

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**TARİHİ KENTSEL MEKÂNLARDA,
YER DUYGUSU VE YENİ YAPI TASARIMI İLİŞKİSİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Mimar Caner CAMBAZ

FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programında Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Çiğdem POLATOĞLU

İSTANBUL, 2009

İÇİNDEKİLER

Sayfa

KISALTMA LİSTESİ.....	iv
RESİM LİSTESİ.....	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÇİZELGE LİSTESİ	ix
ÖNSÖZ	x
ÖZET	xi
ABSTRACT	xii
1. GİRİŞ	1
2. TARİHİ KENTLER ÜZERİNE	2
2.1 Tarihi Kent Kavramı	2
2.2 Tarihi Kentlerin Değeri ve Korunmasının Gerekliliği.....	6
2.3 Yeni Yapı Tasarımı ve Tarihi Kentsel Alanlardaki Durum Üzerine İrdelemeler ...	9
2.3.1 Üsluba Bağlı Yaklaşımlar	10
2.3.1.1 Yeni-Yöreselcilik.....	10
2.3.1.2 Tarihselelilik.....	11
2.3.2 Bağlamcı Yaklaşımlar.....	11
2.3.2.1 Bağlamcılık	11
2.3.2.2 Mekâncılık.....	13
2.3.2.3 Ekolojik Yaklaşım	14
2.3.3 Kuralcı Yaklaşımlar	15
2.3.4 Sonuç.....	15
3. ‘YER DUYGUSU’ (GENIUS LOCI) ÜZERİNE İRDELEMELER: YER DUYGUSUNUN ANALİZİ VE YENİ YAPI TASARIMI İLİŞKİSİ	16
3.1 Kavramsal Temeller.....	16
3.1.1 Elemanlar	17
3.1.1.1 Düzeyler ve İç İç Geçmiş Sistemler.....	20
3.1.1.2 Mimaride Düzeyler ve Sistemler	21
3.1.2 İlişkiler	28
3.1.2.1 Sekansiyel Kurgular.....	28
3.1.2.1.1 Algılamada Duygusal Yönlendirme	29
3.1.2.1.2 Algılamada Mantıksal Yönlendirme.....	30
3.1.2.2 Simultane Kurgular.....	32
3.1.3 Obje ve Bağlam	38

3.2	Mimari Öğeler	44
3.2.1	Hareket Sistemleri	45
3.2.1.1	Zorunlu Hareket Sistemleri	50
3.2.1.1.1	İstanbul'un Kuruluşu ve Yaşamı	51
3.2.1.1.2	Paris'in Kuruluşu ve Yaşamı.....	52
3.2.1.1.3	Macros Embolos / Uzun çarşı Caddesi	58
3.2.1.1.4	İcadiye Caddesi	60
3.2.1.2	Rastlantısal Hareket Sistemleri.....	62
3.2.1.2.1	Panathenaic Hareket	68
3.2.1.2.2	Papa 5. Sixtus'un Roma Kentine Müdahalesi	72
3.2.1.3	Sonuç.....	78
3.2.2	Oran / Ölçek	79
3.2.2.1	Oran	79
3.2.2.1.1	Altın Oran.....	81
3.2.2.1.2	Düzenleyici Çizgiler	84
3.2.2.2	Ölçek	86
3.2.2.3	Sonuç.....	95
3.2.3	Malzeme, Renk, Doku	95
3.2.3.1	Renk	99
3.2.3.2	Doku.....	104
3.2.3.3	Sonuç.....	107
3.3.	Bölüm Sonucu	107
4.	YER DUYGUSU BAĞLAMINDA AVRUPA VE TÜRKİYE'DEN ÖRNEKLERİN İNCELENMESİ.....	110
4.1	Yabancı Ülkelerden Örnekler.....	110
4.1.1	Pompidou Kültür Merkezi, Beaubourg Paris	111
4.1.2	Louvre Müzesi Giriş Piramidi, Paris	113
4.1.3	Tuna Kıyısında Residence ve Ofis Binası, Budapeşte.....	116
4.1.4	Tiber Nehri Kıyısında Müze Binası (Ara Pacis), Roma	119
4.2	Türkiye'den Örnekler.....	124
4.2.1	İBB Binası, İstanbul.....	124
4.2.2	Zeyrek SSK Binası, İstanbul	127
4.2.3	Ziraat Bankası Ek Bina, Karaköy-İstanbul	133
4.2.4	Milli Reasürans Binası, İstanbul.....	137
5.	SONUÇLAR VE ÖNERİLER	145
	KAYNAKLAR	148
	EKLER.....	153
EK 1	ÖNERİ PROJELER.....	153
	Süleymaniye'de Mimar Sinan Müzesi.....	153
	Eyüp'te Türk İslam Eserleri Müzesi	161
	ÖZGEÇMİŞ.....	172

KISALTMA LİSTESİ

CIAM: Congrès International d'Architecture Moderne

ICCROM: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property

ICOMOS: International Council on Monuments and Sites

TDK: Türk Dil Kurumu

UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

RESİM LİSTESİ

Resim 3.1	Eskiz, Paul Klee.....	19
Resim 3.2	Kuzguncuk vaziyet planı.....	22
Resim 3.3	İcadiye Caddesi'nde konut.....	23
Resim 3.4	Fethi Paşa Yalısı.....	24
Resim 3.5	Kuzguncuk Meydanı.....	25
Resim 3.6	Boğaziçi.....	27
Resim 3.7	Sigara dumanı.....	34
Resim 3.8	Tual üzerine yağlı boya, Kandinsky.....	34
Resim 3.9	Fresk, Giotto.....	35
Resim 3.10	Meryemin Ölümü, Dürer, Rönesans.....	36
Resim 3.11	Meryemin Ölümü, Rembrant, Barok.....	36
Resim 3.12	Çeşme, Duchamp.....	39
Resim 3.13	Çizim, Saul Steinberg.....	40
Resim 3.14	Newyok Guggenheim Müzesinde enstelasyon, Daniel Buren.....	40
Resim 3.15	Enstelasyon, Daniel Buren.....	41
Resim 3.16	Enstelasyon, Daniel Buren.....	41
Resim 3.17	Enstelasyon, Daniel Buren.....	42
Resim 3.18	David Heykeli, Michelangelo.....	43
Resim 3.19	David Heykeli, Michelangelo.....	43
Resim 3.20	Paul Klee.....	45
Resim 3.21	Japon Tapınağı, ilk resim, Goshojina.....	63
Resim 3.22	Japon Tapınağı, ikinci resim, Goshojina.....	64
Resim 3.23	Japon Tapınağı, üçüncü resim, Goshojina.....	65
Resim 3.24	Japon Tapınağı, dördüncü resim, Goshojina.....	65
Resim 3.25	Japon Tapınağı, beşinci resim, Goshojina.....	66
Resim 3.26	Japon Tapınağı, altıncı resim, Goshojina.....	66
Resim 3.27	Parthenon'un duvar frizleri, Atina.....	68
Resim 3.28	Atina Agorası, MÖ 85 – MS 287 arası, Atina.....	70
Resim 3.29	Acropol Tepesi, MÖ 85 – MS 287 arası, Atina.....	70
Resim 3.30	Acropol Tepesi, MÖ 2.yy, Atina.....	71
Resim 3.31	Acropol Tepesi, Atina.....	71
Resim 3.32	İmparatorluk Romasının maketi.....	72
Resim 3.33	Ortaçağ Romasının gravürü.....	73
Resim 3.34	Piazza del Popolo perspektif 1590.....	76
Resim 3.35	Piazza del Popolo, plan 1679.....	76
Resim 3.36	Piazza del Popolo, Perspektif, bugünkü hal.....	78
Resim 3.37	Manet, Das Frühstück im Grünen.....	81
Resim 3.38	Ozanfant Evi, Le Corbusier ve Pierre Jeanneret.....	86
Resim 3.39	Auteuil'de iki villa, Le Corbusier ve Pierre Jeanneret.....	86
Resim 3.40	St. Peter Kilisesi.....	88
Resim 3.41	St. Peter Kilisesi.....	89
Resim 3.42	St. Peter Kilisesi.....	89
Resim 3.43	St. Peter Kilisesi.....	90
Resim 3.44	Tokat, 1960.....	91
Resim 3.45	Urfa, 1960.....	92
Resim 3.46	Siena, İtalya.....	93
Resim 3.47	Floransa, İtalya.....	94
Resim 3.48	Eyüp, İstanbul.....	95

Resim 3.49	Budapeşte, Macaristan	97
Resim 3.50	Citrohan Evi, Le Corbusier	97
Resim 3.51	Doges Sarayı, Venedik	98
Resim 3.52	Casa-Martemar, Anton Garcia-Abril, İspanya	99
Resim 3.53	Taş ve topraktan yapı, Dogon Kabilesi, Afrika	101
Resim 3.54	Piazza del Campo, Siena	102
Resim 3.55	Ahşap konut, İsveç	103
Resim 3.56	Cennet Tapınağı, Çin	104
Resim 4.1	Centre Pompidou, Paris	111
Resim 4.2	Centre Pompidou, Paris	112
Resim 4.3	Louvre Müzesi, Paris	113
Resim 4.4	Louvre Müzesi, Paris	115
Resim 4.5	Budapeşte Hava Fotoğrafı, 2009	116
Resim 4.6	Tuna Kıyısında Ofis/Konut Binası, Budapeşte	116
Resim 4.7	Tuna Kıyısında Ofis/Konut Binası, Budapeşte	117
Resim 4.8	Tuna Kıyısında Ofis/Konut Binası, Budapeşte	117
Resim 4.9	Arc Pacis, Richard Meier, İtalya	119
Resim 4.10	Roma Hava Fotoğrafı, 2008	119
Resim 4.11	Roma Hava Fotoğrafı, 2008	120
Resim 4.12	Ara Pacis'e yaklaşırken	121
Resim 4.13	Ara Pacis'e yaklaşırken	122
Resim 4.14	Ara Pacis	122
Resim 4.15	Ara Pacis	123
Resim 4.16	İBB Binası, Fatih	125
Resim 4.17	İBB Binası, Fatih	126
Resim 4.18	SSK Zeyrek Binası, İstanbul	127
Resim 4.19	Zeyrek, 1950, İBB Arşivi	128
Resim 4.20	Zeyrek Hava Fotoğrafı	128
Resim 4.21	SSK Zeyrek Binası, İstanbul	131
Resim 4.22	SSK Zeyrek Binası, İstanbul	132
Resim 4.23	Ziraat Bankası, Karaköy	133
Resim 4.24	Ziraat Bankası, Karaköy	134
Resim 4.25	Ziraat Bankası, Karaköy	135
Resim 4.26	Ziraat Bankası, Karaköy	136
Resim 4.27	Milli Reasürans Binası, Teşvikiye	137
Resim 4.28	Milli Reasürans Binası, Teşvikiye	139
Resim 4.29	Milli Reasürans Binası, Teşvikiye	140
Resim 4.30	Maçka Palas, Teşvikiye	141
Resim 6.1	Süleymaniye Külliyesi, Bakırcılar Çarşısı	159

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1	Tarih Kavramını Açıklayıcı Şema	2
Şekil 2.2	Gerçeğin aktarılma sürecinde ‘media’ nın rolünü anlatan şema	4
Şekil 3.1	Parça – Bütün ilişkisini anlatan şema	18
Şekil 3.2	Cümle – Harf ilişkisini anlatan şema	21
Şekil 3.3	İcadiye Caddesi’nde konut, kat planları.....	23
Şekil 3.4	Fethi Paşa Yalısı vaziyet planı	24
Şekil 3.5	Fethi Paşa Yalısı plan.....	25
Şekil 3.6	Kuzguncuk Meydanı ve İcadiye Caddesi.....	26
Şekil 3.7	Boğazköyü Sistemi	26
Şekil 3.8	Alfred L. Yarbus’un göz takip deney sonucu	33
Şekil 3.9	Müzik partiyonu, Bach	47
Şekil 3.10	Akropol Plan, Atina	49
Şekil 3.11	Chandigarh Plan, Pencap, Hindistan.....	49
Şekil 3.12	İstanbul’un kurulmasına ve büyümesine neden olan yolları.....	51
Şekil 3.13	Paris, MS 1. yy	52
Şekil 3.14	Paris, MS 2-3. yy	52
Şekil 3.15	Paris, MS 12. yy	53
Şekil 3.16	Paris, MS 13. yy	54
Şekil 3.17	Paris, MS 14. yy	54
Şekil 3.18	Paris, MS 16. yy	54
Şekil 3.19	Paris, MS 17. yy	54
Şekil 3.20	Paris, MS 18. yy	55
Şekil 3.21	Paris, MS 18. yy	56
Şekil 3.22	Paris, MS 19. yy	56
Şekil 3.23	Paris, MS 21. yy	57
Şekil 3.24	Uzun Çarşı Caddesi, İstanbul, MS 4. yy	58
Şekil 3.25	Uzun Çarşı Caddesi, İstanbul.....	59
Şekil 3.26	İcadiye Caddesi, ana ulaşım omurgası.....	60
Şekil 3.27	İcadiye Caddesi, vaziyet planı (İBB Arşivi)	61
Şekil 3.28	Japon tapınağı plan, Goshojina.....	63
Şekil 3.29	Acropol ve eteklerinin vaziyet planı, Atina	68
Şekil 3.30	Acropol’un yıllar içindeki büyümesi, Atina.....	69
Şekil 3.31	Ortaçağ Romasının hareket omurgası.....	74
Şekil 3.32	Ortaçağ Romasının hareket omurgası.....	75
Şekil 3.33	Bir noktanın çevresine düzen getirmesi	75
Şekil 3.34	Ortaçağ Romasının hareket omurgası.....	76
Şekil 3.35	Piazza del Popolo Plan, bugünkü hal.....	77
Şekil 3.36	Büyükliğin bağlama göre farklı algılanması	80
Şekil 3.37	Altın Oran.....	82
Şekil 3.38	Altın Oran.....	82
Şekil 3.39	Parthenon’un cephesinin düzeni	83
Şekil 3.40	St. Peter için ek kule tasarımı, Bramente	83
Şekil 3.41	Dünya Müzesi Projesi, Le Corbusier	84
Şekil 3.42	Elemanların düzenleyici çizgi ile düzenlenmesi	84
Şekil 3.43	İlkel tapınak	85
Şekil 3.44	Cephe elemanlarının birbirleri ile ölçek ilişkisi	87
Şekil 4.1	Centre Pompidou, Paris.....	111
Şekil 4.2	Louvre Müzesi, Paris	114

Şekil 4.3	Louvre Müzesi, Paris	114
Şekil 4.4	Ara Pacis Hareket Sistemi.....	120
Şekil 4.5	Tarihi Yarımada, önemli yollar	124
Şekil 4.6	İBB Binası vaziyet planı	125
Şekil 4.7	SSK Binası Hareket Sistemi.....	129
Şekil 4.8	SSK Plan, Kesit	130
Şekil 4.9	SSK, Zeyrek Silüet	131
Şekil 4.10	Ziraat Bankası Vaziyet.....	133
Şekil 4.11	Reasürans Binası Kesit	138
Şekil 4.12	Reasürans Binası Hareket Sistemi	138
Şekil 4.13	Sokak Görünüşü	139
Şekil 6.1	Süleymaniye Külliyesi Vaziyet Planı	154
Şekil 6.2	Sinan Türbesi Rölevesi, İMP Arşivi	155
Şekil 6.3	Proje Arazisi	155
Şekil 6.4	Proje Arazisi, Düzenleyici Çizgiler	156
Şekil 6.5	Süleymaniye Külliyesi	156
Şekil 6.6	Süleymaniye Külliyesi	157
Şekil 6.7	Müze, Zemin Kat Planı	157
Şekil 6.8	Süleymaniye Külliyesi Kesit, İMP Arşivi.....	158
Şekil 6.9	Sinan Müzesi Kesitler	158
Şekil 6.10	Sinan Müzesi, Süleymaniye Camisi Kesit	159
Şekil 6.11	Sinan Müzesi, Cephe	160
Şekil 6.12	Sinan Müzesi, -3.00 Kat Planı.....	160
Şekil 6.13	Sinan Müzesi, Boyuna Kesit	161
Şekil 6.14	Eyüp, 15.yy Planı.....	162
Şekil 6.15	Eyüp, 17.yy Planı.....	163
Şekil 6.16	Eyüp, 19.yy Planı.....	163
Şekil 6.17	Eyüp, 20.yy Planı.....	164
Şekil 6.18	Eskiz.....	165
Şekil 6.19	Eyüp Sultan Vaziyet Planı.....	165
Şekil 6.20	Haliç Vaziyet Planı	166
Şekil 6.21	Haliç Vaziyet Planı	167
Şekil 6.22	Türk-İslam Eserleri Müzesi Vaziyet Planı	168
Şekil 6.23	Türk-İslam Eserleri Müzesi Zemin Kat Planı	168
Şekil 6.24	Türk-İslam Eserleri Müzesi +6.00 Kat Planı	169
Şekil 6.25	Türk-İslam Eserleri Müzesi, Plan, Kesit, Cephe	169
Şekil 6.26	Türk-İslam Eserleri Müzesi, Kesit.....	170
Şekil 6.27	Türk-İslam Eserleri Müzesi, Kesit.....	170
Şekil 6.28	Türk-İslam Eserleri Müzesi, Haliç Cephesi	170

ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 4.1 İncelenen Örneklerin Bağlam ile İlişkileri.....	143
---	-----

ÖNSÖZ

Bu çalışma, lisans/yüksek lisans eğitimim ve profesyonel mimarlık yaşamım boyunca aklımda olan mimari fikirlerin, düşüncelerin ve bilgilerin, bir iskelet dahilinde bir araya getirilmiş halidir.

