılık gösterse dahi yapılarını hem bölgenin bir parçası haline getirmiş hem de bir odak oluşturarak yeni bir anıtsallık meydana getirmişlerdir.

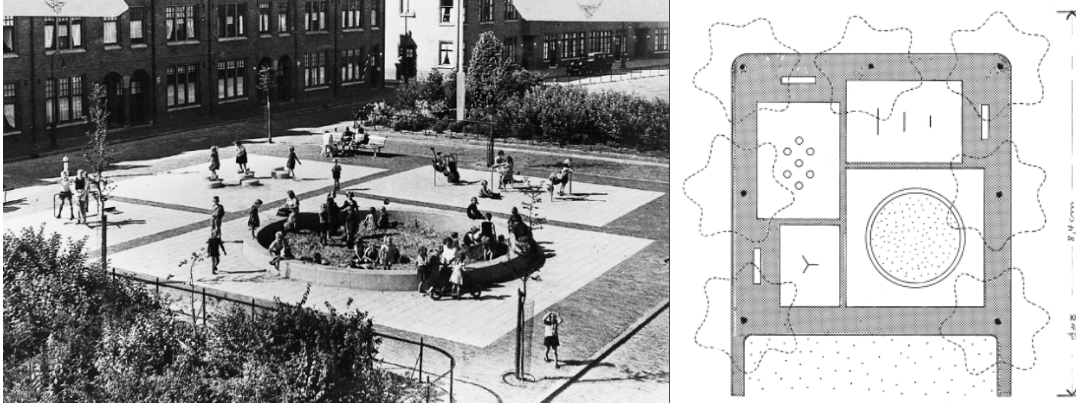


Resim 59. Louis Kahn - Bangladeş Parlamentosu ve Le Corbusier - Unite d'Habitat(URL-1)

Hollandalı Aldo van Eyck'in mimarlığı anarşik bir dile sahiptir. Eyck, tasarımlarını ideolojik kaygılarla oluşturmak yerine insan ilişkilerini ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, Eyck'e göre sürekli değişen ve genişleyen evrende, insanların değişmeyen bir özü, bir çekirdeği vardır. Bu değişim sürekli olarak aynı öze sahip insanların sürekli devinimidir. İnsanlar bulunduğu yüzyıla uyum sağlayarak yaşasalar dahi özleri, zihinsel donanımları çağlar boyu hep aynı kalmaktadır. Bunun yanında ikinci bölümde değinilen Eyck'in mimarisine etki eden klasik, modern ve arkaik yerleşimler, Eyck'in yapılarının bir denge oluşturmasını ve hiyerarşik olmayan bir yapı kurabilmelerini sağlamaktadır. Eyck'in mimarisinde klasik mimari geometriyi, modern mimari eşzamanlılık ve bağlantıyı, arkaik yerleşimler ise spontalık ve basit formları üretebilme imkanı vermiştir.

Bu çerçevede, Kahn ve Eyck mimarisinde oluşan anıtsallık hiyerarşi yönünden birbirinden farklılık gösterir. Eyck ve Kahn mimari düşüncelerini oluştururken farklı coğrafyalarda yer alan kadim yerleşimleri gezmişlerdir. Dolayısıyla farklı yerleşim

yerlerinde gerçekleştirdikleri bu gezilerde edindikleri izlenimler neticesinde oluşturdukları mimari üslupları da birbirinden farklı gelişmiştir. Kahn, Roma, Yunan ve Mısır gibi medeniyetlerin anıtsal yapılarını gezmiş ve kurumların tarihini araştırmış; Eyck ise New Mexico'da Pueblo kabilesi, Afrika'da Dogon kabilesi gibi bir devlet sistemi dışında yaşayan insanların yerleşim yerlerini gezerek insanın değişmeyen özelliklerini keşfetmeye çalışmıştır. Eyck'in İkinci Dünya Savaşı sonrasında şehirlerin rehabilitasyonu için tasarladığı oyun parkları Eyck'in arkaik yerleşimlerden öğrendiği asal formlara olan ilgisini göstermektedir. Eyck, oyun parkları için bir şeyi temsil etmeyen geometrik formları belli bir merkez oluşturmayacak şekilde alana yerleştirmiştir (Şekil. 18). Eyck, oyun parklarını sınırlarla belirginleştirmek yerine bitkiler veya döşeme kaplamasıyla alanın bütünlüğünü oluşturmuştur. Eyck'in bu plan kurgusu ile oyun parkları, şehir dokusuyla bir bütün oluşturmaktadır.

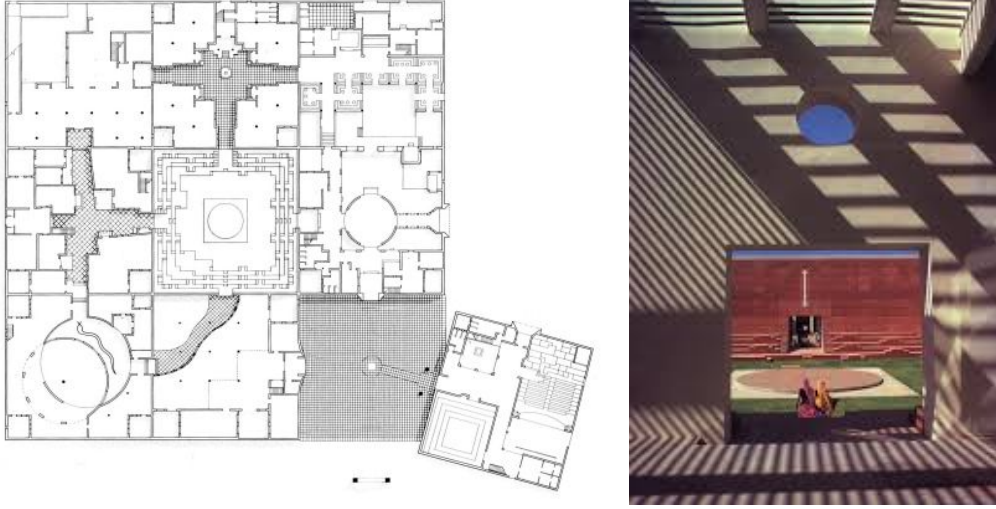


Resim 60. Aldo van Eyck – Zaanhof Oyun Parkı (URL-9)

Eyck'in çok merkezli diyalektik mekan kurgusu Amsterdam Yetimhanesinde belirgin olarak okunabilmektedir. İki modülden oluşan bu yapı, dışarıdan bakıldığında fonksiyonların belli olmadığı ve birden fazla odağın oluşturulduğu ritmik bir düzene sahiptir. Tüm birimler bir avlu oluşturacak şekilde birleşmektedir. Bu avlular ise birbirlerine L şeklinde eklenmekte ve ana bir aks üzerinde birleşmek yerine ritmik bir düzen oluşturmaktadır. Dolayısıyla, Amsterdam Yetimhanesindeki oyun parklarında olduğu gibi Eyck tarafından ön plana çıkarılmak istenen bir odak yerine bir çok odağın arasında oluşan bağlardır. Eyck'in yapılarını anıtsallık başlığı altında biçim ve malzeme açısından değerlendirdiğimizde yapıların ikiz fenomen fikri etrafında

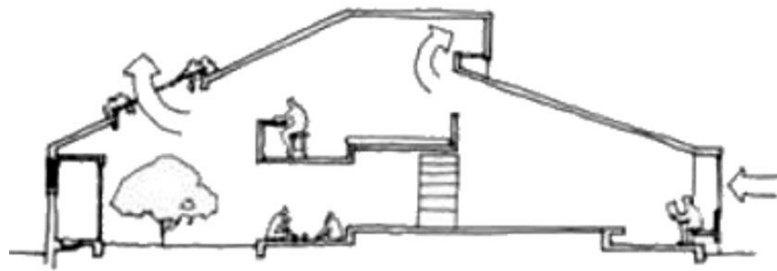
şekillendiğini görmekteyiz. Eyck, ikiz fenomen fikrinde zıtlıkların birbirinden ayrılmaması gereken unsurlar olduğunu savunmaktadır. Eyck'e göre her şey zıttıyla anlam kazanmaktadır. Bu sebeple, Eyck yapıların farklı biçimler ve farklı yapımlar tekniklerini bir arada kullanmakta ve baskın bir unsurun oluşmasını engellemektedir. Bu bağlamda, Eyck'in klasik düzende oluşan merkez anlayışından farklı bir yaklaşım oluşturmuş ve klasik düzenin anıtsallık kavramını reddetmiştir. Fakat Eyck'in anıtsallığı reddeden söylemine karşı Eyck'in yapılarında tercih ettiği formlarla ve plan örüntüleriyle bulunduğu çağa ait bir anıtsallık oluşturmuştur. Bu anıtsallıkta, merkeze alınan bağlantılardır. Böylece şehir bir bütün olarak anıtsaldır ve bir bütün oluşturmaktadır.

Correa'nın mimarisinde anıtsallık tarihi formların beton ile kurulmasıyla oluşmaktadır. Bu bağlamda Kahn mimarisiyle benzetmesine rağmen Correa mimarisinde soyutlama Kahn mimarisi kadar belirgin olmamıştır. Bunun sebebi, Correa'nın yapılarını bulunduğu toplumun bir parçası haline getirmek istemesidir. Correa'nın tarih anlayışı mimarisinde birden çok referans barındırmasına sebep olmaktadır. Bu da yapılarını eklektik hale getirmektedir. Fakat Correa'nın yapılarında anıtsallığı oluşturan önemli etmen Mandala sistemini planlarında oluşturarak bir merkez oluşturmalarıdır. Geleneksel şehirlerdeki gibi yapılar tam merkezlerinde bir boşluk barındırmaktadır. Mandala sistemine göre merkez varlığın hem vuku bulduğu hem de hiçliğe geçtiği bir alandır. Bu sayede merkez bir boşluk, bir toplanma yeridir. İklimlendirme açısından düşünüldüğünde ise avlular hava devinimini sağlamaktadır. Correa, Jawahar yapısında oluşturduğu bu hiyerarşik yapı berrak bir şekilde görülmektedir. Kültür merkezi olarak oluşturduğu bu yapı dokuz eşit parçadan oluşmakta ve herbir parçanın ortasında kendi merkezi bulunmaktadır. Correa her bölümün temsil ettiği sembolü orta avluya açılan kapısının üzerine işlemiştir.