Sekiz ülke ve elliye yakın kent gezdikten sonra gerçek değerini anladığım İstanbul, pek öne çıkmasa da, çalışmamın merkezinde durmaktadır. Tüm çaba onu daha iyi anlamak için sarf edilmiştir.

Konu olarak başka bir şey de seçilebilirdi, fakat İstanbul'un eşsizliği (unique) ve tek defaya özgülüğü üzerine çalışmak için "yer duygusu" nun analizinin doğru bir seçim olduğunu düşünüyorum.

Çalışmam sırasında beni sınırlandırmayan, hissettiğim fakat henüz adını söyleyemediğim, ileride ne çıkacağı da fazla belli olmayan 'şey'ler üzerine çalışmama müsaade eden hocam Sayın Doç. Dr. Çiğdem Polatoğlu'na ve o 'şey'leri ararken bana destek olan eşim M. Didem Cambaz'a ve annem Canan Cambaz'a teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca; mimarlık yolumun daha başında karşılaşma şansına sahip olduğum Muammer Onat'a, hissettiklerimin, duyduklarımdan daha değerli olduğunu bana öğrettiği ve onların peşinden gitmem için beni yüreklendirdiği için teşekkür ederim.

Mimar Caner Cambaz, Ocak 2009

ÖZET

TARİHİ KENTSEL MEKÂNLARDA, YER DUYGUSU VE YENİ YAPI TASARIMI İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Caner CAMBAZ
Mimarlık Yüksek Lisans Tezi

Tarihi çevreler, yaşayanlarına hissettirdikleri güçlü aidiyet duygusu, mimarlar için her zaman kullanılabilir bir kaynak olmaları ve geçmişe ait, sosyal, kültürel ve ekonomik yapıları barındırmaları gibi birçok sebepten dolayı değerlidirler ve korunmaları gerekir.

İstanbul gibi çok aktif ekonomik hayata sahip bir şehrin sahip olduğu tarihi çevrelerin korunması ise gereklidir. Sürekli yeni yapılar yapmak tarihi bölgelerin sahip olduğu yer duygusunu (atmosferi / kimliği) zedeleyen en büyük etkenlerden birisidir.

Çalışmada ilk olarak, ‘tarihi kent’ ile ilgili kavramlar araştırılmış ve ‘tarihi kent’ in değerinin nasıl oluştuğu incelenmiştir. Değeri belirleyen en büyük etkenlerden birinin ‘yer duygusu’ olduğu görülmüş ve çalışmanın devamında ‘yer duygusu’ önce kavramsal olarak devamında ise mimari öğelerine ayrılarak irdelenmiştir.

Bulunan veriler ve yorumlar ışığında İstanbul ve yurtdışındaki tarihi kentlerde gerçekleştirilmiş yeni yapılar incelenmiş ve sonuçlar bir tablo halinde bölümün sonunda verilmiştir.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise tarihi kentlerde yapılan yeni yapı tasarımlarının, kentteki mevcut ‘yer duygusu’ na zarar vermeden nasıl tasarlanabileceği irdelenmiştir.

Son olarak lisans eğitimim sırasında, İstanbul’un tarihi bölgelerinde yaptığım iki mimari proje çalışmada ortaya çıkan veriler ışığında revize edilerek çalışmanın Ekler bölümünde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tarihi Kent, Yer Duygusu, Genius Loci

JÜRİ:

1. Doç. Dr. Çiğdem POLATOĞLU
2. Doç. Dr. Ömür BARKUL
3. Yrd. Doç. Dr. Nezih R. AYSEL

Kabul Tarihi : 25.02.2009
Sayfa Sayısı : 184

ABSTRACT

AN EXPLORATION ON THE RELATIONSHIP OF THE SENSE OF PLACE AND THE NEW DESIGNED BUILDINGS, IN HISTORICAL CITIES

Caner CAMBAZ

Architectural Design, M.S. Thesis

Historical environments, are important and must be protected due to various reasons such as their strong state of belonging that has been felt by the community living at that environment, due to its being an practicable source for he architects, and holding the social, cultural and economic structures belonging to the past.

Preserving the historical environments of cities that have an active economical life such as Istanbul is much more crucial.

The continuous necessity of building new structures is one of the main factors that damage the sense of place (atmosphere/identity) in historical environments.

First, the concepts about ‘historical city’ is and the value of ‘historical city’ is analysed. Found that, one of the most important factors that define the value of the ‘historical city’ is the ‘Genius Loci’. After that, ‘Genius Loci / Sense Of Place’ is studied conceptually and architecturally.

Taking the found data and results, as base, new buildings in Istanbul and in some other historical cities, has been critisized

Finally, two arhitectural projects which are made for the historical places of Istanbul, are revised and attached to the attachments section.

Keywords: Historic City, Sense of Place, Genius Loci

JURY:

4. Doç. Dr. Çiğdem POLATOĞLU
5. Doç. Dr. Ömür BARKUL
6. Yrd. Doç. Dr. Nezih R. AYSEL

Kabul Tarihi : 25.02.2009
Sayfa Sayısı : 184

1. GİRİŞ

Çalışmanın amacı, mimarinin üzerinde konuşması, yazması en karmaşık konularından biri olan yer duygusunun analiz edilmesi için temel mimari elemanları ortaya koymaktır.

Bu konunun, üzerinde çalışılabileceği birçok durum olmakla birlikte “Tarihi Kentsel alanlarda Yeni Yapı Tasarımı”nın seçilmiş olmasının sebebi ise,

1. İçinde yaşadığım zamanda ve yerde (İstanbul) tarihi kentsel alanlar yer duygusunun en fazla hissedildiği mekânlardır.

2. Tarihle yüklü alanlarda yapılan uygulamalarda karşılaşılan en büyük problemlerden biri, yeni yapıların içinde durduğu bağlam ile sağlıklı ilişki kuramaması, oluşması gerekli aidiyet hissinin gerçekleşmemesidir. Burada bahsedilen aidiyet, yeni yapının konumlandığı yere olan aitliğidir.

Bu konudaki genel kanı şöyledir; tarihi bir alanda yapılan yeni yapıların mimari değerini belirleyen en önemli ölçüt, yapının, o ‘yer’e ait olmasıdır.

Çalışmada yer duygusunun analizi için önerilen analiz yönteminin pratikte, tarihi kentsel alanlarda yapılan yeni uygulamalara fayda sağlayacağı açıktır. Bunu göstermek üzere iki öneri proje geliştirilmiştir.

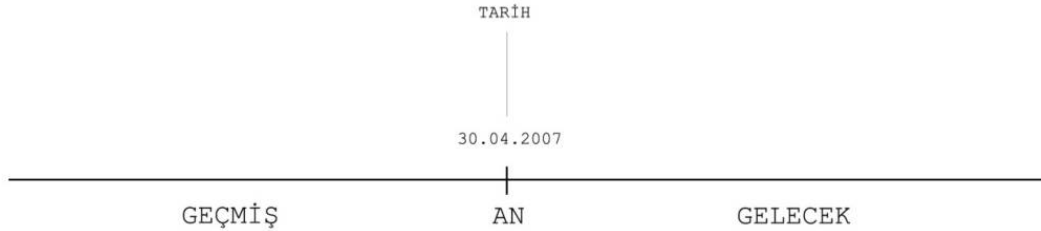
2. TARİHİ KENTLER ÜZERİNE

“Yer” duygusunun, üzerinde inceleneceği “Tarihi Kent” in kapsamı ve çalışmanın devamında karşılaşılabilecek kavramların irdelenmesi bu bölümde yapılacaktır. Söz konusu kavramlar, ‘tarih’, ‘tarihi kent’, ‘zaman’ ve ‘medya’dır.

2.1. Tarihi Kent Kavramı

“Tarihi Kent” kavramı, temelinde “Tarih” olan bir yapıdır. Tarih, TDK sözlüğüne göre; 1. Bir olayın gününü, ayını ve yılını bildiren söz veya gün, 2. Toplumları, milletleri, kuruluşları etkileyen hareketlerden doğan, olayları zaman ve yer göstererek anlatan, bu olaylar arasındaki ilişkileri, daha önceki ve sonraki olaylarla bağlantılarını, karşılıklı etkilenmeleri, her milletin kurduğu medeniyetleri, kendi iç sorunlarını inceleyen bilim, 3. Bir konuyu geçmiş ve gelişimi içinde inceleyen anlatı, olarak tanımlanmaktadır.

“Tarih” i en basit anlamıyla zamanda konulan bir nokta olarak tahayyül etmek mümkündür (TDK 1. tanım).



Şekil 2.1 Tarih Kavramını Açıklayıcı Şema

Yukarıdaki grafiğin oluşturulma zamanı olan 30.04.2007 tarihi konulan bir noktayı, sol tarafı geçmiş, sağ tarafı da gelecek olarak kabul edilebilir.

Prof. Dr. Bülent Özer’in tanımına göre Tarih, “Zaman’ın insani faaliyetleri içeren bölümüdür” (Özer, 1978). Voltaire ise şu şekilde tanımlamayı tercih eder, “Tarih üzerinde anlaşılmış yalandır”. Özer ve Voltaire’in tarihi tanımlama şekillerine bakıldığında zaman, temel bir fark görülür. Özer, tarih derken, geçmişte olmuş olan gerçeklikleri kabul etmekte, Voltaire ise

geçmiş ve tarihi birbirinden farklı yerlere koymaktadır. “Tarih” yazılmış bir metindir. Geçmiş ise farklı bir gerçekliktir. Ve görünen o ki birbirlerine denk değillerdir (Chadwick, 2004).

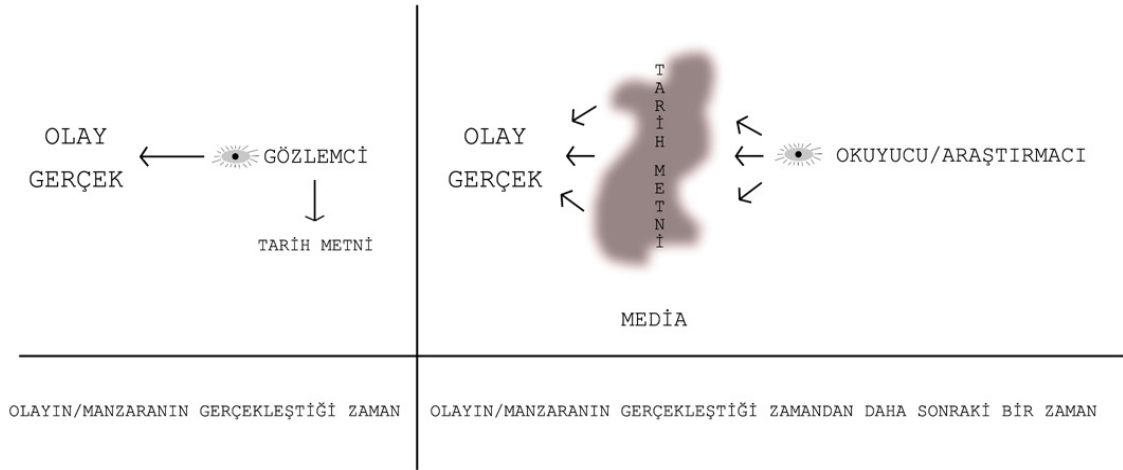
“Tarih” kavramının açıklamasını yapmamakla birlikte dünya tarihinde önemli yerleri olan iki kişinin tarih üzerine yazdıklarını incelemek bu aşamada kavramın genel çerçevesinin çizilmesi açısından faydalı olacaktır.

Oscar Wilde tarih hakkında, “Herkes tarih yapabilir, fakat sadece asil bir insan onu yazabilir” derken, Otto von Bismarck, “Tarih basit olarak üzeri mürekkeple kaplanmış bir kâğıt parçasıdır; esas olan şey tarihi yapmaktır, yazmak değil” der (Pearson, 1951; Hamerow, 1962).

Konuya, yukarıdaki iki farklı argümandan sonra bakıldığında “Tarih”in geçmişte olmuş olan bir gerçekliğe mi tekabül ettiği yoksa o gerçekliğin kayıt altına alınmış bir hali mi olduğu meselesine farklı bir boyut daha gelir. Farklı pozisyonlarda bulunan insanlar için “Tarih” de farklıdır.

Son olarak yakın bir zamanda yapılmış bir “Tarih” kavramına bakmakta yarar vardır.

Tarihçi Keith Jenkins’ “Tarih” kavramına modern sonrası bir tanım getirmektedir, “Tarih, dünya hakkındaki bir dizi söylemden biridir. Bu söylemler, dünyayı (görünür olarak üzerinde yaşadığımız fiziksel maddeyi) yaratmazlar; ama onu kendilerine mal ederler; sahip olduğumuz bütün anlamı ona söylemler verir. Şu halde bir söylem olarak tarih, nesnesinden farklı bir kategori oluşturur; geçmiş ile tarih, farklı şeylerdir. Bunun yanında geçmiş ile tarih, geçmişin sadece tek bir tarihsel okunuşunu kaçınılmaz bir biçimde birbirine dikmiş de değildir. Geçmiş ile tarihin seyri birbirinden bağımsızdır; birbirlerinden dağlar kadar uzaktırlar. Bu yüzden aynı soruşturma nesnesi, farklı söylemsel pratikler tarafından farklı biçimlerde okunabilir (bir manzara, coğrafyacılara, sosyologlar, tarihçiler, sanatçılar, iktisatçılar vs. tarafından farklı biçimlerde okunabilir/yorumlanabilir); bu arada her biri kendi içinde, zaman ve mekân dışı farklı yorumsal okumalar vardır.” (Jenkins, 1991)



Şekil 2.2 Gerçeğin aktarılma sürecinde ‘medya’ nın rolünü anlatan şema

Yukarıdaki grafik Jenkins’in “Tarih” düşüncesinin üzerine üretilmiştir. Görülüyor ki, Jenkins’in “Tarih” tanımı tüm bu farklı tanımları kapsayıp kavramı sağlam bir zemine oturtmaktadır. Bu sebeple çalışmanın geri kalanında “Tarih” kavramının karşılığı olarak Jenkins’in tanımı kabul edilecektir.

Alexander Papageorgiou’ya göre, bir kentin “Tarihi Kent” olarak tanımlanabilmesi için bazı özellikleri barındırması gereklidir. Bunlar: (Papageorgiou, 1971, s.28)

1. Orijinal ve karakteristik bir kent strüktürü
2. Belirgin mimari kaliteler
3. Devam eden bir sosyal yaşam

Bu özelliklere bakıldığında görülür ki, tarihi kentlerin çok eski olmalarına gerek yoktur. Buradaki “tarihi” kelimesi yerleşimin tüm tarihi gelişimine referans verir. Dolayısıyla yakın geçmişe ait bir kent de yukarıdaki özelliklere sahip ise tarihi olarak adlandırılabilir.

Yine genel kanının aksine, içinde aktif bir sosyal yaşamı barındırmayan, kazı alanları, arkeolojik kentler ve ölmüş kentler de tarihi kent olarak adlandırılmaz. Neredeyse tamamı ortaya çıkarılmış ve gezilebilir olan Pompeii kenti, içinde bir sosyal yaşam barındırmadığı için tarihi kentler içinde sayılamaz. Pompeii kenti, arkeolojik sit alanı olarak tanımlanır.

Tarihi kentler, anıtların ve diğer tarihi binaların tesadüfî bir şekilde bir araya geldiği yerler değildirler. Onlar özel bir atmosfer yaratan, özel bir strüktürü olan yaşayan kentsel bölgelerdir.

Tarihi kentsel yerleşmeler birçok farklı şekilde olabilirler. Aşağıda Papageorgiou'nun konu ile ilgili yaptığı sınıflama yer almaktadır. (Papageorgiou, 1971, s.33)

1. Bağımsız Ve Anıtsal Yapı Gruplarının Oluşturduğu Yerleşmeler: Bu grupta, tarihi manastırlar, kaleler, bazı tarihi çiftlikler (içinde yaşayanları olmak şartıyla), kervansaray gibi yapılar yer alır. Topografik pozisyonları nedeniyle genelde çevrelerinden izole veya kırsal bir yerleşimin kenarında bulunurlar.

2. Küçük Kırsal Tarihi Merkezler: Bu grup tüm içinde yaşayanları olan, tarihi ve estetik önemi olan kırsal merkezleri kapsar. Ufak liman çevresi yerleşmeleri, dağ veya vadilere kurulmuş yerleşmelerdir. Genellikle günümüz şartlarında idari, kültürel ve ekonomik olarak az önemi olan ve coğrafi pozisyonlarının yardımı ile yüzyıllardır kent strüktürlerini koruyabilmiş yerleşmelerdir. Pek çok İtalyan kenti (Assisi, Siena) bu grupta yer alır. Türkiye'den de Safranbolu, Alaçatı ve Küre bu tip kentlere örnek verilebilir.

3. Tarihi Kentler: Nüfusu 10.000 ile 200.000 arasında olan, geçtiğimiz 8 yüzyıl içinde yapılmış, gelişmelerinin zirvesini çok önce gerçekleştirmiş ve günümüze kadar aynı kentsel strüktürü, karakteri ve nüfusu korumuş yerleşmelerdir. Bu yerleşmeler, geçtiğimiz yüzyılda gerçekleşen nüfus patlaması ve yoğun kentleşme hareketlerinden etkilenmeden kalabilmişlerdir. Bu gruptaki kentler, Regensburg, Chartres ve Salzburg gibi mimari ve kentsel görünüm olarak homojen olabilirler veya Floransa ve Venedik gibi yüzyıllar süren başarılı yaratıcı müdahalelerle evrilerek farklı stillerin bir karışımı olabilirler.