Resim 61. Charles Correa - Jawahar Kala Kendra (URL-15)

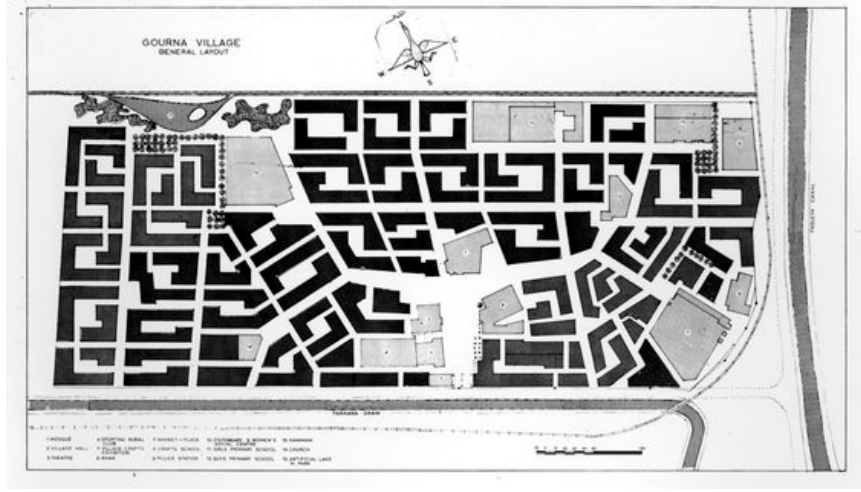
Correa'nın mimarisi, eleştirel bölgeselcilik bağlamında değerlendirilebilir. Correa, mimarisinde Uluslararası Mimarlığın *form işlevi takip eder* sloganını *form iklimi takip eder* olarak kullanmıştır. Correa'nın mimarisinin temelini bulunduğu coğrafyanın kimliği oluşturmaktadır. Bu sebeple, tarihi yapılardan iklimlendirme ile öğrendiklerini tatbik ederek mimarisini kurmaktadır. Bu mimarlığı oluşturma sürecinde ise modern tekniklerden ayrılmamaktadır. Correa'ya ait Tube House projesi, bölgeye ait tüm verileri modern üslupta işlediği ev tipi projesidir. Correa ev içinde havalandırmaya önem vermiş ve mimarisini buna uygun oluşturmuştur. (Frampton, 2007, sy. 109)



Resim 62. Charles Correa – Tube House (URL-15)

Özetle, Eyck'in ve Correa'nın yapılarıyla kıyaslanacak olursa, iki mimarın yapıları birimlerden oluşmakta ve bir avlu etrafında toplanmaktadır. Fakat bu kümelerin birleşiminde Correa'nın yapılarında doğrusal bir aks ve bir odak merkezi

vardır. Eyek'in mimarisinde ise bu kümeler bir çok odak oluşturacak şekilde birleşmektedir.



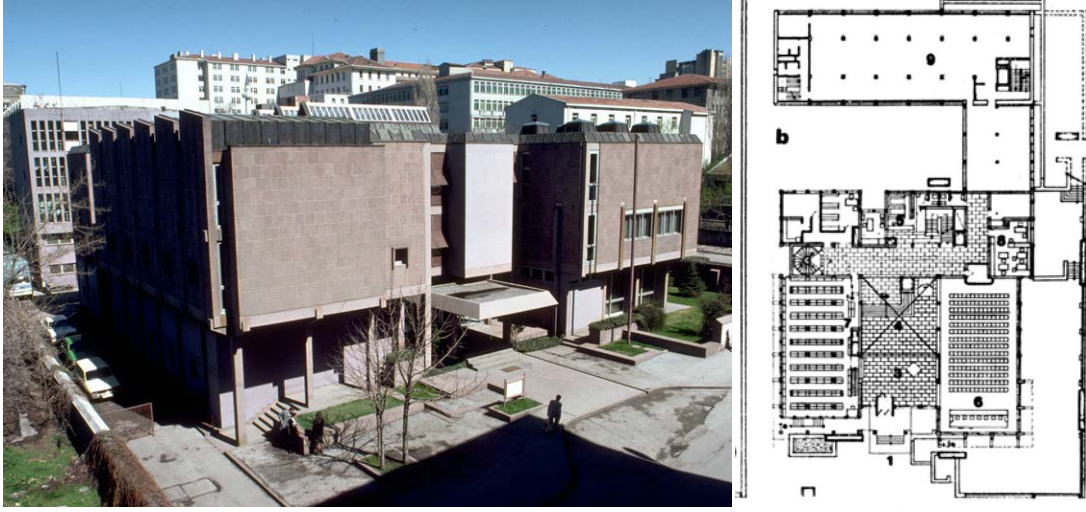
Şekil 8. Hassan Fathy - Yeni Gourna vaziyet planı (URL-15)

Hassan Fathy mimarisinde mekanı belirleyen iklim ve malzemedir. Fathy bu iki etmene gelenek penceresinden bakmaktadır. Bu sebeple oluşturduğu mekanlar, yüzyıllar içinde yapının bulunduğu çevreye ait mekan çözümleridir. Fathy için toplum kendi tarihi çerçevesinde yapılar üretmektedir. Bu bağlamda, Fathy Modern Mimarlığı da bir kültürün yansıması olarak görmekte ve modernliğin evrensellik iddiasına karşı çıkmaktadır. Sonuç olarak Fathy'nin mimarisinde her zaman kendi toplumunun Arap-İslam kimliğini yansıtmaya meselesi vardır. Yeni Gourna Köyünü incelediğimizde, yapıların geleneksel evlerin devamı niteliğindedir. Ve yerleşimi Avrupa mimarisinin aksine gridal bir sisteme oturmamakta ve geleneksel şehirlerdeki gibi çıkmaz sokaklar oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, şehrin merkezini sosyal alanların bulunduğu bir meydan oluşturmaktadır. Fathy'nin mimarisinde anıtsallığı oluşturan başlıca etmen, kullandığı tekniktir. Geleneksel malzemeyi ve geleneksel yapım yöntemleriyle devam ettirmeye çalıştığından dolayı oluşan yapılar tarihi tipolojilerin devamı niteliğindedir. Dolayısıyla formlar anıtsallığını korumanın yanında bulunduğu toplum için alışagelmiş formlardır.



Resim 63. Hassan Fathy - Yeni Gournia Köyü (URL-15)

Cansever'in yapılarında Osmanlı ve Selçuklu referansları vardır. Bu bağlamda Fathy ve Cansever mimariye buldukları toplumun kimlik inşasını sağlayabilecek ve koruyabilecek bir fırsat olarak bakmaktadırlar. Bu minvalde, Ankara'da inşa ettiği Türk Tarih Kurumu Binasını incelenebilir. Cansever, bu yapıyı bir medrese gibi planlamıştır. Bir avlu etrafında oluşan yapı, medreseler gibi dışarıya kapalı yapıdır. Başka bir deyişle, tüm birimlerin açıldığı avlu, yapının merkezi niteliğindedir. Cansever, bu yapıyı medreseler gibi anıtsal formda ve modern mimari teknikle birlikte inşa etmiştir. Bu bağlamda Fathy'den ayrılmaktadır. Cansever toplum kimliğini korumaya çalışan bir mimar olmasına rağmen mimarisinde Fathy'nin aksine geleneksel mimari yapı tekniklerinin yanında modern teknikleri kullanmaktan çekinmemiştir. Fathy'nin mimarisi bu nedenle tam manasıyla eleştirel bölgeselcilik kapsamında düşünülememektedir. Bunun sebebi, Fathy'nin mimarisinde toprak, ahşap gibi geleneksel malzemelere başvurmasından kaynaklanmaktadır.



Resim 64. Turgut Cansever - Türk Tarih Kurumu (URL-16)

Anıtsallık kapsamında, mimarlar doğal aydınlatma bağlamında incelendiğinde modern mimarların aksine ışığı şiirsel olarak kullandığı görülmektedir. Modern mimarinin aydınlık mekan fikrini savunan Corbusier, ikinci döneminde ışığı epik bir dille kurgulamıştır. Ronchamp Şapelinde oluşturduğu asimetrik pencereler ışıkları farklı ölçülerde içeri alarak bir harmoni oluşturmuştur. Kahn mimarisinde mekan kurucusu olarak ışık durmaktadır. Cansever, Türk Tarih Kurumu'nda yapının merkezinde bir galeri boşluğu oluşturmuş ve tepede oluşturduğu aydınlatma sistemiyle yapının içine doğal ışık almıştır. Bu sayede, yapıdaki galeri boşluğu, geleneksel medrese sistemindeki avlunun bir türeveni oluşturmuş ve yapının merkezini oluşturmuştur. Sonuç olarak, tez kapsamında incelenen mimarlar geleneksel ve arkaik kültürleri ön plana alarak tasarım yapmış mimarlardır. Bu sebeple mimarileri, yerel malzemeyi kullanmaları, doğal ışık, iklimlendirme gibi yapıları ait oldukları yerle bütünleştirecek bölgeselci özelliklere az ya da çok sahiptir. Buldukları coğrafyayı ve toplumda anlam arayışında olan mimarlar mimarilerinde Uluslararası Üsluba tepkiler oluşturmuştur.




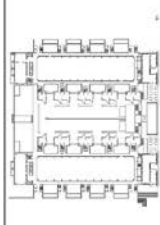








Kısaca modern mimarinin reddettiği anıtsallık kavramına tez kapsamında incelenen mimarlar tarafından önem verilmiştir denebilir. Bunun sebebini, mimarların yapılarını oluşturma aşamasında arkaik ve geleneksel yapılardan biçimsel olarak yararlanmaları olarak görebiliriz. Fakat bu anıtsallık, mimarların geleneğe bakış açısıyla değişmektedir. Le Corbusier, Kahn ve Eyck'in yapıları incelendiğinde, tarihi

referansların bağlamlarından kopartılarak yeniden icat edildiği görülmektedir. Referans alınan yapılar, kendi medeniyetlerinin dışında yer alan ve mimarlar tarafından ilk yapılar olarak adlandırılan primitif formlardır. Mimarlarca göre her hangi bir üslupta anılmayan bu biçimler arkaik veya klasik mimariye kazandırmaktadırlar. Bu etkinin en baskın olduğu mimar Kahn'dır. Bunun sebebi, Kahn'ın Beaux-Arts ekolüne ait bir mimarlık okulunda eğitim almasıdır. Bunun yanısıra yaptığı geziler ve tarihe olan bakış açısı, Kahn'ın kendisine ait bir anıtsal yapı dili oluşturmasını sağlamıştır. Bu bağlamda Eyck'in mimarisi ise avangard üsluptadır. Bunun sebebi ise Eyck'in eğitimi sırasında avangard düşünürlerle tanışması ve Afrika kabilelerine yaptığı gezilerdir. Bu sayede Eyck hiyerarşinin olmadığı ve zıtlıkların birlikte var olduğu bir form dili oluşturmuştur. Özetle, bu mimarların yapıların ortaya çıkan anıtsallık, referans yapılardan öğrenilenlerle saf geometrilere ulaşan zamansız yapılar elde etme arzusudur.

Correa, Fathy ve Cansever anıtsallık başlığı altında farklı bir katogride yer almaktadır. Bunun sebebi, bu mimarların kendilerine has bir anıtsallık oluşturmanın önüne toplumlarında oluşan kimlik bunalımına çözüm üretmek geçmektedir. Modernizmi aşamalı olarak yaşamayan ve teknolojik gelişmelerle birden, dışarıdan bir etki ile karşılaşan bu toplumlarda geleneksel kimlikle modern kimlik arasında bir gerilim oluşmuştur. Dolayısıyla, bu toplumlarda modern yaşam ve mimarlık aidiyet duygusunun kaybına sebep olmuştur. Bu sebeple bu mimarlar, modern teknikleri kendi kimlikleri ile birleştirmeye çalışmışlardır. Özetle, mimarilerinde oluşan anıtsallık geleneksel formların bir amaçla kullanılmasına dayanmaktadır. Anıt kavramının hatırlatma özelliğini ön plana çıkarmak isteyen bu mimarların amaçları mimarlığın, kaybedilmekten korkulan bir kimliğin ve tarihin hatırlatıcısı olmasıdır.

Üçüncü bölümün son kısmı olan kozmoloji bölümü, incelenen mimarların zihin dünyaları ve felsefelerini araştırmaktadır. Dolayısıyla, yapıların nasıl ortaya çıktığı, başlangıçlarına odaklanmaktadır. Bu bölümde mimarların yaşam tarzlarında geleneklerini ne ölçüde benimsedikleri ve yansıtılabildikleri belirginleştirilmeye çalışılmıştır.

Tablo 2. Mimarların anıtsallık bağlamında kıyaslanması

| ANITSALLIK | | | | | | | | | | | |
|--|---|--|---|---|--|--|---|--|---|--|---|
|  <p>LE CORBUSIER</p> |  <p>RONCHAMP ŞAPELİ YER: FRANSA YIL: 1954</p> |  <p>LOUIS KAHN</p> |  <p>SALK ENSTİTÜSÜ YER: AMERİKA YIL: 1962</p> |  <p>ALDO VAN EYCK</p> |  <p>HAGUE KİLİSESİ YER: HOLLANDA YIL: 1964</p> |  <p>CHARLES CORREA</p> |  <p>JAWA KALA KENDRA YER: HİNDİSTAN YIL: 1986</p> |  <p>TURGUT CANSEVER</p> |  <p>TÜRK TARİH KURUMU YER: TÜRKİYE YIL: 1967</p> |  <p>HASSAN FATHY</p> |  <p>YENİ GOURNA KÖYÜ YER: MİSİR YIL: 1948</p> |

4.3. Kozmoloji

İnsan bulunduğu çevrede doğa, toplum ve tarih tarafından çevrenmiştir. Bu etmenlerin oluşturduğu zorluklarla, idrak ederek başa çıkabilmekte ve bu etmenleri yönlendirebilmektedir. İnsan kendisini çevreleyen doğanın oluşturduğu zorluklardan yine doğayı anlayarak ve onu sürekli yeniden keşfederek çıkabilmektedir. Doğaya karşı tavır, mimarisinde iç ve dış mekan ayrımını etkilemektedir. Bruno Zevi, bu ayrıma örnek olarak Yunanistan'da yer alan tapınakların iç ve dış mekanlarının bir olmasından bahsetmektedir. Zevi'ye göre bunun sebebi Yunanistan'ın bulunduğu iklim, dışarıda dinsel törene izin verebilecek yapıda olmasıdır. (Zevi, 2015, sy. 134) Bu şekilde insan ve doğa irtibat kurmaktadır. Bunun sonucunda oluşturduğu bilim ve tekniklerle, doğayı yönlendirebilme şansına da sahip olabilmektedir. Doğanın oluşturduğu zorluklarla başa çıkan ve doğanın sınırlarını kavrayabilen insan, sonraki aşamada toplumla karşı karşıya gelmektedir. İnsan seçimi dışında tarihin içinde belli bir zamanda yaşamakla mükelleftir ve bulunduğu toplumun tarihi kendisi üzerinde bir etki oluşturmaktadır. Bu aşamadan ise tarihi kavramakla ve tarihten çıkardığı derslerden bir duruş oluşturmakla çıkabilmektedir. Son aşama olarak içinde yaşadığı toplumun (siyasi düzen, sosyo-ekonomik yaşantısı, din, büyüdüğü aile gibi) dinamiklerini anlayarak kurtulabilmekte ve onu yönlendirerek kendi toplumsal düzenini oluşturabilmektedir. (Şeriati, 2007, sy. 50). Bu tez kapsamında mimarların içinde buldukları doğa, tarih ve toplum bağlamında mimarilerini oluşturma kararları incelenmiştir. Bu bölümün ilk iki kısmında, mimarilerinde oluşturdukları düzen ve sonucunda ortaya çıkan anıtsallık irdelenmiştir. Bölümün bu son kısmında ise mimarların, mimariyi anlamlandırma çabaları irdelenecektir. Yapılarını oluşturma sürecindeki zihin dünyaları ve bunun yansıması sorgulanmıştır. Bu kısımda tez kapsamında incelenen mimarların yapılarında oluşturdukları anlam arayışına değinilmekte, mimarların ortaya koydukları felsefelerin, mimarilerini nasıl etkilediği belirginleştirilmek istenmektedir.

Modernite öncesi toplumlarda insan ile evren birlikte yaşamakta ve insan evrenin açıklanamaz taraflarını kabul edip kutsallaştırmaktadır. Aklın giderek daha çok kutsandığı Modernite'de evren, çözülmeyi bekleyen bir problem haline getirilmiştir. Giriş kısmında belirttiğimiz teknolojik gelişmeler insanları evrenin

merkezi konumuna yerleştirmiştir. İnsan, akli ve düşünme gücü sayesinde kendisini doğayı şekillendirebilen ve ona hâkim olabilen bir “üst yönetici” konumuna yerleştirmiştir. Doğayı terbiye edebilen insan, aşkın bir anlamla diyalog kurmayan tarihin tek öznesi olarak kabul etmiş ve bunun sonucunda insanın evrenle kurduğu metafizik anlam kaybolmaya başlamıştır. İnsanın anlamlandırma çabasını sayısal verilere dayandırması, ““yer”i duyuşal olarak algılamaktan öte; bilinebilir, hesaplanabilir, insan eliyle kurgulanabilir bir düzene getirmektedir”(Seçer, 2016, sy. 20).

Modernitenin getirdiği akli ön plan tutmak ve değişimi kutsamak 20. Yüzyılın başında yaşayan mimarlar için bir kural niteliğindedir. Modern Mimarlık İkinci Dünya Savaşından sonra daha çok eleştirilerek bireysel üsluplar ortaya çıkmaya başlamasına rağmen arka planda bu kurala bağlılık devam etmektedir. Bu konuda Fathy bize bir antitez oluşturmaktadır. Üslupları medeniyetin yansıması olarak kabul eden Fathy için modern mimarlık ve Uluslararası Üslup aslında aklın ön planda olduğu bir tasarlama metodu olmaktan ziyade, Beaux-Art tarzının evrenselleştirilmesidir. Bu sebeple Fathy için tüm mimari faaliyetler gibi modern mimarlık da belli bir dünya görüşünün yansımasıdır. Fathy, bu sebeple kendi iklimine, tarihine ve toplumuna en uygun mimari eserleri vermeye çalışmıştır. Fathy’nin bu çabasının temelinde çevresiyle irtibatını İslam dini ve Arap kültürü üzerinden yapmasıdır. Bundan dolayı Fathy’nin evrenle kurduğu bağ Correa’nın aksine diyalektik bir bağdır. Correa, Hinduizmde evren ve insanın aynı olduğunu bu sebeple karşılıklı sorumluluk gerektirmeyecek bir özden bahsetmektedir (Correa, 1988, sy. 25). Fakat Fathy, bir yaratıcının olduğuna inanmakta ve insanın kendi çevresine dair karar almak ve sonuçlarını da kabul etmek zorunda olduğuna inanmaktadır. Fathy’nin modern mimari söylemle en belirgin olarak ayrıldığı nokta burasıdır; insanın kararlarının sonucu her zaman çevresini güzelleştirmemektir. Bu sebeple, Fathy tarih boyunca insanlığın sürekli ilerlediğini savunmamaktadır. Fathy için mimarlık insanın kendisini var etmekle ve özünü kavramakla oluşturabileceği felsefesini yansıtmaya aracıdır. Bu sebeple teknoloji gibi sürekli yeni keşiflerle adım adım ilerlenecek bir yol değildir. Fathy için yeni eski olanın bir çeşitlemesidir. Bu sebeple Fathy için teknoloji eskinin doğrularını ortaya koymaya yarayan bir araçtır.

Tanyeli, Fathy'nin oluşturduğu mimari tarzı Arapların kullandıkları dil ve edebiyatla da ilişkilendirmektedir. Tanyeli'ye göre, Arapça'nın yazı dilinin yüzyıllar boyunca değişmemesine rağmen gündelik dillerinin değişmesi, Arapların anlayışında değişmeyen bir öze ve tarihle olan bağlantılara işaret etmektedir (Fathy, 1973, sy. 22).