4. Büyük Şehirlerin Tarihi Bölgeleri: Bu grupta Avrupa'daki metropollerin tarihi bölgeleri yer alır. Bugün, bu alanlar metropolün kentsel dokusundan izole bir halde olabileceği gibi (Atina, Napoli, Cenova ve Zürih), Merkezi metropoliten alan içinde önemli bir yer de kaplayabilirler (İstanbul, Paris, Amsterdam, Roma, Münih). Metropoliten alanda tarihi bölgelerin bulunabileceği 5 olası konum vardır.

- a. Kentin merkezinde yer alabilirler.
- b. Kentin içinden geçen önemli bir su yolu üzerinde yer alabilirler.
- c. Metropol içindeki önemli anıt gruplarının yanında yer alabilirler.
- d. Önemli bir yeşil alanın yanında olabilirler.
- e. Kentin farklı yeni merkezlerinin ortasında yer alabilirler.

2.2. Tarihi Kentlerin Değeri Ve Korunmasının Gerekliliği

Tarihi Kentlerin değerli olduğu fikri ilk olarak, 19.yy'ın başlarında Avrupa'da ortaya çıksa da, ciddi olarak yaygınlaşması yaklaşık 100 sene sonraya denk gelir (Atina, 1933 / Venedik, 1964) (Papageorgiou, 1971).

İkinci Dünya Savaşı'nda yıkılan kentlerin onarılması gerekliliği konunun üzerinde geniş bir kesim tarafından çalışma yapılmasına sebep olmuştur.

Tarihi çevrelerin değeri ve korunmasının gerekliliği Prof. Cengiz Eruzun'a göre üç madde de özetlenebilir;

1. Tarihi mirasın gelecek kuşaklara iletilmesi,
2. Kültür sürekliliğinin sağlanması,
3. Çağdaş insana tarih ile birlikte yeni yaşam olanakları sağlanması. (Eruzun, 1987, s.47)

UNESCO, ICCROM ve ICOMOS'un işbirliğiyle, 1994 yılında, Japonya'nın Nara kentinde düzenlenen NARA Özgünlük Belgesi'nin 4. maddesi şöyledir;

“Küreselleşme ve bir örnekleşme baskısıyla karşı karşıya olan ve kültürel kimlik arayışlarının kimi zaman saldırgan bir milliyetçilik ve azınlık kültürlerinin yok sayılması yoluyla sürdürüldüğü bir dünyada, kültür mirasının korunması uygulamalarında da, özgünlüğün dikkate alınmasıyla en büyük katkı, insanlığın ortak belleğinin tüm yönlerine saygı göstermek ve onu aydınlatmak biçiminde kendini göstermiştir.”

Konu ile ilgili olarak Graeme Shankland da, makalesinde (Shankland, 1996) şöyle demektedir;

“Geçmişin sihirli denebilecek bu gücü sadece korumakta olan şeyin kendi öz güzelliğinden, kentlerin artizanlarca yapıldığı bir dönemin yaşayan simgesi olmasından değil, her şeyden önce temsil ettiği kişilikten ileri geliyor. Çok-uluslu ekonomik gruplaşmanın, tekdüze makine yapımı ürünlerin, süper milli politik çözümlerin egemen olduğu böyle bir çağda milli gruplar ve etnik azınlıklar şahsi yaşamlarını sürdürme savaşı verdiklerinden bugün bu devamlılık duygusu hiç olmadığı kadar önem kazandı.

Tarihi kentler ve binalar işte bu bağlantıyı sağlar. Yani kentsel gelişmenin giderek standartlaştığı, şahsiyetsizleştiği bir çağda bunlar, bir kentin öbür kentten farklı oluşumuyla hemen ayırt edilir. Eski binaları olmayan bir kentte yeterince şahsiyet de yoktur. Şahsiyet yoksunluğu yeni oluşan kentlerin dertlerinden biridir.”

Bunlardan sonra Prof. Cengiz Eruzun’un dikkat çektiği üç maddeye bir dördüncüsü eklenebilir;

4. Küreselleşmenin aynılaştırıcı etkisinin karşısında, insanların ihtiyacı olan farklılığı/çoğulculuğu sağlarlar.

Tarihi kentler bu sebeplerden (tarihi mirasın gelecek kuşaklara iletilmesi, kültür sürekliliğinin sağlanması, çağdaş insana tarih ile birlikte yeni yaşam olanakları sağlanması ve küreselleşmenin aynılaştırıcı etkisini dengelemesi) dolayı değerlidirler ve korunmaları gerekir.

Tarihi Kentlerin değerli olarak nitelendirildikleri ilk zamandan günümüze kadar olan sürede, nasıl korunacakları konusu bazı değişiklikler göstermiştir. Konu ile ilgili ilk tüzüklerden biri olan, aralarında Le Corbusier’in de bulunduğu dönemin önemli mimar ve plancılarının 1933 yılında Atina’da, modern mimarinin kentlerde yol açtığı sorunları tartışmak için bir araya gelmeleri sonucunda yayınladıkları, toplam 96 maddeden oluşan Atina Tüzüğü’nün ilgili maddeleri şöyledir;

- 65. Tek bina ya da bina grupları halindeki güzel mimari, yıkımdan korunmalıdır.*
- 69. Tarihi anıtların çevresindeki gecekonduların yıkılması yeni açık alanlar yaratılmasına imkân sunmaktadır.*
- 70. Estetik kaygısıyla geçmişteki bina tiplerinin tarihi alanlardaki yeni yapılara uygulanması yıkıcı sonuçlar doğurabilir. Bu alışkanlığın devam ettirilmesine ya da edinilmesine hiçbir şekilde müsamaha gösterilmemelidir.*

1964 yılında yayınlanan ve konusu Tarihi Kentlerin Korunması olan, Venedik Tüzüğü'nün tüm maddeleri konu ilgili olmakla beraber korumanın şekli ile ilgili maddeleri aşağıdadır.

- 6. Kültür varlığının korunması, ölçeği dışına taşmamak koşuluyla çevresinin de bakımını içine almalıdır. Eğer geleneksel ortam varsa, olduğu gibi bırakılmalıdır. Kütle ve renk ilişkilerini değiştirecek hiçbir yeni eklentiye, yok etmeye ya da değiştirmeye izin verilmemelidir.*
- 7. Bir kültür varlığı tanıklık ettiği tarihin ve içinde bulunduğu ortamın ayrılmaz bir parçasıdır. Kültür varlığının tümünün ya da bir parçasının başka bir yere taşınmasına kültür varlığının korunması bunu gerektirdiği ya da çok önemli ulusal veya uluslararası çıkarların bulunduğu durumlar dışında izin verilmemelidir.*
- 8. Kültür varlığının tamamlayıcı öğeleri sayılan heykel, resim gibi süslemeler ancak bunları korumanın başka çaresi yoksa yerlerinden kaldırılabilir.*
- 14. Kültür varlığının bulundukları yerler, bütünlüğün korunması, sağlıklı kılınıp, yaşanır şekilde ortaya konması için özel bir dikkat gerektirir. Böyle yerlerde yapılacak koruma ve onarım çalışmalarında, daha önceki maddelerde açıklanan ilkelerden esinlenmelidir.*

İki tüzük arasındaki temel fark, Tarihi Yapıların çevresine yaklaşım şeklidir. Venedik Tüzüğü'nde tek objelerin korunmasının yetmeyeceği, söz konusu objelerin bağlamları ile birlikte anlamlı olacağı kabul edilmiştir.

Son olarak 1987 tarihli Tarihi Kentlerin Ve Kentsel Alanların Korunması Tüzüğü (Washington Tüzüğü) nün konu ile ilgili 2. maddesi şöyledir;

Korunması istenen nitelikler kentin veya kentsel alanın tarihi karakteri ile bu karakteri oluşturan maddi ve tinsel bileşenlerdir, özellikle:

- a)Parsel ve sokakların tanımladığı kent dokuları,*
 - b)Binalarla yeşil ve açık alanlar arasındaki ilişkiler,*
 - c)Binaların ölçek, boyut, üslup, yapım tekniği, kullanılan malzemeler, renk ve bezemeler ile tanımlanan biçimleri, iç ve dış görünüşleri,*
 - d)Kent veya kentsel alanın doğal ve insan yapısı çevresi ile arasındaki ilişki; ve*
 - e)Kent veya kentsel alanın zaman içinde yüklendiği değişik işlevler.*
- Bu özellikleri tehdit eden olumsuz etkenler tarihi kent veya kentsel alanın özgünlüğünü zedeleyebilir.*

Yukarıdaki tüzük ve belgelerin ışığında denilebilir ki; Mevcut tarihi yapılar çevreleri ile birlikte yıkılmaları önlenerek günlük yaşamın içine katılmalıdırlar. Dokunun eksik kalan yerleri dokunun ruhuna uygun tasarlanmış yapılar ile tamamlanmalı ve mevcut kimliğin devamlılığı sağlanmalıdır.

Buradaki kritik nokta mevcut kimliğin devamlılığıdır. Bunu yapmak mimari açıdan önemli bir tasarım problemidir. Atina Tüzüğü'nün 70. maddesinde belirtildiği gibi, eskinin taklidi yapıları yapmak kimliğin devamlılığını sağlamaz.

2.3. Yeni Yapı Tasarımı ve Tarihi Kentsel Alanlardaki Durum Üzerine İrdelemeler

Tarihi kentlerin korunmaları birden fazla boyutları olan bir meseledir. Esas olan, kenti, özgünlüğünü kaybetmeden yaşar vaziyette koruyabilmektir.

Tarihi kentin yaşar vaziyette kalabilmesi için, kent, iktisadi olarak işler olmalı, insanların güncel teknolojik imkanları kullanabilmelerine imkan sağlamalı ve çağın hijyen standartlarına uymalıdır (1. argüman).

Bu sebepler, tarihi kentlerde yeni inşa faaliyetlerini zorunlu hale getirir. Geçmişte karşılığı olmayan yeni bir işlev için yeni yapılar inşa edilebileceği gibi, bu, artan nüfus nedeniyle de olabilir.

Zorunlu olarak yapılması gereken yeni tasarımlar, kentin yüzyıllar içinde oluşmuş özgün dokusuna ve kimliğine zarar vermeden gerçekleşmelidir (2. argüman).

Yukarıda bahsedilen iki argümanın da karşılanmasının gerekliliği, problemi, herhangi bir tasarım çalışmasından çok daha karmaşık bir hale getirmektedir.

Günümüzde, ‘Yeni Yapı Tasarımındaki Mimari Yaklaşımlar’ ve ‘Tarihi Kentlerde Yeni Yapı Tasarım Anlayışları’, Baytin’e göre üç temel başlıkta incelenebilir, (Baytin, 1994)

1. Üsluba Bağlı Yaklaşımlar
2. Bağlamcı Yaklaşımlar
3. Kuralcı Yaklaşımlar

2.3.1. Üsluba Bağlı Yaklaşımlar

19. yy da, tarih’in akademik bir disiplin olarak kabul edilmesi ile birlikte, ortaya çıkan, “tarih metni” ile “geçmişte olmuş olan” ın arasındaki ilişkinin tartışılması zamanla mimarlık tarihine de sıçramış ve bu çeşitli kavramlarla ifade edilmiştir.

Bu ayırımın güncel ifadesi, kuramsal – kuramsal olmayan mimarlık ikilemidir (Baytin, 1994). Bu iki tip mimarlığa örnek olarak, Versailles gibi yüce bir tasarım geleneği ile Akdeniz’in yararsal sade strüktürlerinde görülen bölgeselci gelenek verilebilir. (Reid, 1982)

Birincisi, mimarlık teorilerini ve modaları yansıtırken, ikincisi insanların yaşamını ve eylemlerini yansıtmaktadır.

2.3.1.1. Yeni-Yöreselcilik

Modern mimarının, evrensel bir kültür yaratma amacıyla yola çıkıp, yaşam çevrelerini aynılaştırması ve bireylerin yer ve aidiyet duygularını azaltması sonucu, insanlar yerli ve bölgesel geleneğin, tek ve otantik birimlerin farkına varmıştır.

Yöreselci mimarlık, kuramsal ve estetik iddiaları bulunmayan, çevresi ve bölge iklimine uyum gösteren, başka kişilere ve onların konutlarına ve dolayısı ile tüm çevreye-doğal ya da insan yapısı- saygı gösteren ve belli bir düzen içinde değişikliklere yer veren bir mimarlık yaklaşımı olarak tanımlanabilir (Rapoport, 1969).

Son olarak, kültürel olarak uyumlu bir mimarlık, sadece görsel üslup sorunu değil fakat kültürün, davranışın ve çevrenin bütünleşmesi ile sağlanabilir. Kültürel olarak özel bir karakter ya da üslup bilinçli olarak öğrenilemez, bu karakter ya da stil, özel kültürel örnek ve yaratıcı sentezin bir sonucudur; bilinçli yaklaşımlar ve bilinçsiz durumları kaynaştıran, anıları ve deneyimleri içeren, bireysel ve kolektif arasında bir diyalogun sonucudur.

2.3.1.2. Tarihselcilik

Yöreselcilikten farklı olarak kuramsal mimarlık, yeni tasarımlar için referanslarını genellikle teorik çalışmalardan almaktadır.

Rönesans'tan beri, birçok mimarlık kuramı Antik Yunan'da yaratılan formları ideal kabul edip bunlara öykünmüştür. Rönesans'ın Roma'nın formlarını kullanması gibi, Yeni-klasik dönem, Roma ve Antik Yunan formlarını kullanmış, Eklektisizm'de gotik formları kullanmıştır. 20. yy ın tarihselci akımları ise tüm bunlara ek olarak bazı ulusal ve yöresel birimleri de kullanmışlardır (Baytin, 1994).

2.3.2. Bağlamcı Yaklaşımlar

Önceki bölümdeki yaklaşımlardan farklı olarak bu bölümde ele alınacak yaklaşımlar, tasarım temellerini bağlamlarından alırlar. Felsefi olarak, evrensel kuram ya da yöresel alışkanlıklara bağlı olmak gibi bir zorunlulukları yoktur. Yeni tasarım obje, çevrede bağlam kabul edildiğinde, tasarımın çıkış noktası obje ile bağlamın ilişkisi/kompozisyonudur/uyumudur.

Konu ile ilgili mimari yaklaşımlar üç başlık altında incelenecektir.

2.3.2.1. Bağlamcılık

Bir kavram olarak 'Bağlamcılık' (Contextualizm) Cornell üniversitesinde yapılan kentlerin okunabilirliklerini sağlamaya yönelik bir çalışma neticesinde ortaya çıkmıştır.

Brolin'e göre, bağlam (context) kavramının tanımı gereği tasarım, karşılıklı olarak hemen yakınındaki çevreye uymalı, belki sokağın yapısında var olan bir formu tamamlamalı veya yeni birini ilave etmelidir. Bağlamsal mimarlık, mimari tarz sorunlarıyla ve karşı karşıya

duran farklı çağ ve tarzlardaki binaların arasında, tür benzerliği kurmayı kapsayan zorluklarla ilgilenmektedir (Brolin, 1980).

Hürol ve Ercan (1993), genel olarak tarihi çevrelerdeki yeni yapı tasarımlarını üç maddede incelemektedir:

1. Tarihi çevrelerde uygulanacak olan binaların bulundukları çevreye uyması gerekmediği düşüncesi.
2. Optimum biçim özelliklerine uyumun hedeflenmediği ve teknolojinin ifadesinin abartılı olarak arandığı mimari biçimlenme anlayışı.
3. Tarihi çevrelerin korunması ve bu çevrelerde uygulanacak olan yeni binaların mevcut çevreyle uyum içinde olması gerektiğini savunan düşünce tarzı. Bu grubun temel özelliği, optimum biçim özelliklerine uyumun hedeflenmeyip, kültürün ifadesinin aranmasıdır.

İnceoğlu ve Baytin (1991), kimlikli bir çevrede yer alan bir yapının, kültürel sürekliliği sağlaması gerektiğini vurgular ve böyle bir devamlılığın temel öğelerinin, mimari bir dil birliği, mekânsal bütünlük ve biçimsel kararlarda doğru bir yorumlama ile mümkün olabileceğini belirtir.

Dibner ve Dibner (1985), tarihi ve kimlikli çevrelerde yapılacak yeni yapı tasarımlarına yaklaşım için bazı alternatifler olduğunu belirtir;

1. İlk ve en bilinen yol orijinalin karakterini aynen devam ettirmek amacıyla bir kopyasını yapmaktır. Bu kopyalama işinde tam bir başarı ise nadiren gerçekleşebilir. Zira uzun yıllar sonucunda oluşmuş bir yapı konstrüksiyonunu günümüzün malzemeleri ile uygulamak her zaman mümkün olmamaktadır.

Bu yaklaşım büyük bir açmazı da beraberinde getirir. Atalarımızın inşa ettiği şekilde mi bina yapmak istiyoruz? Yoksa yapım teknolojisinde günümüzün daha ucuza mal edebileceği çağdaş metotlarını ve avantajlarını kabul etmek daha mı gerçekçi olacaktır. Bu ikilem ile karşı karşıya kalan mimarların çoğu, yeni tasarımın çağdaş anlayışla ve günün teknolojisi ile inşa edilmesini seçer.

2. Eskiye aynen devam ettirme yerine, kontrast/zıtlık, yeni tasarımlarında mimarların seçtiği bir meydan okumadır. Mevcut çevrede bulunmayan malzeme ve teknoloji, renk, doku ve oranlar yeni tasarımların ortak karakteridir. Brolin, eskinin yanına zıt bir yeni, ancak ustalıklı ve cüretle yapıldığı zaman etkili olabilecek demektedir (Brolin, 1980).
3. Çağrışım, eski binaların malzeme ve motiflerini yeni binada eskiye çağrıştırarak, anımsatacak bir biçimde ama tamamen çağdaş olarak kullanmaktır. Eğilim, yeni tasarımın, orijinal binanın formlarını kopyalamadan, çağrıştırmasıdır. Günümüzün malzemeleri ile ama eskinin dokusal etkisi ve renkleri ile istenen etki yaratılabilir.
4. Geçiş, bazı durumlarda eski binaların yanında yer alacak yeni bina tasarımlarında kavramların birleştirilerek kullanılması yararlı olmaktadır. Tasarım kontrasttır ama geçiş formları içerebilir.
5. Mevcut binanın oranlarını koruma.
6. Cephecilik, son yıllarda popüler hale gelmektedir. Hem böylece korumacıların istekleri doğrultusunda orijinal cephe muhafaza edilmekte hem de yatırımcılar tüm yerleşimi geliştirip büyük bir ekonomik geri dönüş elde etmektedirler.

Meitinger ise tarihi çevrelerde tasarım yaparken sübjektif kriterlerin de ortada olduğunu, bu nedenle kesin doğrular belirlenemeyeceğini söyler (Meitinger, 1981).

Konu ile ilgili farklı birçok görüş olmakla birlikte, genel olarak, yapılan uygulamaların, içinde durduğu bağlam ile ilişkiler kurması, mevcut kimliği zedelememesi gereklidir denilebilir.

2.3.2.2. Mekâncılık

Mimarlık tarihi içinde mekân, modernizm ile birlikte diğer mimari öğelerin arasından çıkıp merkeze oturmuştur. Farklı dönemlerde öne çıkan cephe, kitle, süsleme, vb. öğeler gibi, mekân da 20.yy'ın mimarlığının temel meselesidir (Baytin, 1994).

Giedion (1968), mimarlık tarihini, mekân merkezli olarak üç bölüme ayırmıştır,

1. Mısır, Sümer ve Yunan mimarilerindeki hacimler arasında kalan kısımlar. Burada sadece hacimler arasındaki ilişkiler söz konusuydu, iç mekân göz önünde bulundurulmuyordu.
2. Roma'da Panteon'dan başlayıp 18. yy ın sonuna kadar olan mimari mekânın şekillenmesidir. Mekân, içi boş bir iç mekân ile aynı anlama gelmektedir.
3. Son aşamada, 1. ve 2. görüşler birleşir ve optik alanındaki gelişmeler (perspektif ve geometrik izdüşüm yöntemlerinin geliştirilmesi) ile tek bakış açısı yerine farklı bakış açılarını dikkate alan bir mimari yaklaşım ortaya çıkar.

Giedion'dan sonra mekân üzerine çalışmalar yapan başka bir mimar, Bruno Zevi'dir (Zevi, 1990). Zevi'ye göre mimari eleştiri mekân üzerine yoğunlaştığı oranda anlamlı hale gelir.

Yeni uygulamalarda mekândan yararlanma iki ayrı grupta ele alınabilir, kentsel mekân özelliklerinden yararlanma ve iç mekân özelliklerinden yararlanma.

Mevcut kentsel mekânın özelliklerinden yararlanma iki şekilde olmaktadır; 1. önceki bağlamsal bölümünde incelendiği gibi mevcut olan bir çevreye ek yapmak, 2. Yeni oluşturulan kentsel strüktürden yararlanma.

İç mekânın özelliklerinden çağdaş tasarımlarda yararlanmak iki şekilde olmaktadır; 1. devam eden fonksiyonlar durumunda geleneksel iç mekân özelliklerinden yararlanma, genellikle dini yapılarda karşılaşılan bir durum, 2. devam etmeyen fonksiyonlar durumunda geleneksel iç mekân özelliklerini yeni bir fonksiyona uyarlama, değişen aile yapısı nedeniyle, eski konutların içinde eski yaşantıların gerçekleşememesi ve farklı fonksiyonlar için kullanılması durumu (Baytin, 1994).

2.3.2.3. Ekolojik Yaklaşım

Sanayi devrimi sonrası kentlerinde belirmeye başlayan çevre problemleri ve fosil yakıtların sonsuza dek yetmeyeceğinin anlaşıldığı 20. yy ın ikinci yarısından sonra önem kazanmaya başlayan ekoloji bilimi, 1970'lerden beri mimarlık dünyasında da konuşulmaya başlanmış ve bir tasarım yaklaşımı olarak kabul edilmiştir.

Bu yaklaşımın esası, doğanın kusursuz olduğunun kabul edilmesi ve insanın sağlıklı/mutlu bir hayat sürebilmesi için, mimarinin de doğanın sistemine uymasının gerekliliğidir.

2.3.3. Kuralcı Yaklaşımlar

Tasarım yaklaşımları konusunda incelenecek üçüncü yaklaşım, genellikle yerel idareler tarafından hazırlanan imar kuralları, koruma kurulu kararları ve tasarım rehberleridir.

Bir yerleşmede gelişmenin düzenli olarak sürdürülebilmesi için bu tip sınırlayıcılara ihtiyaç vardır. Bu kuralları uygularken ortaya çıkan en büyük problem kısıtların fazla sınırlayıcı olması nedeniyle yerleşmenin bir süre sonra tekdüzeleşmesi, tüm yeni yapıların birbirine benzemesidir.

Genelde tasarım rehberleri, tasarım ile ilgili bazı yüzdeler vermekte (ölçek, yükseklik, hacim, vb.) ve tasarıma soyut/kavramsal bir çerçeve çizmektedirler. Ve pek çok tasarım rehberi bilinçli olarak bitmemiş bırakılmaktadır.

2.3.4. Sonuç

Bu bölümde mimari tasarım yaklaşımları üç başlık altında incelendi. Tarihi kentlerde yapılan tasarım çalışmaları esnasında merkeze alınacak kavrama göre, sonuç ürün büyük farklılıklar gösterebilir. Çalışmanın şimdiye kadar olan kısmında yapılan araştırmalar göstermiştir ki, tarihi kentlerin en büyük değeri, kullanıcılara hissettirdikleri eşsiz (unique) atmosferdir. Bu nedenle, yapılacak uygulamaların atmosfere zarar vermemesi, ona uygun olması gereklidir. Burada sözü edilen ‘atmosfer’ in, incelemede kavramsal karşılığı olarak ‘yer duygusu’ seçilmiştir.

Bir sonraki bölümde, incelenen tasarım yaklaşımları ışığında, tarihi kentlerde yapılacak yeni tasarımların düşünsel temelini oluşturabilmek için, ‘yer duygusu’ merkezli bir inceleme yapılacaktır.

Bu yaklaşım temel olarak bu bölümde ele alınan 2. Yaklaşım (2.3.2. Bağlamcı Yaklaşımlar) ile benzerlikler taşır.

3. ‘YER DUYGUSU’ (GENIUS LOCI) ÜZERİNE İRDELEMELER: YER DUYGUSUNUN ANALİZİ VE YENİ YAPI TASARIMI İLİŞKİSİ

Venedik ve Paris’in sokaklarında yürürken hissedilenler, birbirlerinden ve diğer tüm kentlerin sokaklarında yürüme deneyimlerinden farklı, eşsiz (unique) duygulardır.

Hissedilen şey, renklerin, kütlelerin, dokuların, ritimlerin, ışık ve gölgenin karmaşık bir bileşkesidir. O ‘yer’e ait olan ‘ruh’ tur.

Bu deneyimlerin başka bir mekânda tekrarlanması imkânsızdır. Bu farkı yaratan, kentin kendine özgü olan ve onu diğer kentlerden farklı kılan özelliği, Schulz’un “Genius Loci” yani “Yer Duygusu” / “Yerin Ruhu” olarak tanımladığı kavramla açıklanabilir (Norberg-Schulz, 1980, s:18-21).

“Genius Loci”, Latince "yerin ruhu" anlamına gelmektedir. Belli bir yerin özelliklerini, niteliklerini anlatır. “Genius Loci”, bir Roma fikridir. Eski Roma inancına göre her bireyin bir geniusu yani kendi koruyucu ruhu vardır. Bu ruh, doğumundan ölümüne kadar insanlara ve yerlere hayat vermekte ve karakterlerini oluşturmaktadır.

Çalışmanın devamında, “Genius Loci” kavramı bileşenlerine ayrılıp incelenecek ve yeni yapı tasarımı ile mevcut kimliğin ilişkisi irdelenecektir.

“Genius Loci” kavramının bileşenleri esas olarak iki bölümde incelenecektir. “Kavramsal Temeller” ve “Mimari Öğeler”.

3.1. Kavramsal Temeller

Bir “yer” e ait kimlik çok karmaşık bir bilgiler bütünüdür. Çalışmada, bu bütünün analizi, parçalara ayrılarak yapılacaktır.

Parçaların tek tek analiz edilmelerinden önce, parçaların ve bütünün yapıları araştırılacaktır.

“Bütün”, TDK sözlüğünde, eksiksiz/tam, parçalanmamışlık, tamlık olarak tanımlanır. Bu tanım temel alınarak, çalışmanın geri kalanında “bütün”, ‘parçalar ve bunların arasındaki ilişkilerin toplamı’ olarak kabul edilebilir.

İlk olarak “**elemanlar**”, devamında da “**ilişkiler**”, incelenecektir.

Çalışmanın özü olan, “**kimlikli bir bütün**” ün ve ona eklenen “**yapı**” nın analiz edilebilmesi için ise, yukarıdaki iki alt başlığın ardından, üçüncü olarak “**obje ve bağlam**” ilişkisi incelenecektir.

“**Kavramsal Temeller**” bölümü, sadece mimari ile değil, genel anlamda, kompozisyon ve kurgu içeren tüm disiplinler ile ilişkilendirilebilir.

3.1.1. Elemanlar

Sanat yapıtlarının bir bütünlüğü vardır. Yarısında kesilen bir müzik parçasının veya sinema filminin izleyicide yaratacağı rahatsızlığın sebebi henüz tamamlanmayan deneyimdir. İnsan içgüdüsel olarak bütünlüğü arar. Sanat eserlerinde bütünlüğün oluşması tesadüfi değil, belli bir biçimsel sisteme bağlı olarak gerçekleşir (Arıkök, 1998).

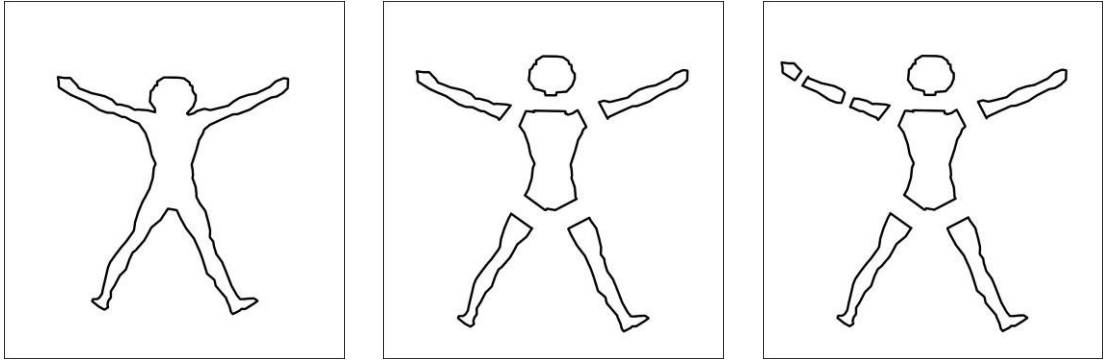
Mimari ve diğer sanatlar, birçok elemanın belli bir kural çerçevesinde bir araya gelmesi ile oluşur. En temel düzeyde bakıldığında sistemin oluşabilmesi için iki etmene ihtiyaç vardır; elemanlar ve ilişkiler (Bordweel & Thompson, 1986).

Rudolf Arnheim, ‘Sanat ve Görsel Algılama’ adlı kitabında, parça, eleman ve ilişki kavramlarını eski bir Çin hikâyesi ile anlatmıştır;

Bir hikayeye göre, Çin’de baş aşçının kullandığı bıçak yıllarca keskin kalır. Prens işin sırrını aşçıya sorar. Aşçı, sırrın bıçağın kullanılma yönteminde olduğunu söyler. Bir hayvanın kesilerek parçalanacağı zaman, nereden kesileceği çok önemlidir. Parçaların ayrılacağı yerler tesadüfi değildir. Aşçı, hayvanın kemiklerindeki, kaslarındaki organlarındaki bölünmelere dikkat etmekte ve o noktalardan kesmektedir. Böylece parçalar birbirlerinden kolayca ayrılmakta ve bıçağı

zorlamamaktadır. Prens, aşçının bu açıklamasından etkilenir ve bu yöntemin kendisine de hayatta başarılı olmanın yolunu öğrettiğini söyler (Arnheim, 1974).

Parçalar bütünün tesadüfi bölümleri değildir. Bir parça, örneğin bir kol, kendi içinde bir bütündür. Parçalar kendi içlerinde bir bütün olmakla birlikte, diğer parçalarla birleşip başka bir bütünü oluştururlar. ‘Kollar’, ‘bacaklar’, ‘gövde’ ve ‘baş’ın birleşip vücudu oluşturması gibi. Eğer bir ‘kol’ bölümlenirse onun da bazı başka parçalardan oluştuğu görülecektir.



Şekil 3.1 Parça – Bütün ilişkisini anlatan şema

Dilbilimci Saussure’a göre dil bir sistemdir ve sistemi oluşturan elemanlar ilişkilerine göre önem kazanırlar. Bu sistemi anlatmak için iki örnek verir (Saussure, 1916). İlk örneği satranç oyunuyla ilgilidir.

Bir at alalım ele: Tek başına oyunun bir ögesi midir bu taş? Elbette hayır. Çünkü salt özdekselliği içinde, hanesiyle oyunun öbür koşulları dışında oyuncu için hiçbir anlam taşımaz. Ancak değerini yüklendiği ve onunla kaynaştığı zaman gerçek ve somut bir öge durumuna girer. Bir oyunda bu taşın kırıldığını ya da yitirildiğini varsayalım: Eşdeğer bir başka at kullanabilir miyiz onun yerine? Kuşkusuz evet. Yalnız başka bir at değil, ata hiç benzemeyen bir başka öge de, aynı değerle donatılmak koşuluyla eski taşla özdeş sayılabilir (Saussure, 1916)

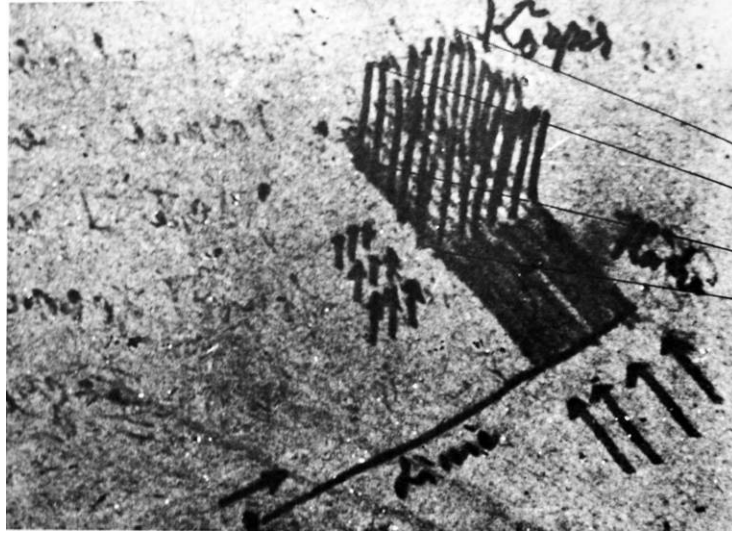
Saussure ikinci örneğini tren işletmesinden verir. Ona göre bir trenin niteliğini belirleyen de diğer trenlerle olan ilişkisidir. Hergün 8:45’te kalkan Cenevre-Paris ekspresi tüm öteki trenlerle bağıntısı içinde değerlendirilir. Diğerlerinden (sözelimi 10:50 treninden) başka oluşuyla tanımlanır. Dün 8:45’te kalkan trenle bugünkü öz olarak başka olsa bile ‘biçim’ olarak aynı kalır (Yüksel, 1981).

Satranç ve tren örneklerinin ikisinde de elemanlar ve ilişkilerinden oluşan bir sistem mevcuttur. Elemanlardan birinin değiştirilmesi sistemin tümünden değişmesine sebep olacaktır. Satranç oyunundan bir taşın çıkarılması veya hareket şeklinin değiştirilmesinin, oyunun bütünde bir farklılığa yol açacağı açıktır.

Bu aşamada çeşitli sanatlardaki elemanlara kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

Müzikte, müziğin gereçlerine sahip en küçük parça motiftir. Otto Karolyi, ‘Müziğe Giriş’ isimli kitabında, müzikte en küçük birimin motif olduğunu, motifin “en az iki notadan oluşması gerektiğini” ve “motife can veren, kolay tanınabilecek ritmik bir kalıba bürünmüş olması gerektiğini” söyler (Karolyi, 1995).

Resim ve heykelde de benzer sistemlerden söz edilebilir. Resim iki boyutludur. Bu iki boyutlu yüzeyde nokta, biçimi oluşturan en küçük eleman olarak kabul edilir. Nokta ötelendiğinde çizgi, çizgi ötelendiğinde ise yüzey (leke) meydana gelir.



Resim 3.1 Eskiz, Paul Klee (Bacon, 1975)

Bu anlamda resim sanatındaki ana elemanlar, nokta, çizgi ve leke olarak kabul edilebilir (Klee, 2006).

Bedri Rahmi Eyüboğlu’na göre ise yukarıdaki elemanlara ek olarak “renk” de resim sanatının bir elemanıdır.

Heykel sanatında, resmin en büyük elemanı olan yüzeyin ötelenmesi ile elde edilen hacim bir elemandır. Hacim dışından bakıldığında “kütle”, içine girildiğinde ise “mekân” olur (Ching, 1996).