“Arap dili edebiyatı, Fathy'nin mimari düşüncesinde rol oynadığı belirtilen zaman-ötesi kalıpların en belirgin örneklerini içerir... Dil, Arap kültüründe ağırlıklı yer tutar ve Fathy'nin mimarlığının anlaşılması için de bir anahtar işlevi görebilir. Yazı dili aradan geçen 1400 yılı inkar edercesine hala Kuran Arapçasıdır... Yazı dilinin her yer için değişmez, zaman ötesi bir geçerliliği vardır.” (Tanyeli, 2000, sy. 17)

Tanyeli bu bağlamda Fathy'nin mimarlığının reformist olduğunu fakat yeni bir şey önermek yerine zaman ötesi olarak kabul ettiği doğruları ortaya çıkarma yolu olarak değerlendirmektedir. Bu sebeple bilim, amaç değil araç haline gelmektedir. “Arap kültürü bir yandan geçmişin bazı yönleriyle değişimden münezze olmasını öngörmektedir. Öte yandan da yeniyi tümüyle yadsımayacağı için onu zaman ötesi kalıplara dökmeye çabalamaktadır.” (Tanyeli, 2000, sy. 16)

Sonuç olarak Fathy için karşılaşılan bir problem için tarihe dönüp bir çözüm bulmak, ilk başvurulacak yöntemlerden bir tanesidir. Bu noktada Fathy'nin başvurduğu yöntem eklektik bir üslup da teşkil etmemektedir. Fathy'nin çalışma tarzı dünü, bugünü ve yarını bir bütün olarak algılamaktadır. Fathy için gelenek devam etmekte ve yaşamaktadır. Fathy'nin bu bağlamda usta işlerine verdiği öneme de değinmek gerekebilir. Fathy, endüstriyel yapı malzemelerinin olduğu bir dönemde usta işlerini devam ettirmeye çalışmasının sebebi el yapımı işlerin bir ruhunun olduğunu savunmasıdır. Yani ustaların işinde, tarih ve gelenek devam edebilmektedir.

Bu bağlamda Fathy'nin bu tutumu Correa ve Cansever'le kıyaslanabilir. Correa kendi toplumunun yer aldığı medeniyetler ağını ön plana çıkarmak istemiş, fakat bunu yeni yöntemlerle oluşturmuştur. Mimarisini oluşturma sürecinde beton malzemesini kullanmaktan çekinmeyen Correa mimarisinin ulaşmak istediği, bulunduğu ülkede olduğuna inandığı kutsallıktır. Fakat bu kutsallığa Cansever gibi dini ön plana alarak

ulaşabileceğini savunmamaktadır. Correa'ya göre primitif toplumlar ve yerleşim yerleri de kutsal olanın keşfedilebileceği bir alandır. Bu sebeple Correa için tarih bu kutsallığı öğrenebileceğimiz ve yapılarımıza aktarabileceğimiz bir alandır. Mimar, bulunduğu yerde tüm formların özüne inebildiği takdirde mimarisine kutsal bir anlam katabilmektedir. İkinci bölümde de değindiğimiz gibi Correa'nın felsefesinin temelinde bir yerin kutsal olması için zamanla evrilmiş ve görünürün ötesinde bir anlamı olmalıdır. Correa Fathy'nin mimarisinin var olan yapım tekniklerini inceleyerek devam ettirmesinden dolayı kutsal olana erişebildiğini savunmaktadır (Correa, 1988. Sy. 2). Kendi mimarlığında ise, bulunduğu ülkede keşfettiği kutsal olanların dönüşmüş hali vardır. Bu şekilde mimarisini bir keşif aracı olarak kabul etmektedir.



Resim 65. Modhera Tapınağı - Hindistan

Örnek olarak, Correa Hindistan mimarisinin gökyüzüyle olan irtibatına dikkat çeker. Hindistan'ın sıcak iklimde bulunmasından dolayı insanlar açık alanlarda dini törenlerini gerçekleştirebilmekte ve tapınaklar gökyüzüne açılmaktadır. Modhera Tapınağını inceleyen Correa'ya göre, tapınağın ortasında oluşturulan havuz, suyun dinlenmesi için yapılmasının yanında sudaki yansıma sayesinde gökyüzü ile yeryüzünün birleşmesini sağlamasından dolayı önemlidir. Bu sayede tapınaklarda dinsel törenlerin simgesi olan gökyüzü daha fazla vurgulanmaktadır. Correa'nın

tarihten öğrendiği bu tutum mimarisine çeşitli şekillerde yansımıştır. (Correa, 1988. Sy. 2)



Resim 66. Charles Correa - British Council ve Jawahar Kel Kendra (URL-15)

Cansever mimarisini oluşturmak için İslam ve Osmanlı şehirlerini idrak etmeye çalışmıştır. Osmanlı mimarisinin evrensel ve ferdi olanı çözümlyerek birlikte oluşturduğunu savunmaktadır. Osmanlı ve İslam şehirleri, tüm parçaların ferdiyetini korumasına izin vererek yapıları tektonik bir ifadeye kavuşturmuştur. Bundan dolayı, Cansever mimarisinde şehir tektonik tezyinatla dolu bir yerdir. Cansever'e göre Osmanlı şehrini Bauhaus ekolüne kadar olan tarihi kısımdan ayıran en önemli ayrıntı ise yapıyı hareket kavramıyla anlamlandırmasıdır. Hristiyan Ortaçağ, Rönesans ve Barok kültürlerinde insanın bulunduğu dünyayı anlamlandırmak için olduğu yerden dünyaya bakmasının esas olduğunu savunmuştur. İslam dininin oluşturduğu kültürü, hareketli bir kültür olarak adlandırmış ve varlık telakkisi için hareketi öngörmüştür (Cansever, 2014, sy. 109).

“Hareket halindeki insanın ve var olan tektoniklerin, içinde yer aldıkları mekanın sonsuzluğunun kabulü zaruridir... Sonsuzluk içinde var olan tektoniklerin bir arada bulunmaları ile oluşan, açık, üzerlerine ilaveler alabilen bütünlük biçimi; Osmanlı şehirlerinde bütünlüğün biçimi belirlediği gibi bazen de bütünlüklerin mekan içinde yıldız kümesi gibi yerleşmesine imkan veren yaradılışın yapısının kaçınılmaz ve uyulması zaruri olan düzenleme biçimidir” (Cansever, 2014, sy. 109).

Cansever tektoniklerin kendi kimliklerini korumasına yaşadığı şehir olan İstanbul'dan örnek vermektedir. Osmanlı döneminde oluşan şehri inceleyen mimar, tüm bölgelerin

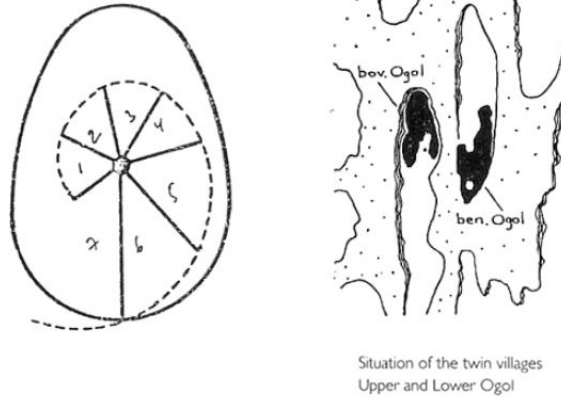
ayrı birer özellikte bütün haricinde kendi varlığını devam ettirebilecek güçte olduğunu savunmaktadır. Bu alanlar standart elemanlarla kendi içinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Cansever'e göre bu şekilde oluşan bir bütünlük karşıdan bakmakla anlaşılabilir, şehri idrak edebilmek için hareket etmek ve birçok açıdan şehre bakmak gerekmektedir. (Cansever, 2014, sy. 109)

Corbusier gibi Aldo van Eyck'in mimarisinde de döneme ait zaman algısı etkili olmuştur. Eyck için mimaride oluşturulan hareket yani zaman, bağlantılar oluşturmaktadır. Bir kübün etrafında dönmeyle oluşan sırayla gelen sahnelerin birleşiminden oluşan ardışık zaman kültürleri arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarmaktadır. Bundan dolayı diyebiliriz ki, nesnelere arasındaki bağlantıları önemseyen Eyck mimarisinde iç ve dış mekan kesin olarak ayrılmamakta bunun aksine tüm şehir birbirine bağlı ağlardan oluşmakta ve birbirini beslemektedir. Eyck'in mimarisini oluşturmada döneme ait mekan-zaman kavramının değişmesi vardır.

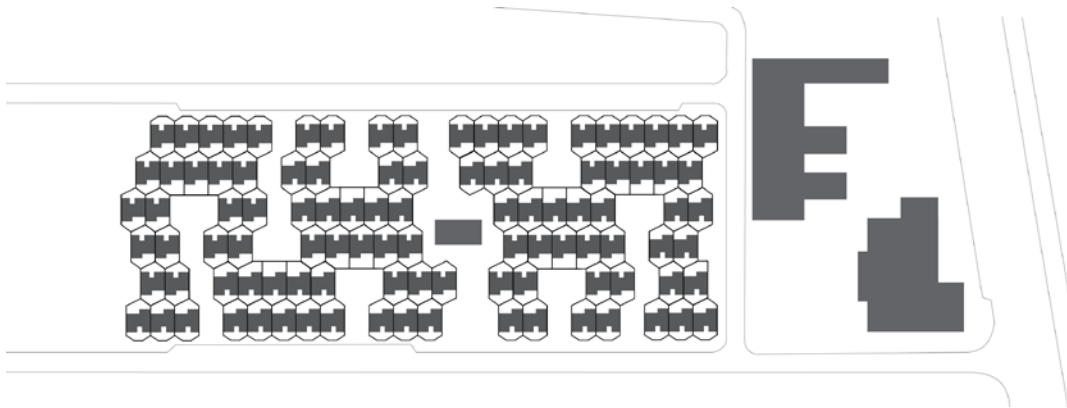
“... Biz birbirinden farklı iki bakış açısına sahibizdir; Öklid bakış açısı ve Öklid olmayan bakış açısı. Fakat insan ne Öklid bakış açısına tabi ne de Öklid olmayan bakış açısına sahiptir. İnsan sadece insandır. Bizim problemimiz bu sonsuz insandır, arkaik insandır. Biz her şeye rağmen o arkaik insanızdır. Çoğumuz 60.000 yıl önceki insanlar ne yapıyorsa onu yapıyoruz. İnsanlar hep aynı kalmaktadır.” (aktaran Lammers, 2012, sy. 41)