Sinema’da, Pudovkin’e göre elemanlar, “sekans”, “sahne” ve “çekim” dir. “Çekim” en küçük parçadır. Aynı yerde geçen, aynı olayla ilgili çekimler belli bir mantık içinde yan yana geldiklerinde sahneler oluşur. Birbiri ile ilişkili birkaç sahne bir araya geldiğinde ise bir sekans meydana gelir. Sekansların birleşmesi ile de film oluşur. Pudovkin bunun kurgu olduğunu söyler (Pudovkin, 1966).

‘Kurgu’ bir sonraki bölümde detaylı olarak ele alınacaktır.

Mimaride elemanlar en temel seviyede “yüzey”, “kütle” ve “mekân” olarak kabul edilebilir. Bir üst seviyede bunlara “hareket”, “ritm”, “oran/ölçek”, “doku/malzeme”, “strüktür” eklenebilir (Ching, 1996).

3.1.1.1. Düzeyler Ve İç İç Geçmiş Sistemler

Schulz’ a göre elemanlar, hem kendi içlerinde bir bütündürler, hem de geniş bir bağlamda parça özelliği taşırlar (Schulz, 1988).

Biçimsel sistem ve elemanlarından söz edilirken çok zaman dilbilim kaynak olarak kullanılır (Arıkök, 1988). Bu aşamada konu dil üzerinden örneklenecektir.

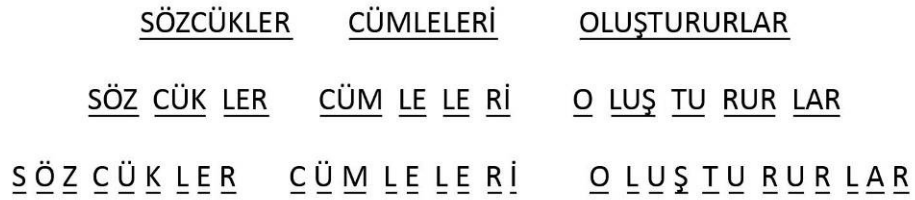
Roland Barthes’e göre, dilbilimi açısından bakıldığında cümle en büyük eleman iken, söylem dilbilimi açısından en ufak elemandır (Barthes, 1997).

‘Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş’ adlı kitabında Barthes, dilde bir sistemin olduğundan bahseder. Dildeki sistemde elemanlar ve dolayısıyla ilişkiler kademeli olarak çoğalırlar. Bundan ‘düzeyler kuramı’ olarak söz eder.

Aşağıdaki alıntı Barthes’den yapılmıştır. Sözü edilen ‘düzey’ leri oldukça açık olarak ortaya koyar: (Barthes, 1997)

Bir tümce, dilbilimsel açıdan birçok düzeyde betimlenebilir; bu düzeyler aşamalı bir bağlantı içindedir, çünkü her ne kadar her düzeyin kendine özgü birimleri, özel bağlantıları varsa da ve bu durum her düzeyin birbirinden bağımsız olarak betimlenmesini gerektirse de, hiçbir düzey tek başına anlam yaratamaz. Belli bir düzeye bağlı her birim, ancak bir üst düzeye katılabilirse bir anlam kazanır: Bu sesbirim, her ne kadar eksiksiz olarak betimlenebilirse de tek başına bir şey demek değildir; ancak bir sözcüğün içinde yer alırsa anlama katılabilir; sözcüğün kendisi de tümce içinde yer almalıdır.

SÖZCÜKLER CÜMLELERİ OLUŞTURURLAR



Şekil 3.2 Cümle – Harf ilişkisini anlatan şema (Arıkök, 1998)

3.1.1.2. Mimaride Düzeyler Ve Sistemler

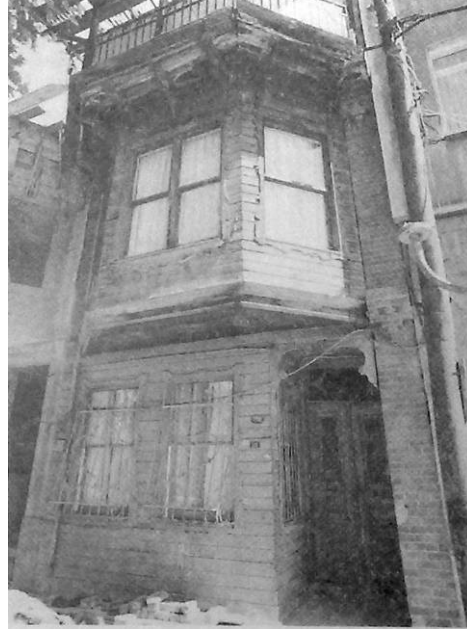
Düzeyler ve sistemlerin mimaride ki kullanımı aşağıda bir örnekle açıklanacaktır. Bu örnekte parçadan bütüne giden bir yol izlenmiştir. Başlangıç olarak 3 eleman tanımlanmaktadır. Ancak bir alt düzeye geçtiğimizde bu elemanların kapsadığı farklı elemanlar ve ilişkiler vardır ve bu düzeyde artık ‘sistem’ dirler.

Tanımlanacak elemanlar / sistemler Kuzguncuk semtinden seçilmişlerdir.

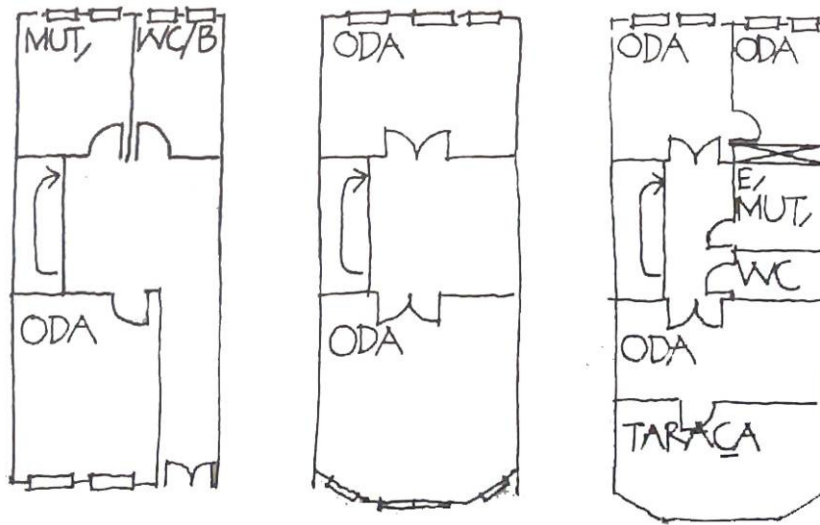
- A. Kuzguncuk’ta vadi tabanında konut
- B. Kuzguncuk’ta deniz kenarında yalı
- C. Kuzguncuk’ta sahilde meydan.

A. Kuzguncuk'ta Vadi Tabanında Konut

Resim 3.2'de görülen tarihi yapı, İcadiye caddesinin üzerinde bulunmaktadır. Yapı ahşap iskelet taşıyıcı sisteme sahiptir. İki normal kat ve bir teras katı ile birlikte toplam 3 katlıdır. İki yanında yangın duvarları vardır. Uzun yıllardır ciddi bir bakım görmediği için, içinde yaşayanlar olmasına rağmen çok kötü bir durumdadır.



Resim 3.3 İcadiye Caddesi'nde konut. (Bektaş, 1996)



Şekil 3.3 İcadiye Caddesi'nde konut, kat planları (Bektaş, 1996)

İçinde bulunduğu yapı dizisinin bir parçası durumundadır. Planlarından görüleceği gibi kendi de bazı parçalardan oluşmuştur.

Yapı bu hali ile kendi içinde bir bütünlük teşkil etmektedir. Sahip olduğu parçalar tanımlı bir ilişkiler ağı içinde yer almaktadırlar.

Yapı konu dahilinde ‘A Sistemi’ olarak tanımlanacaktır.

B. Kuzguncuk’ta Deniz Kenarında Yalı (Fethi Paşa Yalısı)

Resim 3.4’te resmi görülen Fethi Paşa Yalısı, Boğaziçi’ndeki en büyük rıhtıma sahip yapılardan biridir. Kuzguncuk sahilindeki benzerlerinden bugüne kadar gelebilen ender yapılardan birisidir.

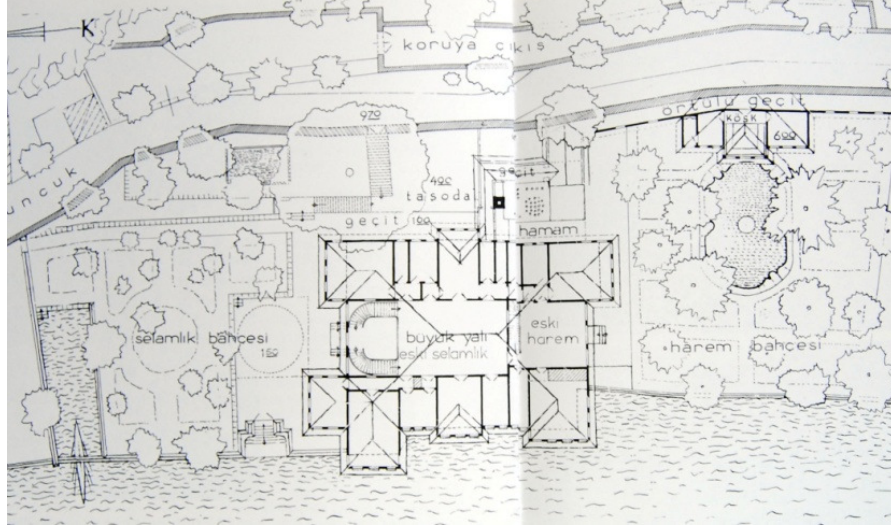


Resim 3.4 Fethi Paşa Yalısı (Eldem, 1994)



Şekil 3.4 Fethi Paşa Yalısı vaziyet planı (Eldem, 1994)

Vaziyet planında görüleceği gibi çevresinde büyük bir bahçesi ve rıhtımı vardır.



Şekil 3.5 Fethi Paşa Yalısı plan (Eldem, 1994)

İçindeki odalardan ve çevresindeki açık mekânlardan oluşan karmaşık bir bütünün bir araya gelmesiyle bir sistem oluşturur.

Yapı, konu dahilinde 'B Sistemi' olarak anılacaktır.

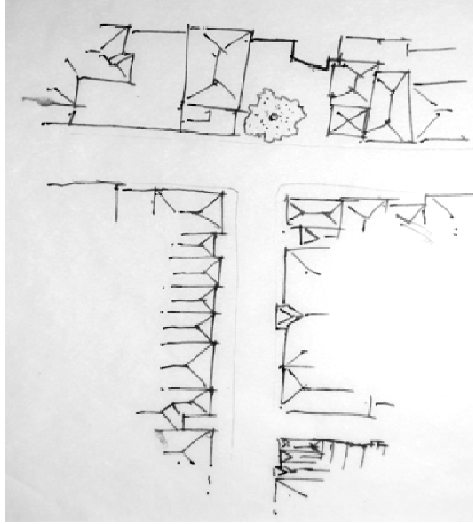
C. Kuzguncuk'ta Sahilde Meydan (Kuzguncuk Meydanı)

İcadiye Caddesi'nin denize kavuştuğu noktada Kuzguncuk Meydanı yer alır. Meydanda tarihi bir çeşme ve yine tarihi bir çınar ağacı vardır.



Resim 3.5 Kuzguncuk Meydanı

Meydanın bir cephesi denize açıktır. Bu cephenin karşısında ise İcadiye Caddesi vardır. Diğer iki kenarını ise tarihi yapılar tutar.



Şekil 3.6 Kuzguncuk Meydanı ve İcadiye Caddesi

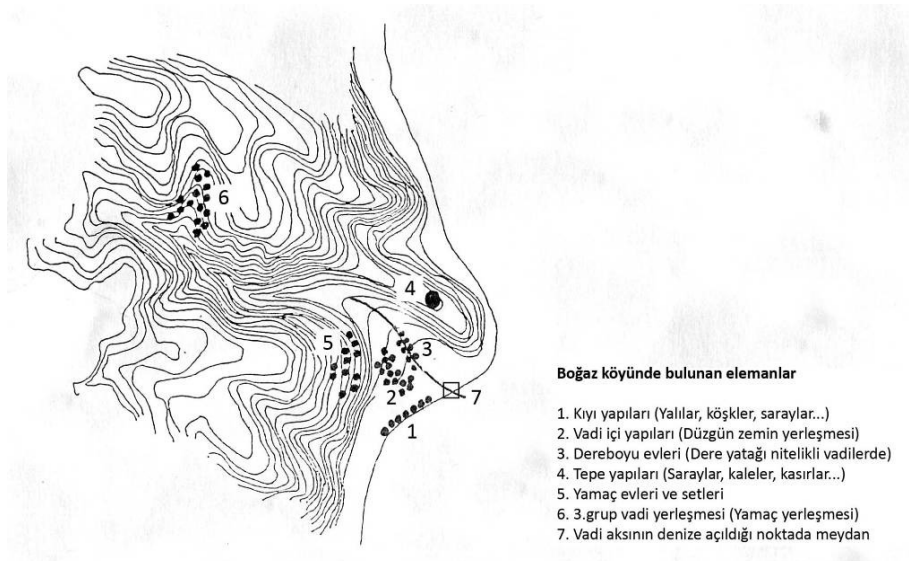
Meydanı sınırlayan yapıların zemin katlarında yer alan, İsmet Baba Meyhanesi ve Çınaraltı Kahvesi meydanın kimliğine katkı sağlar.

Kuzguncuk Meydanı konu dahilinde ‘C Sistemi’ olarak anılacaktır.

Bu üç eleman/sistem birbirlerinden farklı verilere sahip konumlarda bulunan, farklı elemanlara ve farklı ilişkiler sistemine sahiptirler.

Bu aşamada, tanımlanacak bir ‘Boğaz Köyü Sistemi’ ile 3 sistem, daha üst düzeydeki bir sistemin elemanları haline gelecektir.

D. Boğaz Köyü Sistemi



Şekil 3.7 Boğazköyü Sistemi (Aysel, 1994)

Boğazın iki yakasındaki vadilerde yer alır. Belli başlı elemanlar aşağıda sayılmıştır.

Kuzguncuk bir boğaz köyüdür. Yukarıda sözü edilen 3 sistem (A,B,C), D sisteminin toplam 7 elemanından 3 tanesidirler.

Buradan bir üst düzeye çıkmakta mümkündür.

E. Boğaziçi Sistemi



Resim 3.6 Boğaziçi (Kuban, 1996)

Boğaziçi, İstanbul'un fethinden sonra Osmanlıların yarattığı bir mimari ve sosyal bir olgudur.

Fiziksel boyutuna bakacak olursak İstanbul; Haliç, Galata ve Boğaz Köylerinden oluşur.

Bu sistem tanımlandığı andan itibaren, artık D sistemi de, bu sistemin bir elemanıdır.

3.1.2. İlişkiler

Aynı parçalar kullanılarak, birden fazla sayıda bütün oluşturulabilir. Parçalar aynı kaldığı halde farklılığın ortaya çıkması, parçaların bir araya gelme şekillerinin değişmesidir. Bununla birlikte değişen bir diğer şey de “ilişkiler” dir.

Resim ile sinemanın en temel farkının, elemanlarının bir araya gelme şekilleri olduğu söylenebilir. Resmin elemanları olan nokta, çizgi, form ve renk hepsi bir defada izleyicinin karşısında dururken, sinemanın elemanları olan “ayrım” (sekans), “sahne” ve “çekim” belirli bir sırayla, önceden karar verilmiş bir zamanlama ile izleyiciye sunulurlar (Arıkök, 1998).

İlk örnekte elemanlar arasında simültane bir kurgu bulunurken, ikinci örnekte elemanların arasındaki kurgu sekansiyel bir kurgudur (Arıkök, 1998).

Sinema, tiyatro, dans, müzik sistemi oluşturan elemanların sekansiyel olarak kurgulandıkları sanatlardır. Bu sanatlarda bir elemanın anlamı, diğer elemanlardan önce veya sonra olmasına göre belirlenir. Bu tesadüfi bir arka arkaya geliş değildir. Bu sanatlarda elemanlar mantıklı ve önceden tasarlanmış bir zamanlama içinde birbirlerine bağlanırlar.

Resimde ve heykelde ise genel olarak elemanlar simültane kurgulandırılırlar. Sistemi oluşturan elemanların hepsi bir arada, izleyicinin karşısındadırlar. Elemanların anlamı durdukları yere göre oluşur. Örneğin bir resimdeki lekenin, tualin içindeki yeri ve diğer elemanlarına göre yeri anlamı oluşturur.

3.1.2.1. Sekansiyel Kurgular

Sekansiyel kurgudaki sanatlarda, eserin içinde ‘gelişme çizgisi’ olarak tanımlanabilecek bir ilerleme yönü vardır. İzleyici gelişme çizgisine paralel olarak yeni anlamları kavrar veya daha öncekileri geliştirir. Kavradığı anlamalar duygularının ve düşüncelerinin de sürekli olarak değişmesine neden olur. Bir salon tiyatro izleyicisinin aynı anda gülmesi, aynı noktada alkışlaması veya şaşırması tesadüfî değildir. Bu nedenle sekansiyel kurguda bir eserin izleyiciyi duygusal ve mantıksal olarak yönlendirdiği ve bu yönlendirmenin kurgunun bir parçası olduğu söylenebilir.

3.1.2.1.1. Algılamada Duygusal Yönlendirme

Algılama sırasında yeni bir elemanın eklenmesi ile öncekiler unutulmaz. Aksine yeni gelen her eleman, daha öncekilerin de niteliğini değiştirir ve yeni bir boyut kazandırır. Ayrıca daha sonrakiler için de hazırlık niteliği taşır.

Barbara Herrnstein Smith'in aşağıdaki deneyi, algılamadaki bu değişmeyi oldukça iyi bir şekilde gösterir:

1- AB

A başlatıcı ögedir. A'dan sonra ne geleceğini tahmin etmek gerekse, harflerin alfabetik sırada olacaklarını düşünerek B deriz. Alfabetik sıra ile olduğunu tahmin ettiğimize göre, bundan sonra gelen harfin de C olmasını bekleriz.

2- ABA

Burada biçim bizi şaşırtıyor, biz de beklentimizi tekrar gözden geçiriyoruz. ABA'yı ne takip eder?

3- ABAC

Bu noktada esas olarak iki ihtimal vardır: ABAB ve ABAC. Böylece beklentilerimizin ihtimalleri sınırlandıkları da görülüyor. Eğer ABAC'yi beklediyseniz, tahmininiz doğru çıktığı için güvenle yeni harfi tahmin edersiniz. Tahmininiz ABAB ise de bir sonraki harfi artık kuvvetle tahmin edersiniz.

4- ABACA

Bu oyun, biçimin gücünü gösteriyor. İzleyen, çalışmanın öylece geçip gitmesine izin vermiyor. Aktif olarak katılıyor. Tahmin yapıyor, çalışma ilerledikçe, geliştikçe tahminlerini yeniden ayarlıyor (Bordwell & Thompson, 1986).

Bu deney, beklentilerin algılamanın önemli bir parçası olduğunu ortaya koyar. Beklentilerin sekansiyel kurgudaki sanatlara ait bir özellik olduğu söylenebilir. Zira bu sanatlarda izleyici eserin ilerleyeceğini bilir ve sürekli olarak bir sonraki aşamayı bekler ve merak eder. Bunun için – çoğu zaman- şu asal soruyu sorar: bundan sonra ne olacak? Bu soru, dram sanatlarında, hikayede, romanda olduğu kadar, daha soyut uçta yer almasına karşın şiirde ve müzikte de

önem taşır. Gerçekten de birçok müzik parçası, yukarıdaki ABACA örgüsünü izler (Bordwell & Thompson, 1986).

Sekansiyel bir kurguda beklentiler bazen geciktirilebilir. Örneğin son sahnenin etkisini arttırmak için araya zaman kazandırıcı başka sahneler yerleştirilerek izleyicinin heyecanı arttırılabilir (Madsen, 1973).

İzleyicinin yaşadığı beklentinin üzerine çalışarak, izleyiciye sürpriz, gerginlik ve şok gibi duygular yaşatılabilir.

Charlie Chaplin'in 'Göçmen' adlı filminde bu konu ile ilgili çok iyi bir örnek bulabiliriz (<http://www.youtube.com/watch?v=2guPKVAYxZg&feature=related>, 2008).

Birinci sahnede dalgalı bir denizde seyahat eden bir yolcu gemisi görünür. İkinci sahne geminin güvertesindendir ve sallantı yüzünden fenalaşıp eli ağzında parmaklıklara doğru sendeleyeyen yolcular gösterilir. Üçüncü olarak geminin güvertesinden denize doğru sarkmış Chaplin, sırtı dönük olarak görünür. Genel beklenti Chaplin'in sallantıdan fenalaşmış olduğudur. Dördüncü ve son olarak da Chaplin doğrulur ve izleyiciye doğru döner, elinde bir olta ve ucunda bir balık vardır.

Amaçlanan duygusal etki elemanların doğru yerde doğru zamanda gösterilmesi ile sağlanmıştır.

3.1.2.1.2. Algılamada Mantıksal Yönlendirme

Mantıksal yönlendirme gelişme çizgisine bağlıdır. Anlatı filmlerinde, tiyatrodan, romanda izleyici sözü edilen bu gelişme çizgisine bağlı olarak gittikçe daha çok bilgi ile donatılır. Ancak anlatıya dayanmayan filmlerde, şiirde ve müzikte de böyle bir gelişme çizgisi ve mantıksal bir yönlendirme olduğu söylenebilir (Bordwell & Thompson, 1986).

Müzikte, “tema en başta sunulabilir, daha sonra bir dizi değişme veya varyasyonla tanımlanıp geliştirilebilir. Veya başka temalarla karşılaşır, çekmeler, itmeler, zaferler ve yenilgilerle kendi doğasını ortaya koyar. Bazen de geç olarak ortaya çıkar ve öncesinde de gittikçe doruğa doğru yükselen bir hazırlık yer alır” (Arnheim, 1974).

Dinleyici, bu gelişme çizgilerini takip eder ve çizgiyi oluşturan elemanları bir 'bütün' olarak algılar (Arıkök, 1998).

Sinemada mantıksal yönlendirme kurgu yöntemleri ile sağlanır. Edward Dmytryk sinemada kurguyu özel bir sanat biçimi olarak geliştirenlerin Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov ve diğer Rus yönetmenler olduğunu söyler. Bunun da bir gereksinmeden doğduğunu anlatır. Dönemin diğer Avrupalı yönetmenleri anlatmak istediklerini görüntülerle anlatamadıkları zaman ara yazı kullanabilmektedirler. Oysa nüfusunun büyük çoğunluğu okuma – yazma bilmeyen Rus halkına böyle bir film sunmanın imkanı yoktur. Bu nedenle Rus yönetmenler görüntülerle anlam üretmenin yöntemlerini araştırırlar ve en yetkin şekilde gerçekleştirirler (*Edward Dmytryk, Sinemada Kurgu, 1993*).

Eisenstein, kurgu düşüncesinin kaynağını Japon-Çin kavramsal yazısında bulduğunu söyler. Bu yazıda iki tane nesne gösterilir. Birleşmeleri, bir kavram'ın anlatılmasını sağlar.

bir köpek + bir ağız = havlamak

bir ağız + bir çocuk = bağırma

bir ağız + bir kuş = ötmek

bir bıçak + bir yürek = üzüntü (Eisenstein, 1984).

Eisenstein, sadece arka arkaya gelme ile bazen tesadüfi ve yanlış anlamlar oluşabileceğine de dikkat çeker (Eisenstein, 1984). Bu nedenle görüntüler çok iyi seçilmeli ve izleyici bu öğeleri görünce kesin bir senteze ulaşabilmelidir.

Sekansiyel Kurgu açıklanırken, bir elemanın yerinin diğerlerinden 'önce' veya 'sonra' olmasına bağlı olarak belirlendiği söylenmişti. Bundaki bir değişme algılamayı da etkiler. Herman D. Goldberg'in gerçekleştirdiği deney aynı iki eleman farklı bağlamlara girdiklerinde, farklı algılandıklarını kanıtlar. Bu deneyde dörder çekimden oluşan iki film yapılmıştır. Her iki filmde de birinci ve dördüncü çekim aynıdır. Ancak denekler, aynı çekimleri değişik bağlamlarda gördüklerinden değişik yorumlar yaparlar.

A Filmi -	Çekim 1	Bir erkek çocuk bisiklete biner.
	Çekim 2	Otomobilin fren pedalına basan bir ayak.
	Çekim 3	Bir otomobil tekerleği, yerinden oynamaz.
	Çekim 4	Bir kadın haykırır.
B Filmi -	Çekim 1	Bir erkek çocuk bisiklete biner.
	Çekim2	Çocuk bisikleti durdurur, bisikletten iner, başına oyuncak bir kuzu koyar.
	Çekim 3	Bir adam güler.
	Çekim 4	Bir kadın haykırır.

A Filmini önceden gören deneklerin hemen hepsi kadının korkudan haykırdığını düşünürler. B'yi gördükten sonra bu oran düşer ve bir bölümü sevinçten haykırdığına karar verir. B filmini önce görenlerde ise ters yönde bir değişme olur. Zira aynı çekimler başka çekimlerle bir araya geldiğinde, başka bir anlam oluşur.

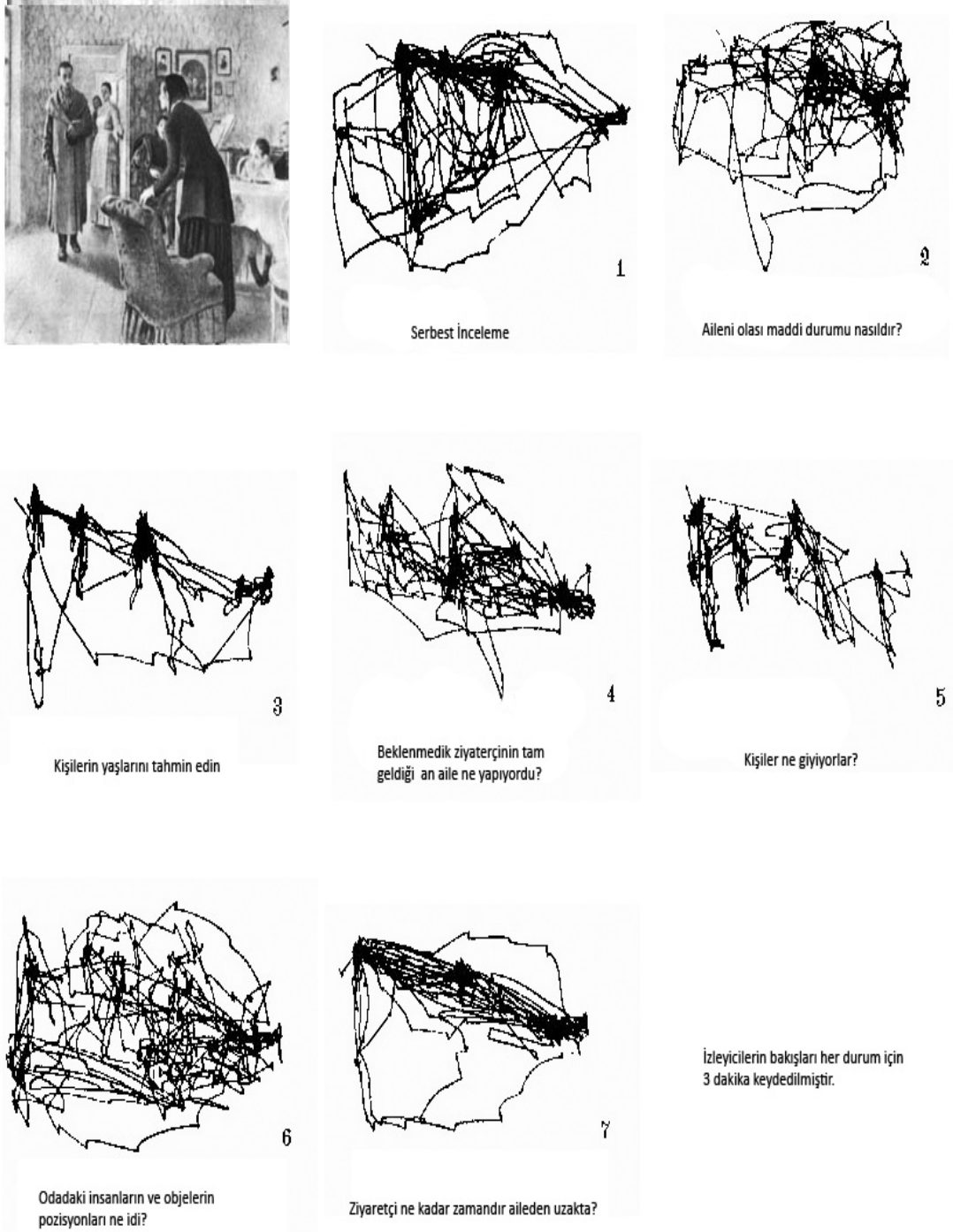
Sonuç olarak, sekansiyel sanatlarda biçimsel kurguyla oluşan gelişme çizgisinin algılamaya direk olarak yansıdığı görülmüştür. Sekansiyel sanatlarda eserin bir gelişme çizgisi olması izleyicinin duygusal ve mantıksal olarak da yönlendirilmesini sağlar. İzleyici eserdeki gelişme çizgisine bağlı olarak beklentiler oluşturur, beklentilerinin değişik şekillerde karşılanması ise duygusal olarak yönlendirilmesini sağlar. Bunda elemanların bulunduğu bağlama göre sağlanan mantıksal yönlendirmenin de önemli rolü vardır.

3.1.2.2. Simültane Kurgular

Resim ve heykel sanatında simültane bir kurgu olduğu daha önce söylenmişti. Bu sanatlarda algılama simültane olarak gerçekleşir. Yani, elemanlar bir arada ve izleyicinin karşısındadır. Hangi elemanın önce, hangi elemanın sonra algılandığı önemli değildir.

Ancak bir resmin önünde durulduğunda, tüm elemanlar her ne kadar izleyicinin önünde dursa da, izleyici onların tümünü bir anda algılayamaz. Bir sıra ile ve bir zaman içinde algılar. Bu noktada Kandinsky ve Klee resmin bir zaman sanatı olduğunu iddia ederler.

Bir resmin önündeki izleyicinin, elemanları hangi sırayla izleyeceğini veya hangi elemanların üzerinde daha çok duracağını tam olarak tahmin etmek mümkün olmasada bu alanda yapılmış bazı çalışmalar vardır. Bunlardan en aşama kaydetmişlerden birisi Alfred L. Yarbus'un 1960'larda, "göz takip metodu" ile yaptığı çalışmalardır.



Şekil 3.8 Alfred L. Yarbus'un göz takip deney sonucu

(http://content.answers.com/main/content/wp/en/thumb/2/2b/320px-Yarbus_The_Visitor.jpg,

2008)

Bir Rus bilimadamı olan Yarbus, izleyici gruplarının önüne bir resim koyar ve gözlerinin nereye baktığını bir göz takip cihazı ile kaydetmeye başlar. Daha sonra izleyicilere resim ile ilgili bazı sorular sorar ve kaydetmeyi sürdürür.

İzleyicilere resimdeki kişilerin kaç yaşında olduklarını sorar. Bakışlar kişilerin yüzlerinde yoğunlaşır. İzleyicilere evde yaşayan ailenin maddi durumu sorulduğunda, bakışlar kişilerin elbiselerinde ve odadaki eşyalarda yoğunlaşır.

Burada kaydedilen ilgi, resmin elemanlarından çok resimde gösterilen figürlerin gerçek dünyadaki anlamları üzerinedir.

Bunun karşısında (resmin elemanlarının algılanması üzerine) araştırmalar Rudolf Arnheim tarafından yapılmıştır. Arnheim resimde algılanan hareket için ‘Görsel Dinamik’ terimini kullanır. Arnheim’e göre ‘Görsel Dinamik’, bir nesnenin diğer fiziksel özellikleri (boyut, şekli, rengi, vb.) kadar somut bir başka özelliğidir. Bu, tesadüfî ve kişiye bağlı bir algılama değildir. Direkt olarak biçimsel sistemle bağlantılıdır (Arnheim, 1974).



Resim 3.7 Sigara dumanı



Resim 3.8 Tual üzerine yağlıboya, Kandinsky

Arnheim ‘görsel dinamik’i, ‘gerçek hareket’e bağlı olarak açıklamanın doğru olmadığını söyler. Sigara dumanının fotoğrafına (Resim 3.7) bakan bir kişi, görüntü hareket etmemesine rağmen bir hareket algılar. Bunun nedeni izleyicinin daha önceki deneyimlerinden sigara dumanının hareket ettiğini bilmesi değildir. Öyle olsaydı Kandinsky’nin resminde (Resim 3.8) hareket algılamak mümkün olmazdı. Zira bu resimde tanıdık hiçbir nesne yoktur. Sigara dumanının fotoğrafında da, Kandinsky’nin resminde de hareket algılanmasının nedeni gerçek hareketin hayal edilmesine ya da bu tür bir yanılsamaya dayanmaz. Burada durağan bir ortamda yer alan, gerçek hareketten farklı bir hareket mevcuttur ve gerçek hareketten farklı algılanır. Bu nedenle de bu algılamayı yaratan etmenler kişisel deneyimlerde veya yanılsamalarda değil, somut olarak görüntünün kendisinde aranmalıdır (*Rudolf Arnheim, Towards the Psychology of Art, 1972*).

Görsel dinamiği sağlayan önemli etmenlerden biri resmin içindeki açılarıdır. Açıların etkilerinin oluşmasında, düşey ve yatay eksenlerle ilişkileri önem taşır (*Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception*). Giotto’nun aşağıdaki freskinde düşey ve yatay eksenler kuvvetlendirilmiş, böylece açılı figürün hareketi daha iyi bir şekilde vurgulanmıştır.



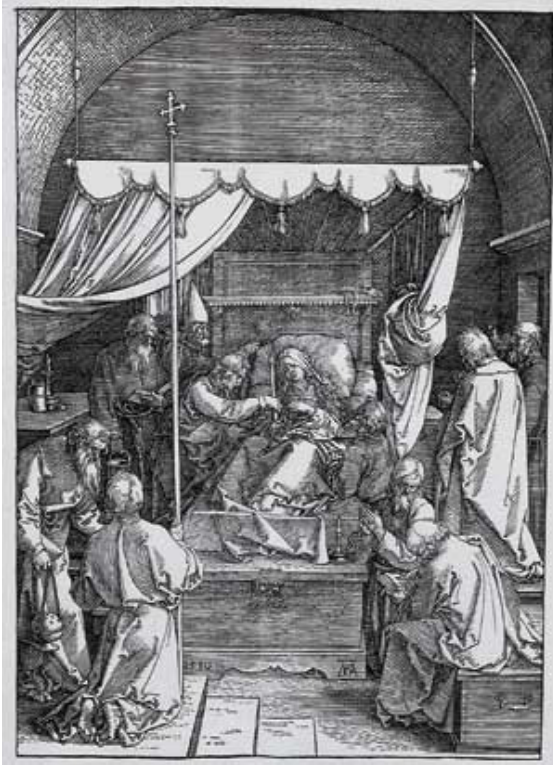
Resim 3.9 Fresk, Giotto

(http://www.taschen.com/media/images/480/page_ka_giotto_01_0712131733_id_20344.jpg)

Karşılıklı açılar veya başka bir deyişle ‘açılımlar’ ve ‘kapanmalar’ da dinamik etkinin sağlanmasında önemli rol alırlar. Bunlar en belirgin olarak perspektifte kendini gösterirler. Ayrıca açılımlar ve kapanmaların eksenleri kaydırılır, ‘açılı’ hale getirilirse dinamik etki daha da kuvvetlenir (*Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception*). Eğimli çizgiler ve eğimli

yüzeyler de dinamik etkiyi sağlayan önemli etmenlerdir. Ayrıca açılmalar ve kapanmalar eğimlerle desteklendiğinde etki daha da kuvvetlenir.