Eyck'in mimarisinin temelinde insanın değişmeyen bir öze sahip olduğu inancı vardır. Buna rağmen kültür insanların seneler içinde oluşturduğu coğrafya, din gibi etmenlerin sonucudur. Eyck'in burada ilgilendiği insanların seneler içinde biriktirdiği kültür değil de insandır. Bu sebeple mimarisi insan temellidir ve modern mimarinin sıkıntısının da insana odaklanmak yerine ilerlemeye ve teknolojiye olan takıntısı olduğunu savunmaktadır. Eyck'in mimarisi için teknoloji günümüz problemleri çözmeye yardım edebilir ama mimari oluşturmada eksiktir. Bunun sebebi teknolojinin sadece akli temsil etmesidir. İnsanı temsil eden bir yapı ise sadece akıldan ibaret olmamalıdır. Eyck'in modern mimari eleştirisinin sebebi bu insanlığın değişmediğine dair olan inancıdır. Eyck'in mimarisindeki etkin olan kozmolojik bilinci oluşturmaya Afrika'da ziyaret ettiği Dogon kabilesi etkili olmuştur. Dogon Kabilesinin kozmolojik

bilincine göre, tüm nesnelere var olan bir nesneden türemektedir. Bu bağlamda, Dogon kabilesinde etkin olan inanca göre, tüm nesnelere birbirlerine bağlıdır ve iki özle var olmaktadır. Bu fikrin sonucunda oluşan mekanlar ise bir meydan etrafında yavaş yavaş genişleyen kurguya sahiptir. Şehir, yakın çevresindeki bir başka şehirle birlikte var olmaktadır. Şehiri oluşturan iki kabile, komşuluk ilişkisiyle birbirlerini sürekli beslemektedir. Eyck'in PREVI yarışması için oluşturduğu yerleşim düzeni de Dogon kabilesi gibi bir özden oluşmaktadır. Plan örgüsüne bakıldığında zaman zaman birbirine zıt yönde oluşturulmuş avluların etrafında toplanan evler görülmektedir (Strauven, 1998, sy. 545)



Resim 67. Dogon Kabilesinin büyüme aşaması (Strauven, 1998, sy. 545)



Resim 68. Aldo van Eyck - PREVI yarışması vaziyet planı (URL-19)

Kahn mimarisi ise Büyük Ev olarak adlandırdığı formlar dünyasına olan inancına dayanır. Kahn'ın Büyük ev kavramı Güvenç'in deyimiyle, her şeyin tek bir öz olduğu bir olma iradesinin zaman-mekanıdır. Yahudi bir aileye mensup Kahn'ın bu

savunduğu düşünce dini görüşünden kaynaklanmaktadır ve mimarisi yaşam felsefesinin somutlaştırılmasıdır. (Güvenç, 2002, sy. 11) Kahn'a göre var olan dünya görünmeyen büyük evin sadece bir kısmıdır. Bu sebeple Kahn'ın mimarisinde ulaşmayı arzuladığı şey başlangıçlar yani büyük eve ulaşma çabasıdır. Tarihinin sıfır cildine ulaşmaya çalıştığını söyleyen Kahn için başlangıçlar mekanların özünü kavramanın en iyi yoludur. Eğer bir mimar, olduğu yüzyıldaki tekniğe, ihtiyaç programlarına takılı kalırsa mimarisini bir kurum olarak kuramamaktadır. Bu düşüncesi itibariyle Kahn'ın felsefesi Fathy gibi tarihi süreçlerde oluşan yapıların her zaman ileriye doğru gittiğini savunmaz ve yapılan tasarımların zaman ötesi olan büyük evdeki formları doğrulayıcı özelliklerde olduğunu savunmaktadır. Fakat Kahn mimarisini Fathy'ninkinden ayıran ve çok farklı bir noktaya koyan ise Kahn'ın bir yere ait tasarımlar yapmak yerine her yerde binalar yapabileceğini iddia etmesidir. Kahn'ın mimarisinde en çok etkilendiği özellikler dahi Amerika'ya ait olmayan bir kültürün özellikleridir. Bunun sebebi Kahn'ın içinden geldiği Beaux-Arts eğitiminin evrensel kurallar olarak benimsediği zaman-ötesi kurallardır. Kahn bu evrensel kuralları şu şekilde açıklamaktadır:

“Mimarlık bir varlığa sahip değildir. Mimarlık mevcudiyete gelendir. İnsan yapmış olduklarının değil yapmamış olduklarının varlığıdır. Yapmış oldukları ihtiyaçlar için yapmak zorunda olduklarıdır. Henüz yapmamış olduğu şeyler ise varoluşun ta kendisidir. Sanat dışında bunu hiçbir şey sağlayamaz.” (Güvenç, 2002, sy. 11)

Kahn felsefesini en iyi anlatan yazısı ise “Order is...” (Düzen) yazısıdır. Kahn mimaride düzeni oluşturan özellikleri sıralamak yerine düzenin olma halini ortaya koymuştur. Kahn mimarisinin sürekli yeniden bir keşfetme aracı olarak kullanmasına da yol açmaktadır. Bu sebeple mimariyi dondurmak yerine her mimarinin başlangıç noktasını oluşturabilecek bir metafizik anlam oluşturmaktadır (Güvenç, 2002, sy. 13).

“Psyche, ölçüye gelmez olandır. Fiziksel doğa, ölçüyü psyche'den ödünç almakla kendini yapılmış kılar. Pyche, tüm evrende hüküm sürer...” Kahn'ın mimarisi görünürden oluşmaz görünmeyenin ışığa kavuşmasıdır.. yani Kahn deyimiyile sessizlikten gelen ışık olarak adlandırmaktadır. “Bütün varoluşların

kaynağı olan ışık maddenin yaratıcısıdır diyebilirsiniz; madde doğal olarak gölge düşürür ve gölge de ışığa aittir” (Güvenç, 2002, sy. 13).

Kahn’ın mimarlığı var olanın yansıması olarak görmesi, mimarlıktan beklentisi kurumların özüne kavuşmasını Köseoğlu şu şekilde açıklamaktadır:

“Kahn’ın yapılarındaki soyutlama, onu “zaman-ötesi, ama zamanın mimarisini yaparken, dikkatli kullandığı sembolik geometriler, farklı kültürlere ve mimari geçmişlere tasarımları aracılığıyla seslenmesini sağlamıştır” (Köseoğlu, 2017, sy. 57)

Sonuç olarak, kozmoloji mimarların hayat felsefelerinden oluşmaktadır. Yaşadıkları ülke, inançları ve buldukları iklim bir hayat tarzı oluşturmaktadır. Bir başka deyişle, bu hayat tarzı mimarların mimarilerinin başladığı noktadır. Özetle çevrelerinden etkilenerek oluşturdukları felsefelerini yeniden çevreyi düzenlemek için kullanmaktadırlar. Bu bağlamda incelenen altı mimar, dini inançları, milli kimlikleri ve modern kimlikleri birbirinden farklı olmasından dolayı çeşitlilik göstermektedir. Bölüm kapsamında yapılan inceleme neticesinde, Eyck’in ve Le Corbusier’in kozmoloji anlayışı modern zaman-mekan diyalektiğine dayanmaktadır. Dini bir inanca dayanmayan anlayışlarına göre evreni modern metafiziğe göre açıklamaktadırlar. Bu bağlamda zaman-mekan, eş zamanda yaşanan ve geçmiş-gelecek-şimdi yerine bütün bir zaman algısı mevcuttur. Bunun bir yansıması olarak Kubizm’den etkilenmelerini gösterebilmekteyiz. Modern mimarının belirgin isimlerinden olan Kahn için evren *Büyük Ev* olarak adlandırdığı formlar dünyasının bir yansımasıdır. Kahn’a göre tüm varlık mevcuttur ve meydana gelen nesne ise bunun bir yansımasıdır. Kahn’ın bu düşüncesinin temelinde Yahudi mistisizmi mevcuttur. Bundan dolayı Kahn, mimarisinde sürekli *Büyük Eve* ulaşmaya çalışmaktadır.

Tez kapsamında Correa’nın yapılarında kozmoloji farklı bir noktadır. Bunun sebebi, Correa’nın yapılarını inşa ettiği ülkenin birçok farklı kültüre ve dine ev sahipliği yapması ve Correa’nın bu ülke dışında Amerika gibi Modernizmin belirgin bir şekilde yaşandığı yerlerde de kalmasıdır. Dolayısıyla Correa, mimarisinde hem dışarıdan bir gözlemci hem yaşadığı yerin aktif bir üyesi olmuştur. Özetle Correa için bulunduğu çağa ait kozmoloji, insanın evreni yönlendirebildiğine olan inancıdır. Fakat

bölüm içinde anlatıldığı gibi Correa diğer medeniyetlerin evrenle olan irtibatlarını da devam ettirmeye çalışmaktadır. Bunun sebebi, Correa'nın bulunduğu ülkede yaşanan en ilkel forma kadar inerek kutsal olana ulaşabilme arzusudur.

Fathy ve Cansever mimarilerinde diğer mimarlara göre daha derin metafizik inancı mevcuttur. Bunun sebebi, içinde buldukları ülkelerde yaşamış olan medeniyetler ve dini inançlarıdır. Cansever, mimarisini Osmanlı-Selçuklu kimliğini devam ettirmeye çalışmıştır. Cansever'in bu medeniyetleri ön plana çıkarmasının bir sebebi bu medeniyetlerin İslam diniyle özdeşleşiyor olmasıdır. Cansever'e göre mimari, bireyin yaratılış ve varoluşuyla ilgili kozmik idrakiyle oluşmaktadır. Kısaca, Cansever için kozmoloji din ve milli kimlik temellidir. Fathy'nin mimarisinde temeli Arap-İslam kimliğine dayanmaktadır. Fathy, Cansever gibi karar almanın sorumluluğunun insanın başlangıcı olduğuna inanmaktadır. Correa'nın aksine Fathy evrenle insanın karşılıklı bir irtibat halinde olduğunu savunmakta ve insan, evrene karşı sorumluluklarla yükümlüdür. Bu bağlamda Fathy'nin mimarisi her gelişmenin iyi olarak kabul edilmeden sorgulanması gerektiğine dayanır. Özetle, Fathy'nin mimarisinin merkezini bulunduğu çevre ve milli kimliği oluşturmaktadır.

5. SONUÇ

Bu tez, 1950 sonrası modern mimarinin geleneksel mimariyi araştırarak, yeni tasarım yaklaşımları üretmeye çalıştığı bir dönemi incelemektedir. Bu dönemin mimarideki önemi, katı tasarım prensiplerinden oluşan Uluslararası Üslubun etkin olduğu modern mimarlık ile tüm kuralların keyfi olarak belirlendiği postmodernizm dönemi arasında bir geçişi temsil etmesidir. Bu bağlamda tezin incelediği 1950 sonrası döneme dair geniş bir perspektif çizmek amacıyla farklı ülkelerden mimarlar seçilmiş ve yapılarıyla düşünceleri birarada incelenmiştir. Farklı geleneklerde yetişen bu mimarların kendi ülkelerindeki veya farklı ülkelerdeki gelenekleri tahlil ederek mimarilerine uygulama şekilleri bize geleneğin ne amaçlarla kullanılabilmesine dair ipuçları vermektedir.

Tezde seçilen mimarların yapılarından ve düşüncelerinden önce modern mimari ve gelenek kavramları incelenmekte ve aralarındaki bağ araştırılmaktadır. Geleneksel mimariye baktığımızda mekanların, toplumun yapım tekniklerine ve yaşam pratiklerine bağlı olarak ortaya çıkan olağan bir süreç olduğunu görmekteyiz. Bu süreçte yeni gelenekleri oluşturan veya geleneklere yeni veçheler kazandıran değişimler, iki aşamada gerçekleşmektedir. İlk aşama yapım yöntemlerinin gelişen teknoloji ile değişmesi ve bunun sonucunda yeni mekan kurgusu ve yeni mimari düzen oluşturmasıdır. İkinci aşama ise yaşam pratiklerinde, değerlerinde ve dini yaşayışta oluşan değişikliklerdir. Özetle gelenek bu kolektif süreçte geçerliliğini ve güncelliğini kaybetmeyen bilgi birikimi, tecrübedir. Dolayısıyla geleneksel mimari, geçmiş ya da şimdiki zaman olarak ayrılmak yerine olagelen bir süreçtir. Geleneksel mimari ile modern mimari arasında yaşanan bir kopmadan bahsedilmesi, modern mimarlığı oluşturan tekniklerin kısa sürede gelişmesi ve geleneğin olağan sürecini birden bozmasına dayanmaktadır. Birden değişen üretim teknikleri ve yeni gelişen tipolojiler modern mimarlığı usta-çırak ilişkisinden ziyade mühendis-mimar ilişkisinde şekillendirmiştir. Bunun yanı sıra, 20. yüzyılda ekonomik, sosyal ve siyasal değişimlerin tezahürü olarak mimaride belirginleşen eklektik üslup, modern mimarinin saf, geometrik formlar üretmesine sebep olmuştur. Kurulan fabrikalar sayesinde seri

üretimin başlaması insanların şehirlerde toplanmasına yol açmış ve ulaşım ağları sayesinde dünyanın birbirine yakınlaşmasını sağlamıştır. Özetle yeni teknik ve malzemelerle insan bedeninin ulaşabileceği mekanları aşan büyüklükte ve yükseklikte mekanların oluşturulması, insanları geleneksel mekan anlayışından koparmış ve çağın değişimlerine odaklanmasına yöneltmiştir. Bunun sonucunda üretim tekniklerindeki değişimlerle kente göç eden veya göç etmek zorunda kalan insanların bir zaman sonra ortaya çıkan konut sıkıntısı ve bulunan çözümler, yönetimlerin insanların hayatını denetlemesine bir örnektir. Fakat farklı bir bakış açısından okuduğumuzda ise modern mimari, toplumdaki herkese hizmet götürmeyi amaçlamıştır. Şehrin tümünü birden ele almış ve ıslah ederek, temiz ve düzenli bir plana tabi kılmıştır. Fakat bu hızlı üretim tekniği var olan sosyo-ekonomik yapıyla birleştiği vakit tekrarlanan ve monotonlaşan yapılar ortaya çıkarmıştır.

Bilimsel gerçekliklerin değişmez kurallar olarak kabul edildiği bu dönemde mimarlar, geçmişten yararlısalar dahi soyutlamalarla oluşan rasyonel binalar oluşturmuşlardır. Modern mimarlar için yeni mimari, üstün ahlaki değerlerin yansıdığı, çağa uygun bir mimari olmalıydı. Bu modern mimari görüş, CIAM organizasyonları sayesinde Uluslararası Üsluba evrilerek tüm dünyaya yayılma fırsatı bulmuştur. Bu sayede, modern mimarlar, mimarinin yöresel veriler olmadan her yere uyum sağlayan, her yerde güzel kabul edilen evrensel estetik kurallar oluşturmaya çalışmıştır. Bu tutum, insanların bir probleme çözüm üretmek için yıllar içinde oluşturdukları tecrübelerini ve geçirdikleri olaylar neticesinde oluşturdukları mekansal hafızayı göz ardı etmiştir. Özetle, İkinci Dünya Savaşı öncesi modern toplum, değişimi her zaman iyi ve geliştiren bir unsur olarak görmüş ve tarihi referansları reddettiklerini varsaymışlardır. Buraya kadar zikrettiğimiz hususlar, Avrupa devletlerinin ve Amerika'nın modernleşme sürecinde geçirdiği evrimdir. Sömürge ve savaşlar neticesinde modernleşmeyi aşamalı olarak yaşamak yerine dışardan bir gücün etkisiyle birden yaşayan ülkelerde ise modernizmin getirdiği değişim, toplumda çelişkiler oluşturmuş ve bir kimlik bunalımı ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla bu ülkelerde modern mimariyi tercih etmek bazı kesimler için çağa ayak uydurmak olarak algılansa da bazı kesimler için aidiyet kavramının kaybı olarak nitelendirilmekteydi.

1950 sonrasında ise, savaşın ve teknolojinin yıkıcı etkisini gören mimarlar bu değişimde modernizmin eksik yönlerini tamamlamaya ve eleştirmeye başlamışlardır. İnsan ilişkilerinin, aidiyet duygusunun, yere ait mimarinin arka plana atıldığını savunan genç nesil, mimarilerinde kenti bütüncül olarak değerlendirmeye çabalamışlardır. Dolayısıyla genç modern mimarlar, modernizmi eleştirmek için geleneksel şehirlere ve anıtsal yapılara yönelmiş ve modern toplumun ürettiği şehirlerde, insan ilişkilerinin ve aidiyet duygusunun ihmal edildiğini öne sürmüşlerdir. Batı tarafından sömürü altında kalmış ülkelerde ise ulusal kimliği koruma fikri, mimari formların sürekliliğini dayatmıştır. Bu coğrafyalarda gelenekten faydalanmanın yanında deneysel çabalarla yeni yöntemler geliştirmişlerdir. Kimliklerinin modern dünya tarafından tahrip edildiğini düşünen mimarlar, yapılarını bir kimlik ve hatırlatıcı olarak kurmuşlardır. Bu sayede, mimarilerinin kendi kendilerine yetecek güçte olduğunu savunmaktadırlar.

Bu dönemde dünya perspektifine baktığımızda İkinci Dünya Savaşı sonrası toparlanmaya çalışan Avrupa, ekonomik yönden ilerlemekte olan Amerika ve çoğunlukla kendi ekonomilerini kurmaya çalışan ve Batı dışı toplum diyebileceğimiz Üçüncü Dünya ülkeleri bulunmaktadır. Bu incelenen dönemde mimari, her ülkede farklı bir şekilde yaşanmıştır. Bu sebeple tez kapsamında bu perspektifi daha iyi yansıtmak amacıyla, farklı coğrafyalardan mimarlar seçilerek mimarların yapıları ve metinleri incelenmiştir. Buradaki amaç, mimarların buldukları ülkenin şartlarıyla modern mimariyi nasıl birleştirdiği ve geleneksel mimari söylemleri ne amaçla kullandıklarını analiz edebilmektir. Le Corbusier, Louis Kahn, Aldo van Eyck, Charles Correa, Hassan Fathy ve Turgut Cansever; 1950 sonrası mimari ortamın analizi kapsamında seçilen mimarlardır. Özellikle bu mimarların seçilme sebebi, Modernizmi ve geleneği bir sorgulama aracı olarak kullanmakta olmaları ve taklitçilikten kaçınmalarıdır. Bu seçilen mimarlar üzerinden yapılan okumalar ise bize dönemi tahlil etme faydasını sağlamanın yanında birbirleriyle kıyaslayarak geleneğin ne metotlarla kullanılabileceğini göstermiştir.

Tez kapsamında seçilen mimarlardan Le Corbusier, Uluslararası Üslubun kurucularından olmasına rağmen mimarisinde her zaman geleneksel formlara, tasarım prensiplerine yer vermiştir. Corbusier'in tasarımlarının başlıca etmeni olan Modüler

sistem incelendiğinde, tarihte her zaman kullanılan altın oran ve Fibonacci gibi oranlar sistemi görülmektedir. Tez açısından Corbusier'in önem teşkil etmesinin sebebi, 1950 sonrası mimari üslubunda değişim yaşayarak ütopist söylemlerini bırakması ve malzemenin doğasını sergileyen yapılar üretmesidir. Corbusier, beton malzemesini kullanmaya devam etmesine rağmen yapılarında daha öznel formlar oluşturmuştur. Bu noktada Corbusier'in yapılarını Kahn'la kıyaslamak doğru olacaktır. Corbusier'in brüt beton dönemi ve Kahn'ın mimarisi malzemeleri kullanma biçimi olarak benzetilmektedir. Fakat oluşturdukları formlar ve ölçek konusunda birbirlerinden farklıdırlar. Kahn ve Corbusier mimarilerinde, Yunan ve Mısır gibi medeniyetleri öğretici metinler gibi görmelerine ve etkilenmelerine rağmen Kahn'ın yapıları daha anıtsal ve masif kütleler olmuştur.

Hollanda'dan Aldo van Eyck ise, CIAM organizasyonlarının ikinci nesli olarak CIAM'ı eleştiren Team X ekibindedir. Eyck'e göre mimari tasarıma, kullanıcının dahil edilmesi gerekmektedir. Mimar toplum için karar verici olmak yerine onlara mekanlar oluşturarak toplumun kendisini var etmesine zemin hazırlamalıdır. Eyck'in bu fikri mimarisine ikiz fenomen fikriyle yansımıştır. Tasarladığı mekanları işlevlerini tam tanımlamadan kullanıcıların mekanlara, tasarımcılarından farklı olarak işlevler atamasına izin vermiştir. Eyck'e göre bir mekana bir fonksiyon yüklemek mekanın anlamını öldürmektedir. Bu yaklaşım, Kahn'ın 'oda' fikriyle benzeşmektedir. Kahn'ın mimarisinin başlangıcı olan oda, mekanın kurucusudur ve merkezidir. Birçok işlevin yer aldığı hizmet alan bu mekanlar, hizmet veren olarak adlandırdığı tesisat dolaşım aksı gibi mekanlar tarafından desteklenmektedir. Bu açıdan Eyck mimarisi ile ayrılmaktadır. Eyck'in mimarisinde hizmet alan ve hizmet veren mekanların olmaması yapılarında birçok fonksiyonu barındırabilecek ara mekanlar oluşturmuştur. Eyck'in mimarisinde oluşan merkezler, kullanıcıların mekanı zihinlerinde kodlamalarına yardım ederek, mekanları tanıtır kılmak amacıyla oluşturulmuştur.