Heinrich Wölfflin, dinamik etkinin Rönesans sanatını, Barok sanattan ayıran önemli özelliklerden biri olduğunu ortaya koyar. Barok sanatta açılar, açılımlar-kapanmalar, eğimli çizgiler daha fazla kullanılır. Bu şekilde Rönesans sanatına göre daha kuvvetli bir görsel dinamik yaratılır.



Resim 3.10 Meryemin Ölümü,

Dürer, Rönesans

(<http://www.masterworksfineart.com>)



Resim 3.11 Meryemin Ölümü,

Rembrandt, Barok

(<http://www.masterworksfineart.com>)

Görsel dinamiğin algılanabilmesi için görüntüdeki 'görsel kuvvetler' arasında 'denge' kurulması gerekir. Görsel kuvvetler biçimlerin 'yapısal iskelet'indeki ana doğrultuda yer alırlar. Durağan bir görüntüde, bu kuvvetler zıt yönlerde ve eşit olarak yer alırlar. Hareketli bir görüntüde ise denge, farklı kuvvetlere bağlı olarak sağlanır. Bu kuvvetler birbirine eklenirler ve sonuçta hareket duygusunu yaratırlar (Arnheim, 1972).

Sadece iki boyutlu yüzeyde değil, üç boyutlu objelerde ve hatta objeler arasındaki boşluklarda da görsel kuvvetlerden ve buna bağlı olarak oluşan görsel dinamik'ten sözedilebilir. Ancak iki

boyutlu yüzeyde olsun, üç boyutlu ‘kütle’ de veya ‘mekân’ da olsun, görsel dinamiğin algılanması tek bir algılama noktasına bağlıdır. Görüntüdeki herhangi bir kütle, leke veya çizgi yer değiştirmez. Hareket tamamen durağan bir ortamda mevcuttur. Nesneler veya algılama noktası (izleyici) yer değiştirmeye başladığında anlam da değişmeye başlar.

Vücudun veya başın hareketine bağlı olarak görüş alanındaki nesnelerin aralarındaki ilişkilerin de değişmesi hareket paralaksı olarak tanımlanır. Carolyn Bloomer harekete bağlı görsel algılamayı açıklarken, bu olgudan söz eder. Bunun heykeli algılanmasında önemli olduğunu fakat resimde önem taşımadığını söyler (*Carolyn Bloomer, Principles of Visual perception 1990*).

Bir heykeli inceleyen bir izleyici sadece bir noktadan bakıyorsa, o heykelin resmine bakan kişiden çok daha fazla şey algılamayacaktır. Fakat izleyici heykelin etrafında hareket etmeye başladığında algılaması bütünüyle değişecektir. İzleyicinin hareketine bağlı olarak gördüğü şey de hareket etmeye başlayacaktır. Bu hareket sırasında heykelin elemanları arasındaki ilişki devamlı olarak değişecektir.

Üç boyutlu bir kütleği algılayabilmek için hareket zorunludur. Ancak algılama sırasında bu hareketin niteliği kişiye bağlıdır. Bir izleyici heykelin sağ yanından dolaşırken, bir diğeri sol yanından dolaşabilir. Başka bir deyişle heykeli algılayabilmek için etrafında hareket etmek gereklidir fakat bu hareketin belirgin bir yönü yoktur.

Resme bakan kişinin gözleri resmin üzerinde hareket eder; buna bağlı olarak da resimdeki bir elemanı diğlerinden önce veya sonra görür. Heykele bakan bir kişi de heykelin etrafında hareket eder ve bir kütleği diğlerinden önce veya sonra görür. Ancak ne resimde, ne de heykelde bir elemanın önce veya sonra görülmüş olmasının algılamada belirleyici bir rol oynadığı söylenemez. Bir lekenin ya da kütlenin konumunu tanımlamak için, diğeri bir leke veya kütle ile birlikte, yanında, uzağında, vb. olduğunu söylemek yeterlidir. Başka bir deyişle resim de, heykel de simültane olarak algılanır.

3.1.3. Obje – Bağlam

Goethe, “doğada hiçbir zaman hiçbir şeyi tek başına görmediğimizi; her şeyi önündeki, ardındaki, altındaki, üstündeki, bir başka şeyle bağlantılı olarak gördüğümüzü” söyler.

Sekansiyel kurgu açıklanırken aktarılan Herman D. Goldberg’in deneyi Obje – Bağlam ilişkisi başlığı altında da incelenebilir. Deneye tekrar bakarsak; iki farklı film yapılır, iki filmde de 1. ve 4. çekimler aynıdır.

A Filmi -	Çekim 1	Bir erkek çocuk bisiklete biner.
	Çekim 2	Otomobilin fren pedalına basan bir ayak.
	Çekim 3	Bir otomobil tekerleği, yerinden oynamaz.
	Çekim 4	Bir kadın haykırır.
B Filmi -	Çekim 1	Bir erkek çocuk bisiklete biner.
	Çekim2	Çocuk bisikleti durdurur, bisikletten iner, başına oyuncak bir kuzu koyar.
	Çekim 3	Bir adam güler.
	Çekim 4	Bir kadın haykırır.

A Filmini gören deneklerin hemen hepsi kadının korkudan haykırdığını düşünürler. B’yi görenler ise kadının sevinçten haykırdığını düşünürler. Zira burada 4 numaralı çekim içinde bulunduğu bağlama göre anlamı tamamen zıt iki hale gelebilmiştir.

John Berger’de, “bir imgenin anlamının onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değiştiğine” dikkat çeker. Berger okuyucunun Van Gogh’un ‘Ekin Tarlası ve Kargalar’ isimli eserine bakmasını ve daha sonra sayfayı çevirmesini ister, arka sayfada yine aynı resim vardır, ancak altına bir yazı eklenmiştir: “Bu, Van Gogh’un kendini öldürmeden önceki son resmidir.” Berger, bu şekilde eklenen sözün imgeyi değiştirdiğini kanıtlar (Berger, 1988)

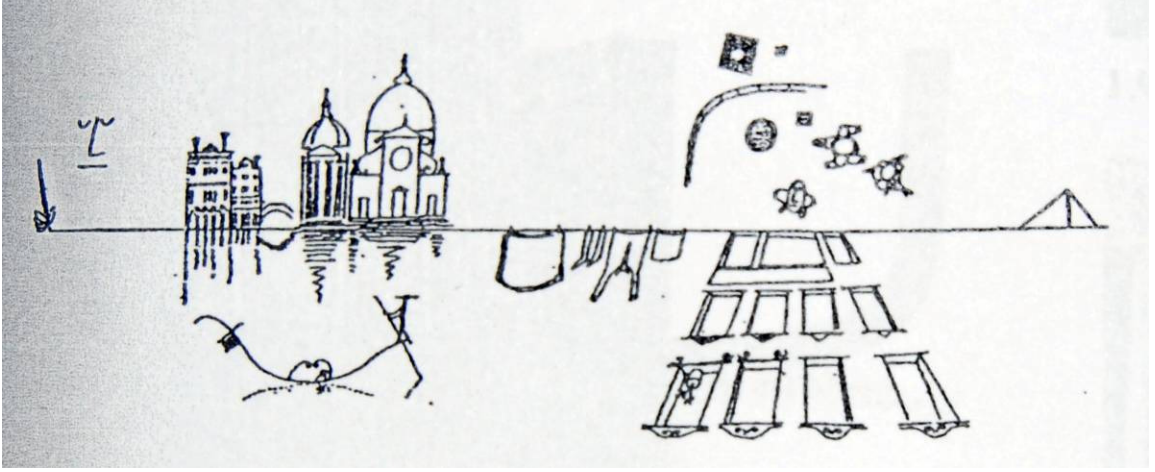


Resim 3.12 Çeşme, Duchamp (Batur, 1997)

Obje – bağlam ilişkisi üzerinden birçok artist üretim yapmışlardır. Bunlardan biri de Marcel Duchamp'tır. Duchamp 1917'de bir pisuarı ters çevirip sergilerken adına da 'çeşme' der. Hazır yapı bir obje basit bir bağlam değişimi ile sanatsal bir anlam yüklenmiştir. Duchamp bu değişmeyi şu şekilde açıklar (Bay Mutt, Duchamp'ın takma ismidir):

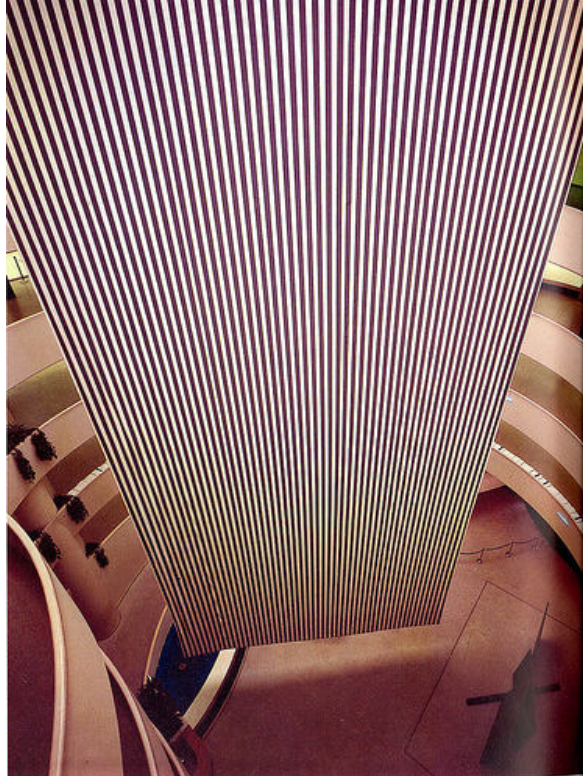
Bay Mutt'un Çeşme'yi elleri ile yapmış olması ya da olmaması önemli değildir. O, bunu seçti. Yaygın bir nesneyi aldı, yeni bir konuma getirdi. Böylece işlevsel önemi, yeni başlığın altında ve yeni bakış açısına bağlı olarak yok oldu. O, bu nesne için yeni bir fikir üretti (Arman, 1984).

Saul Steinberg'e ait bir resim obje – bağlam ilişkisinin algılama üzerindeki etkisini ortaya koyar. Resmi boydan boya kateden yatay bir çizgi 'üstünde' ve 'altında' yer alan diğer çizgilere bağlı olarak, farklı anlamlar kazanmaktadır. Bunlar: Venedik'te suyun yüzeyi, çamaşır ipi, bina cephesi ile zemini ayıran çizgi ve bir çöl manzarasındaki ufuk çizgisidir.



Resim 3.13 Çizim, Saul Steinberg

Daniel Buren ise, 'bağlama bağlı olarak bir elemanın niteliğinin değişmesi' fikrini yukarıdakilerden farklı bir şekilde kullanmıştır. Buren 1960'lı yılların ortalarından başlayarak aynı yüzeysel elemanı kullanır. Bu, 8.7 cm genişliğinde düşey paralel bantlardır. Sanatçı bu elemanı, sadece renklerini ve uzunluklarını değiştirerek farklı 'mekânsal bağlam'lara yerleştirir (Germaner, 1997). Bu çalışmaları içinde bulundukları bağlamlardan ayrı düşünmek mümkün değildir. Çizgili yüzeyler, hem bulundukları mekânsal bağlamın bir 'eleman'ı haline gelirler ve hem de onu değiştirirler.



Resim 3.14 Newyok Guggenheim Müzesinde enstelasyon, Daniel Buren



Resim 3.15 Enstelasyon, Daniel Buren



Resim 3.16 Enstelasyon, Daniel Buren



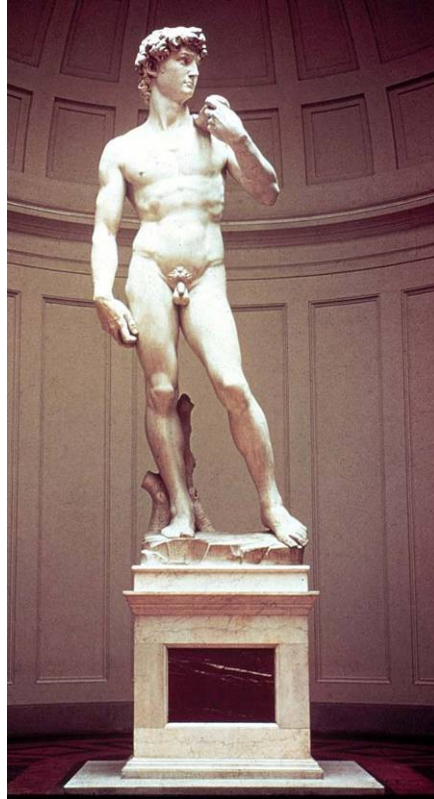
Resim 3.17 Enstelasyon, Daniel Buren

Sanatlarda bir elemanın içinde bulunduğu bağlamın değişmesi ile anlamın da değiştiği ortaya konmuştu. Mimari çevrede de, bir elemanın ‘yer’inin değişmesi, o elemanın anlamını değiştirir. Umberto Eco Amerika Yolculuğu sırasında gördüğü ‘taklit’ ler üzerinde durur. Bu taklitler, sanat eserleri, mekânlar hatta binalar olabilmektedir. Bunlar bir araya geldiklerinde hiçbir anlam oluşturmazlar. Zira taklit bir Venedik sarayı ile yan yana bulunan bir Hint ağacının herhangi bir ‘yer’ e ait olduğunu söylemek mümkün değildir.

Michelangelo’nun Floransa’daki David heykeli, bulunduğu Vecchio sarayı’nın önündeki yerinden 1873’te kapalı bir mekâna, Galleri dell’Accademia’ya taşınmıştır. Heykelin eskiden durduğu yere ise bir röpröduksiyonu konmuştur. Heykel iki mekânda tamamen farklı algılanır.



Resim 3.18 David Heykeli, Michelangelo, <http://www.jimlaneart.com/Europe/DavidCopy.JPG>,2008)



Şekil 3.19 David Heykeli, Michelangelo (http://www-tc.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/images/david_big.jpg,2008)

Heykelin ilk pozisyonundaki ölçek, samimiyet ve sıcaklığı şu an sergilendiği pozisyonunda ne yazık ki yoktur. Onun yerine heykelin snop, soğuk ve çevresini küçümser bir tavrı vardır.

Aynı eleman, fiziksel olarak aynı noktada kalsa da etrafındaki ‘yer’ in değişmesi de anlamı değiştirir. Örneğin bir sokaktaki bütün yapılar yıkılıp ‘tarihi’ değeri olduğu için korunan bir ahşap evin anlamı tamamıyla değişir; belli bir doku’ya ait iken tek başına bir odak oluşturmaya başlar. Tarihi kentsel alanlarda koruma adına yapılan en büyük yanlışlardan biri de budur. Bağlamı ile birlikte değerli olan bir yapının bağlamını korumadan sadece kendini korumak.

3.2. Mimari Öğeler

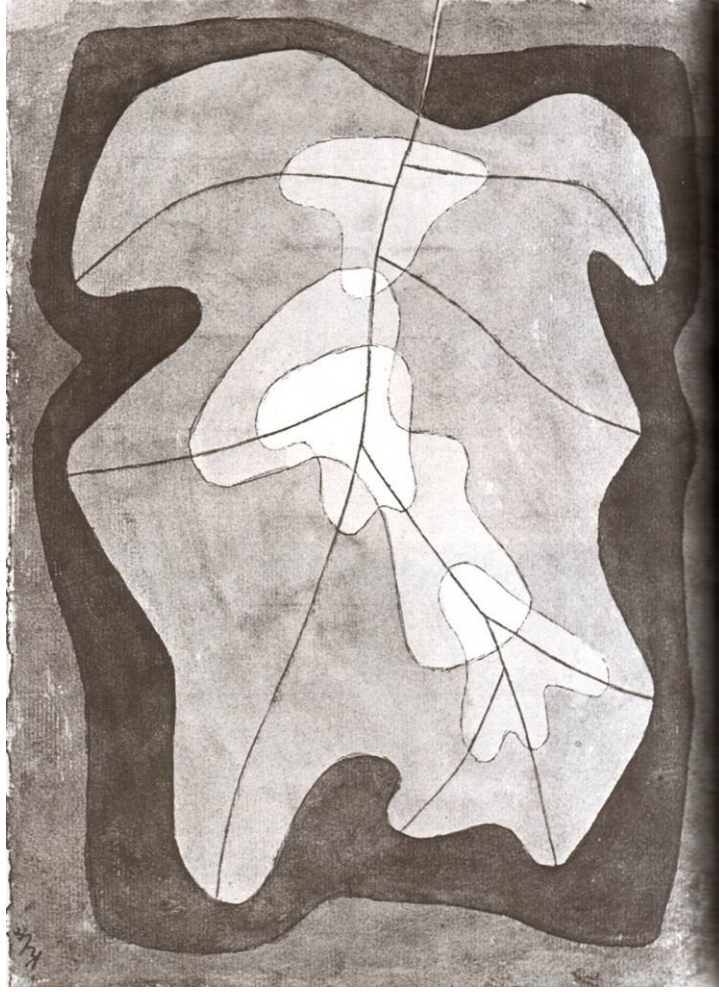
Bir ‘yer’ de hissedilen, o ‘yer’ e özgü değerlerin bilgi olarak elde edilebilmesi için, çalışmanın bu bölümünde, insan yapısı olan “mimari bütün” parçalanarak üç bölümde incelenecektir.