Tezin incelenen diğer mimarlar Batı gibi teknik ve sosyal gelişmeleri aşamalı olarak yaşamamış ülkelerdendir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında bağımsızlıklarına kavuşan sömürge ülkeleri, ulusal kimliklerini yeniden inşa etmeye çalışmışlar ve mimarileri de bu kimlik inşalarının somut olarak yansıtıldığı alanlar olmuştur. Ulusal kimliklerinin yansımaları olan geleneksel yapı yöntemlerinin ve malzemelerinin bir

anda modern mimarinin getirdiği teknik ve malzemelerle tanışması mimarilerinde bir ikilem oluşturmuştur. Genel olarak sıcak iklimlerde yer alan bu ülkelerde coğrafyaya uygunluk ilkesi unutulmuş yapılan Uluslararası Üsluba ait bu yapılar mimariyi tektipleştirmenin yanında kullanışsız kılmıştır. Bu sebeple bu coğrafyalarda yaşayan mimarların geleneksel mimariyi araştırarak devam ettirme gayelerinin bir diğer sebebi de iklimin zorlayıcı olmasıdır. Bu bağlamda Hindistan'dan Charles Correa ve Mısır'dan Hassan Fathy incelenmiştir.

Tarih içinde birçok medeniyetin yaşadığı Hindistan'da yapılarını inşa eden Correa, yaşadığı coğrafyadaki her bir medeniyeti bir katman olarak algılamaktadır. Correa'ya göre mimar tasarlamaya başladığında bulunduğu yere ait tüm medeniyetleri yapısında barındırabilmeli ve yere özgü bir mimari oluşturabilmelidir. Correa mimarisinde bulunduğu ülkenin iklimini ön plana alarak tasarlamaktadır. Dolayısıyla geleneksel mimariyi kimlik inşası için inceleyen Correa'nın yapıları hem modern üretim tekniklerini kullanması hem de geleneksel sembolleri ve yapım tekniklerini kullanmasından dolayı tez için önemli görülmüştür. Correa mimarisinde bulunduğu yere ait bir yaklaşımı oluştururken Kahn gibi sade ve ağır bir görüntü oluşturmak yerine bulunduğu ülkeye ait birçok sembolü cephesinde barındıran bir tasarım dili benimsemiştir. Bunların sebebi Correa'nın mimarisini bir hatırlatıcı olarak kurmak istemesi; Kahn'ın mimarisinin ise bir felsefi sorgulama olmasıdır. Geleneksel malzeme ve geleneksel yapım yöntemlerini devam ettirmeye çalışan Hassan Fathy, sömürge sonrası mimarlık ortamını ve geleneksel malzemenin kimlik ile bağlantısını sorgulamak amacı ile araştırmada önem teşkil etmektedir. Fathy için modern mimarinin getirdiği beton ve çelik hem ithal edilmek zorunda olunmasından hem de bu malzemelerin getirdiği formlar, geleneksel mimariden farklı olmasından dolayı Arap kimliğini değişime uğratabilme gücüne sahiptir. Bu sebeple, sömürge sonrası ekonomisini toplamaya çalışan bir ülkenin yerel malzemelerini kullanması, yapı üretimini ve milli kimliğini muhafazasını kolaylaştıracaktır. Örnek olarak tez de incelenen Fathy'nin ithal edilen modern malzemeler ve kalıplarda kullanılan ahşap malzemesini en aza indirerek maliyeti azaltma çabası tamamen topraktan üretilmiş bir yapı ortaya çıkartmıştır. Bunu yaparken Fathy, gelenekten yararlanarak geleneği geliştirmiştir.

Son olarak Türkiye’de 1950 sonrası yaklaşımı değerlendirmek için Turgut Cansever seçilmiştir. Cansever, mimarisinin temelini dini bir söyleme dayandırmakta ve modern mimarinin teknolojisiyle geleneksel mimarinin plan tiplerini birleştirmektedir. Cansever için insan, çevresini güzelleştirmekle yükümlüdür. Bu yaklaşım modern mimarın ıslah edici rolünden daha yumuşak bir yaklaşımdır. Çünkü insan, yaptığı her şeyin doğa içinde suni bir şey olduğunu bilmekte ve her faaliyetinin sonuçları içinde sorumlu olmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Cansever oluşturduğu mimari de ıslah edici bir rol üstlenmek yerine toplumun tüm yaşayış biçimini ve ihtiyaçlarını anlayarak buna uygun çözümler üretmeye çalışmıştır. Bu düşünce yapısıyla oluşturduğu yapılar, hem toplumun geleneksel yapısına uygun hem de modern tekniklere uygundur. Fakat Cansever ve Fathy gibi mimarların çözümleri coğrafya ve toplumun tarihsel kimliğine ayak uydurmasına rağmen ekonomik sistem ve yaşayan halk için anlaşılabilir veya terk edilmiştir.

Sonuç olarak, endüstrinin geliştiği ve seri üretim tekniğinin tüm nesnelere üretiminde etkin olduğu 20. yüzyıl içinde mimari sürekli bir değişim yaşamıştır. İnsan geliştirdiği bilim ve teknikle üretimi kolaylaştırmış, uzak mesafeleri kısaltmıştır. Bu bağlamda insan, doğanın sınırlarını aşabildiğini hissetmiştir. Doğayla olan irtibatını değiştirmesinin akabinde toplum düzeninde gerçekleştirdiği reformlar sonucunda tarihi kimliğinden bağımsız evrensel bir kimlik oluşturmak istemiştir. Bu bağlamda modern mimari, evrensel kimliği arayan toplumun fikirlerini yansıttığı bir alan olmuştur. Yetki sınırlarını sürekli genişleten modern insan doğa, toplum ve tarihi yönlendirmek ve sürekli yeniden düzenlemek istemiştir. Tez kapsamında incelenen mimarlar ise, bu bağlamda çevrelendiği kuvvetleri sürekli düzenlemek yerine, bu kuvvetleri sıfır dolu bir kitap olarak kabul etmekte ve sürekli var olanı keşfetmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda incelenen altı mimarda, ortak olarak mimarilerinin anlam felsefesini deneyim üzerine kurmuşlardır. Mimarileri hareket olgusunu doğurmaktadır. Buna rağmen mimarilerinin beslendiği kaynaklar birbirinden farklıdır. Cansever, Correa ve Fathy de kendi yaşadıkları coğrafyaya dair bir kozmoloji fikri oluşmuş; Kahn, Corbusier, ve Eych için ise daha farklı coğrafyalarda üretilen eserlerle bir kozmoloji fikri oluşmuştur. Bunun sebebi olarak, ilk grup mimarların yaşadıkları ülkelerin sosyolojik açıdan aidiyet duygusunu geliştirme ihtiyacı duymaları olarak

söylenmektedir. Bu mimarların, ülkelerinde endüstrileşmeyi doğal sürecinde yaşamamaları, onları Batı dışı ülkeler olarak sınıflandırılmalarına sebep olmuştur. Bu ülkeler, ekonomik ve sosyal olarak güçsüz oldukları 20. yüzyıl içerisinde hem ülkelerini geliştirmek, hem de evrensel ölçüde ülkeler arası bir güç oluşturmaya çabalamıştır. Modern mimarlık temelde Batı olarak adlandırılan Avrupa ülkeleri ve Amerika'da ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı modern mimarlık yeni bir yaşam tarzı olarak ortaya çıksa da aslında bu ülkelerin evreni nasıl adlandırdıklarının bir yansımasıdır. Böylece Batı dışı ülkelerdeki anlamlar, Batı'nın devamı olan anlam arayışıyla kaynaşması gerekmiştir. Bunun sonucunda, Correa gibi hem bulunduğu ülkenin tarihini devam ettirmek, hem de modern teknikleri devam ettirmeye çalışan mimari faaliyetlerin yanında Fathy gibi modern teknikleri reddederek tüm problemleri ülke sınırı içinde çözmeye çalışan yapılar ortaya çıkmıştır. Bunların yanında, Cansever'in mimarisi ise varlık telakkisi ve tektonik ifadesinden dolayı farklı bir konumda yer almaktadır. Tanyeli'ye göre Cansever, çevresini güzelleştirmek adına gerektiğinde modern teknikleri de kullanmasından dolayı Fathy kadar radikal bir örnek teşkil etmemektedir. Fakat Correa gibi tarih boyunca oluşan kozmolojileri de aidiyet hissetmek için kullanmamıştır.

Tez kapsamında incelenen Batı toplumuna ait mimarların mimarilerini ise kendi toplumları dışında kadim toplum olarak nitelendirdikleri medeniyetler yönlendirmiştir. Bu bağlamda Corbusier'in ve Kahn'ın mimarileri tarih öncesi ilkel yerleşkelerin yanı sıra, Roma, Yunan ve Mısır tarihi yerleşim yerlerini ve onların felsefelerini hissettirmektedir. İki mimar da kadim felsefelerden öğrendiklerini modern üslupta oluşturarak kendilerine has bir mimarlık oluşturmuştur. Eyck'in mimarisi ise Corbusier ve Kahn gibi kadim topluluklara yönelmiştir fakat Eyck her zaman mimarisin temelinde insanların anıtsal olarak inşa ettiği yapıları incelemek yerine insanları hayatlarının bir uzantısı olan evlerini ve sokaklarını incelemiştir. Bu sebeple mimarisinde hiyerarşi ve merkez kavramları yerine bağlantı ve hareket bulunmaktadır.

Sonuç olarak, Modern Mimarinin etkin olduğu 1950 sonrası mimarlık ortamında, geleneksel mimariyi inceleyen ve ihya etmeye çalışan mimarlar, geleneği yapay olarak yapılarında kurmuşlardır. Bunun sebebi, geleneksel mimarinin, toplum tarafından anonim bir şekilde oluşturulmasıdır. Dolayısıyla geleneği araştırarak

modern mimariyi yumuŖatmaya alıŖan modern mimar, düzenleyici ve karar verici özelliğinden hiçbir Ŗey kaybetmemiŖtir. Tez kapsamında incelenen ve Modernizm ile Postmodernizm arasındaki bir geiŖ dönemi teŖkil eden bu ara dönem, mimarın içinde bulunduğu evre için bulduğu çözümleri çevresinden öğrendikleri ile oluŖturması açısından mimarlık tarihi için önemlidir. Fakat bir baŖka bakıŖ açısından geleneksel mimari söylemin, modern mimarın dönemindeki mimarlık ortamına karŖı kullandığı bir ıslah aracı olarak görüldüğü söylenebilmektedir. Geleneğin toplum tarafından zamanla kabullenilen kolektif bir süreç olduğu hatırlandığında bir anda yeni bir gelenek oluŖturulamamaktadır. Fakat tezde incelenen mimarlar, toplumu analiz etmeye alıŖan ve toplumun varlığını koruması ve devam ettirmesi için çabalayan mimarlardır. Günümüzde ulusal kimlik ve geliŖen teknolojiyle oluŖturulmak istenen Ŗehirler ve yapılar ne insanın varlık sorgulamasını besleyecek nitelikte olmakta, ne de bir kimlik inŖası geliŖtirebilmektedir. Bu sebeple, incelenen mimarların denemeleri günümüz mimarisi için önemini hala korumaktadır.

KAYNAKÇA

AKIN G., “**Brütalizm**”, Betonart Dergisi, 2006, İstanbul, sy. 58 - 71

CANSEVER T., “**İslam’da Şehir ve Mimari**”, Timaş Yayınları, 8.b., İstanbul,2013

CANSEVER T., “**Kubbeyi Yere Koymamak**”, Timaş Yayınları, 6.b., İstanbul,2013

CİVELEK Y. ve BERKİN G., “**Modül ve Mimarlık**”, Nobel Yayınları, 1.b., İstanbul, 2018

CHİNG F., “**Mimarlık; Biçim, Mekan ve Düzen**”, çevr. Sevgi Lökçe, YEM Yayınları, 4.b.,İstanbul, 2010

CORREA, C., “**Transfers and Transformations**”. In Design for High-Intensity Development, ed. Margaret Bentley Sevcenko, Cambridge, Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture,1986

CORREA C., “**Vistara: The Architecture of India**”, Mimar 27: Architecture in Development, Singapore, Concept Media Ltd., 1988

CORREA, C. “**Vistas. In Architecture for Islamic Societies Today**”, ed. James Steele. London: Adademy Editions, 1994

DÜZENLİ, H.İ., “**Turgut Cansever**”, İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 2009

DÜZENLİ H.İ., “**Mimari Otonomi ve Medeniyet Ben-İdraki Kavramları Bağlamında Turgut Cansever Projelerinde Biçim, İşlev, Yapı ve Anlam Analizleri**”, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 2005

FATHY H., “**Architecture For The Poor; An Experiment in Rural Egypt**”, The University Chicago Press, Chicago, 1973

FRAMPTON K., “**The Fate of Man and Architecture in the East**”. In Mimar 26: Architecture in Development, edited by Hasan-Uddin Khan. Singapore: Concept Media Ltd., 1987

FRAMPTON K., “**The Evolution of 20th Century Architecture**”, SpringerWienNewYork/China Architecture & Building Press, China, 2007

FRAMPTON K., “**Studies in Tectonic Culture**”, Thames&Hudson Press, London, 2015

FRAMPTON K., “**Le Corbusier**”, The MIT Press, Cambridge, 1995

GÜLGÖNEN A., “**Louis Kahn’a Beaux-Arts Etkisi**”, Janus Yayıncılık, 1.b., İstanbul, 2018

HASOL D., “**Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**”, 12.b., YEM yayınları, İstanbul, 2012.

HASOL D., “**Anıt Kavramı Üzerine**”, Mimarlık dergisi, İstanbul, 1973

HEYNEN H., “**Mimarlık ve Modernite**”, Vesus Yayınevi, İstanbul, 2011

KAHN L., Kanun ve Kural, “**Louis Kahn’a Yeniden Bakış**”, ed. Cengizkan M, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2018.

KAHN L., “**Light is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum: Comments on Architecture**”, Yale University Press, New Haven ve London, 2011.

KAHN L., Öğrencilerle Söyleşiler: Louis Kahn, çvr.Nazım Dikbaş, YEM Yayın, 1.b., İstanbul,2014.

KHAN, H., “**Charles Correa**”, Singapore: Concept Media Ltd., Singapur, 1987.

KÖSEOĞLU E., “**Louis I. Kahn Yapılarının Biçim Dili**”, Mimarlık dergisi, İstanbul, 2017, sy. 62 – 66

KÖSEOĞLU E., “**Mimarlıkta Düzen Kavramının Bilgikuruamsal Çözümlemesi**”, Yapı dergisi, İstanbul, 2009, sy. 56-60

LAMMERS H., **“Potentially...Unravelling and Reconnecting Aldo van Eyck in Search Of An Approach For Tommorow”**, Eindhoven University of Technology, Building and Planning, Yüksek Lisans Tezi, Hollanda, 2012

Le CORBUSIER, **“Bir Mimarlığa Doğru”**, YEM yayınları, İstanbul, 2015.

Le CORBUSIER, **“Modulor”**, YEM yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2014.

Le CORBUSIER, **“Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi”**, YKY yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2011.

LUIS J. , **“The Dialectic Form”**, Universidad Potecnica De Madrid, Doktora Tezi, Madrid, 2010.

“Modern Mimarlığın Öncüleri: Louis I. Kahn ve Tarih”, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2002.

“Modern Mimarlığın Öncüleri: Turgut Cansever”, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2001.

“Modern Mimarlığın Öncüleri: Hasan Fethi”, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2000.

“Modern Mimarlığın Öncüleri: Le Corbusier ve Kent”, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2002.

McCARTER R., **“Louis I. Kahn”**, Phaidon Press Inc., New York, 2005.

McCARTER R., **“Aldo van Eyck and Louis Kahn: Parallels in the Other Tradition of Modern Architecture”**, Zarch No.10, 2018

MOSTAFAVİ M. ve LEATHERBARROW, **“Zaman İçinde Mimari”**, çvr. Yusuf CİVELEK, Ötüken Neşriyat, 1.b, İstanbul, 2005

ÖZER B., **Kültür, Sanat, Mimarlık**, YEM Yayınları, İstanbul, 2018

ÖZER F., **Çağdaş Mimari Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1982

PYLA, P., **Hassan Fathy Revisited**, Journal Architecture, Education, yy., 2007

RİEGL A., **Modern Anıt Kültü**, çev. Erdem Ceylan, Daimon Yayınevi, 1.b., İstanbul, 2015

RAGON M., **Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi (1986)**, çev. Murat Aykaç Erginöz, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010

SEÇER E., **“YER” Kavramının Anlamsal Değişimi: Öze Dair Fenomolojik Bir Sorgulama**, Uludağ Üniversitesi, Fen Bilimleri Fakültesi, Bursa, 2016

STRAUVEN F., **Aldo van Eyck - The Shape of Relativity**, Architecture & Natura Press, Amsterdam, 1998

ŞENTÜRK, L., **Modulor'un Bedeni**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007, İstanbul

ŞERİATİ A., **İnsanın Dört Zindanı**, çev. Hüseyin Hatemi, İşaret Yayınevi, 6.b., İstanbul, 2007,

TANYELİ U., **Rüya, İnşa, İtiraz - Mimari Metin Eleştirileri**, Boyut yayınları, İstanbul, 2013

TANYELİ U., **Mütereddit Modernler; Dünya’da ve Türkiye’de Mimar İdeologlar**, Işık Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018

TORUS B., **“Charles Correa Housing Language, Archi-Cultural Translations through the Silk Road”**, y.y., b.y, 2012.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, 2.b., İstanbul, 2008

ÖZTEN Ü., **‘Mütevazi bir Manifesto: Yeni Anıtsallık’**, Arrademento Dergisi, İstanbul, 2015

SCULLY V., **‘Louis I. Kahn and Ruins of Roma’**, Engineering & Science, Amerika,1993

VİTRUVİUS, **‘Mimarlık Üzerine On Kitap’**, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Dördüncü Baskı, İstanbul, 2005

ZEVİ B., **‘Mimarlığı Görebilmek’**, çev. Alp Tümertekin, Daimon Yayınevi, 1.b, İstanbul, 2015

İNTERNET KAYNAKLARI

URL-1 <https://www.archdaily.com/>

URL-2 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts,
erişim tarihi: 18.09.2019

URL-3 <https://www.thoughtco.com/scandal-in-vienna-the-looshaus-177737>

URL-4 <https://www.arkitektuel.com/rietveld-schroder-evi/>

URL-5 <http://facadesconfidential.blogspot.com/2012/04/le-corbusier-mur-neutralisant-and.html>

URL-6 <https://www.edgearts.org/wp-content/uploads/2017/10/IC138-Parallel-SJ-Guide-AW2.pdf>

URL-7 <http://kvadratinterwoven.com/a-brutal-end-for-robin-hood-gardens>

URL-8 <https://misfitsarchitecture.com/2016/09/20/architecture-misfit-25-ernst-may/fm932682a36yji/>

URL-9 <https://tr.pinterest.com/pin/493707177881149086/?lp=true>

URL-10 <https://eguide.pavillon-le-corbusier.ch/en/objekt/modulor/>

URL-11 https://en.wikipedia.org/wiki/German_bombing_of_Rotterdam

URL-12 https://www.researchgate.net/figure/Aldo-van-Eyck-Otterlo-Circles-Diagram-1959-Aldo-van-Eyck-Writings-Francis-Strauven_fig1_304996602

URL-13

<https://www.trekearth.com/gallery/Africa/Tunisia/South/Medenine/Medenine>

URL-14 <https://pure.tue.nl/ws/files/47035727/732481-1.pdf>

URL-15 <https://archnet.org/>

URL-16 <http://www.arkiv.com.tr/proje/turk-tarih-kurumu/3229>

URL-17 <https://richardhtran.wordpress.com/2016/03/07/louis-kahn-2/>

- URL-18** http://architectuul.com/architecture/view_image/correa-previ-s-housing/23741
- URL-19** <http://www.bashoevenaars.nl/portfolio/previ-lima-design-by-aldo-van-eyck/>
- URL-20** http://www.bashoevenaars.nl/wp-content/uploads/2015/07/BasHoevenaars_AR_Essay.pdf
- URL-21** <https://arquitecturaacontrapelo.es/tag/pessac/>
- URL-22** <https://www.inexhibit.com/mymuseum/notre-dame-du-haut-le-corbusier-ronchamp-chapel/>
- URL-23** <https://www.ancient-code.com/the-design-and-architecture-of-the-sun-temple-of-modhera-is-out-of-this-world/>