İlk ele alınacak öge “**harekettir**”. Bir kentin doğmasını ve gelişmesini sağlayan en önemli etken olmasının yanı sıra, kenti oluşturan elamanların, sekansiyel bir dizge içinde algılanması hareket sistemlerinin niteliğine bağlıdır. ‘Zorunlu Hareket Sistemleri’ ve ‘Rastlantısal Hareket Sistemleri’ alt başlıkları altında ele alınacaktır.

İkinci olarak “**oran ve ölçek**” incelenecektir. Diğer birçok sanatta olduğu gibi, mimarinin de duygusal boyutunun oran ve ölçekle ayrılamaz bir ilişkisi vardır.

Son olarak incelenecek mimari öge “**yapı malzemesidir**”. Tüm mimari düşünceler, fikirler ve tasarıma ilişkin endişeler bitmiş bir yapıda malzeme üzerinden okunur.

3.2.1. Hareket Sistemleri



Resim 3.20 Paul Klee (Bacon, 1967)

Mimari içinde dönen yaşamla hayat bulur. Yaşayanın olmadığı yerde mimariden bahsetmek anlamsızdır. Yaşam ise hareket ile mümkündür.

Klee'nin resmi (Resim 3.20) bir yaprak analogisi ile kent ve hareketi çok iyi bir şekilde anlatır. Yaprığın ihtiyacı olan su ve gerekli kimyasallar topraktan yaprağa kadar damarlar ile iletilir. Yaprığın büyüklüğü ve formu damarların uzunluğu ve yönlenişiyle belirlenir. Yaprığın damarlara yakın yerleri uçtaki alanlara oranla daha iyi beslendikleri için doku ve renkleri de farklıdır.

Buradaki, yaşamın minimum kısıtlarını karşılamak için gerekli olan bir tür harekettir. Mimaride de yaprak örneğinde edinilen bilgi geçerlidir. Daha işlek bir caddedeki dükkân daha fazla müşteri bulur. Önemli yolların üzerinde kurulan kentler daha çok ve hızlı büyürler. Mimarinin yaşaması için gerekli olan hareket, yaşam bir kez başladıktan sonra başka bir boyutta farklı bir anlam daha ortaya çıkarır. Bu mimarinin algılanması ile ilişkilidir.

Yaşam için zorunlu olan hareket gerçekleşirken, birbiri ardına deneyimlenen mekânlardaki farklı ışık-gölge etkileri, ısı değişiklikleri, gürültü değerleri, farklı kokular, üzerine basılan ve bazı durumlarda dokunulan yüzeylerin doku farklılıkları, farklı büyüklüklerdeki hacimler izleyicide sekansiyel olarak hissedilen duygular ortaya çıkarırlar.

Bu hareket sisteminin kullanıcılar üzerindeki duygusal etkisidir. Başta bahsedilen yaşam için gerekli olan hareket ile çelişmeyen fakat ona duygusal olarak eklenen bir yapıdadır.

Kentte yaşayan insanlar sabah evlerinden çıkıp, akşam geri dönene kadar hareket sistemi içinde yer alırlar. İyi tasarlanmış bir kentte yaşayanlar için bu deneyim yaşamlarına değer katan, mutluluk veren bir deneyimken, hareket sisteminin duygusal etkilerinin farkına varılmadan tasarlanmış veya sağlıklı yaşamın gelişebilmesi için minimum hareket gerekliliklerini yerine getiremeyen bir kentte (evden işe gidişin aşırı dolu bir toplu taşıma aracında bir buçuk saat sürdüğü bir kent) insanların bir an önce kurtulmaya çalıştıkları bir eziyete dönüşebilir.

Büyük ölçekli tasarımlarda hareket sisteminin duygusal etkileri temel bir tasarım kriteridir. Kentte tasarım yapan her mimarın ürettiği yapıtını bütünü gözeterek eklemesi gereken bir sistemdir.

Lynch hareket sisteminin yarattığı sekansiyel algılamının iki tür sekans oluşturabileceğini söyler. Birincisi, “**tesadüfi sekanstır**”. Bunda elemanlar kendilerinden önce ve sonra gelenlerle basit bir şekilde bağlanırlar. Elemanlar yaratılırken bütün gözetilmemiştir. İkincisi ise “**ahenkli, harmonik sekanstır**”. Bu ise elemanların kendilerinden önce ve sonra gelenlerle bağlandıkları gibi bütün ile de ilişkilerinin kurulmuş olduğu bir düzendir. (Lynch, 1992)

TDK sözlüğüne göre armoni “iki veya daha çok sesin aynı anda kulağa hoş gelecek bir biçimdeki uyumu” olarak tanımlanır.

Kent içinde belirli şekillerde hareket etmek yaşayanlarda bir sinema filmi izlemek, bir müzik parçası izlemek veya bir roman okumaya benzer bir deneyim yaşatır. Bu deneyim, mimariye nazaran daha soyut olması ve birçok açıdan benzer kurgu ilkelerini barındırması sebebiyle müzik üzerinden daha kolay açıklanabilir.



Şekil 3.9 Müzik partisi, Bach

Şekil 3.9’da görülen müzik parçası Bach’ın bir eserinin giriş bölümüdür. Parça piyano için yazılmıştır. Üst portedeki notalar sağ el için, alt portedekilerse sol el için yazılmıştır. İki portede aynı anda çalınır. Bu açıdan iki boyutludur denilebilir. Parçanın sürati portenin başında belirtilmiştir ve metronom 84’e ayarlanarak çalınır. Bu da yaklaşık 0.7 saniyede bir dörtlük nota çalınması demektir. Parça iki dörtlüktür, yani her bölümde iki tane dörtlük nota vardır.

Parça zaman içinde çalınması sebebiyle sekansiyel bir gelişim içerir. Fakat, aynı anda iki el de farklı notalar çaldığı için, simultane bir kurguya da sahiptir.

Bu kurguyu mimariye yansıtırsak, yukarıdaki müzik parçası, bir yol boyunca sıralanmış, cephe düzenlemeleri, renkleri, dokuları olmayan sadece basit geometrik şekillerden kitleleri olan yapılara denk gelir. Yolun sol tarafındaki yapıların kitlelerinin birbirleri ile olan oranları, parçadaki sol el için yazılmış partiyon, sağ taraftaki yapıların birbirleri ile olan oranları da sağ partiyon olarak düşünülebilir.

Örnek olarak aldığımız müzik parçası soyutlayabilmek açısından sadece tek bir enstrüman için iki sesli bir parçadır. Tabii ki gerçek dünyadan seçeceğimiz herhangi bir yol bundan çok daha fazla detay ve boyut içerecektir. Onlarca enstrümanın aynı anda farklı partiyonları çaldığı bir senfoni gibi.

Söz konusu sokakta yapılan her yeni yapı, müzik parçasındaki bir notadır. Parçanın içinden seçeceğimiz bir nota – ilk nota olan ‘si’ notası – yerine göre anlam kazanır. Parça içindeki anlamı tek başına tınladığı zamankinden farklıdır. Parçanın başında anlamlı olan nota, parçanın ortalarındaki başka bir nota ile yer değiştirdiği zaman tamamen farklı duygular hissettirir.

İçinde yürüyenlerde ahenkli duygular hissettiren bir sokakta da kendi içinde tutarlı ve tek başına değerlendirildiğinde kaliteli olarak nitelendirilebilecek bir yapı, bütün ile kurduğu ilişkiye bakılarak kötü olarak değerlendirilebilir.

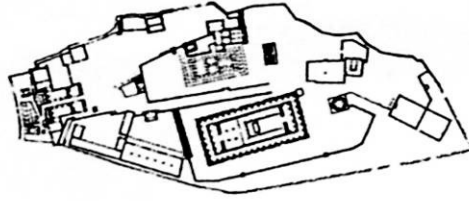
Mevcut bir bağlam içinde inşa edilen bir yapı, daha önceden yazılmış bir müzik parçasında bir nota eklemek gibidir. Yine mevcut bir bağlam üzerine hazırlanan bir kentsel tasarım projesi ise mevcut bir parçanın yeniden düzenlenmesi olarak düşünülebilir. Müzik parçası daha etkili bir hale gelip gelişebileceği gibi başka bir parça haline de gelebilir.

Müzikteki sürat kavramı mimaride de vardır. Kent içinde değişik hızlarla hareket edebiliriz. Yaya olarak veya bir araç kullanarak. Yaya olduğumuzu düşünürsek süratimiz yaklaşık olarak saniyede bir adımdır. Bir adımın boyu ise insandan insana farklılıklar göstermekle birlikte ortalama 50-60 cm civarındadır.

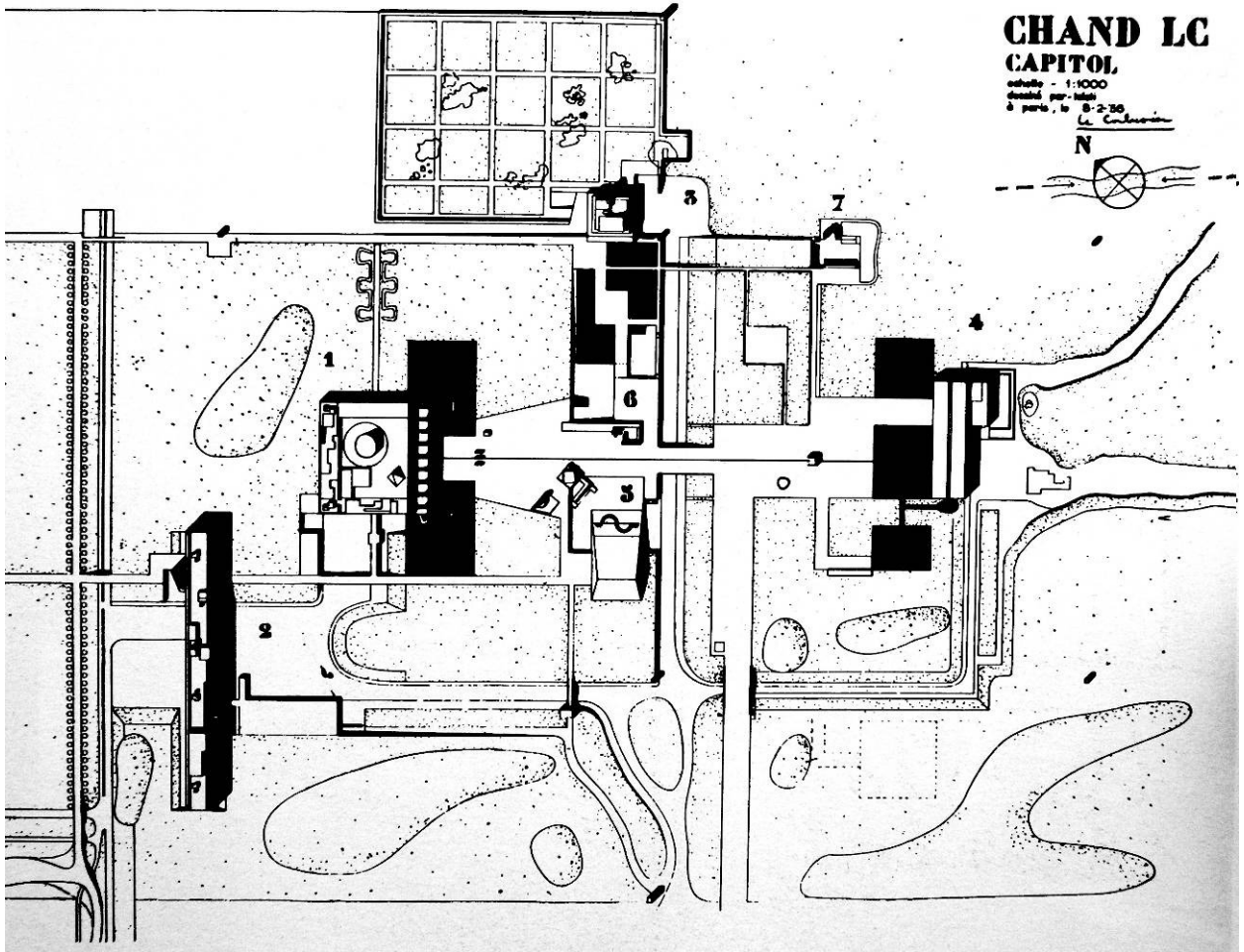
Belirli bir ölçüye ve sürate göre yazılmış bir müzik parçasının süratini değiştirdiğimizde artık onun aynı parça olduğundan bahsedemeyeceğimiz gibi, yaya hareketine göre tasarlanmış bir

ortaçağ kenti olan Roma'nın sokaklarında yürüyenlerin yaşadıkları ahenkli deneyimi aynı yoldan araba ile 60 km/s süratle geçen bir sürücünün yaşaması da beklenemez.

Aşağıda iki farklı kente ait 1/5000 ölçekli planlar vardır. İlki MÖ 6. Yy ilk kez yerleşilen ve takip eden 5 yy boyunca inşa edilmiş Akropol, ikincisi ise Corbusier'in 1950 lerde tasarladığı Hindistan'ın Pencap eyaletinin başkenti Chandigarh.



Şekil 3.10 Akropol Plan, Atina (Corbusier, 1923)



Şekil 3.11 Chandigarh, Pencap, Hindistan (Corbusier, 1967)

Bu iki kentten ilki yürüyüş süratine göre tasarlanmıştır. Saatte 3-4 km süratten daha hızlı süratlerde kentin hissettirdikleri tamamen farklılaşacaktır.

Chandigarh'da ise sürat, belirli yerlerde araç için yapıların yakınlarında ise yaya hareket süratine göre tasarlanmıştır. Eğer kent tamamen yürüyerek deneyimlenmeye kalkılırsa, çok yavaş değişen görüntüler nedeniyle sıkıcı bir eylem olacaktır.

Konu mimari ve kent olduğunda tasarımın amacı, onu kullanan insanların hayatlarını olumlu yönde etkilemesidir. Bu etki sürekli ve kesintisiz olarak aktarılmalıdır. Bir tasarımın sanat eseri olabilmesi için ise, kullanıcıda oluşan izlenimlerin sadece sürekli olması yetmez, her an ve her bakış noktasından ahenkli olmalıdır. (Bacon, 1975).

Mimaride hareket sistemleri konusu altında, buraya kadar anlatılanlardan hareket sisteminin iki boyutu olduğu fark edilmiştir.

Bunlardan birincisi, yaprağın yaşaması için gerekli maddeleri taşıyan damarın mimarideki karşılığı olan '**Zorunlu Hareket Sistemleri**', ikincisi ise bunun üzerinde gelişen, güzelliği, ahengi, uyumu temel alan '**Rastlantısal Hareket Sistemleri**'.

3.2.1.1. Zorunlu Hareket Sistemleri

Çeşitli düzeylerde yaşamlar için çeşitli düzeylerde hareketler vardır. İnsanın hayatını sürdürebilmek için damarlarında kanın hareketine ihtiyacı vardır. Bir gazete bayisinin batmaması için önündeki caddede bir insan hareketi olmalıdır. Bir kervansarayın yaşayabilmesi için önemli ticaret rotalarının üzerinde yer alması gereklidir.

Zorunlu Hareket Sistemleri yaşamsal önemdedir. Yanlış bir karar organizmanın yaşamına son verebilir.

Bu tür hareket sistemleri tabiat verileri ile büyük bir uyum içindedirler. Konu kentler olunca buna iktisadi veriler de eklenebilir.

Çalışmanın devamında, içinde 'zorunlu hareket sistemleri' barındıran, İstanbul, Paris, Uzun Çarşı Caddesi ve İcadiye Caddesi incelenecektir.

3.2.1.1.1. İstanbul'un Kuruluşu Ve Yaşamı

Bugün adı İstanbul olan kentin kökeni, (daha önceden yerleşimler olmakla birlikte burada bahsedilen kentin tarihidir) Megaralılar tarafından kurulan Byzantion'a dayanır. Byzantion MÖ 7.yy'da Atina'ya bağlı bir koloni devleti olarak kuruldu. Zamanının birçok koloni devletinden biriydi. Fakat önemli kara ve deniz yollarının üzerinde olması nedeniyle diğer kolonilerden çok daha çabuk büyümüştür.



Şekil 3.12 İstanbul'un kurulmasına ve büyümesine neden olan ticaret yolları

Kendisiyle beraber kurulan birçok Antik Yunan hatta Roma İmparatorluğunun kurduğu kentler yok olurken İstanbul, kurulduğu günden bugüne kadar yaklaşık 2700 yıllık tarihinde üzerinde durduğu hareketten beslenerek yaşamını sürdürmüş ve devamlı büyümüştür.

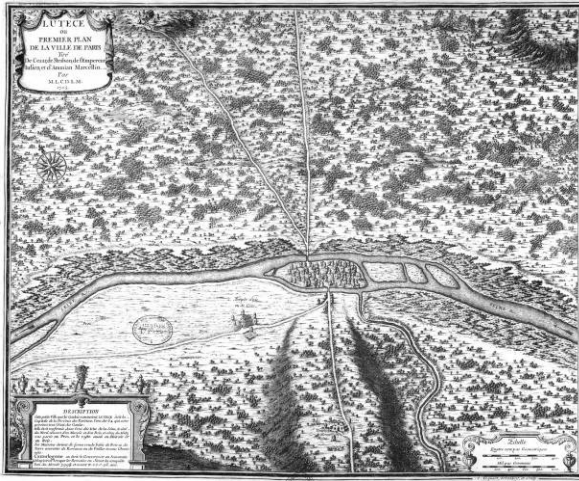
Byzantion'un kuruluş yıllarında mal ve insan hareketinin çoğu kara yolu ile yapılıyordu. Zamanla gelişen deniz taşıtları sebebiyle bugün dünya ticari taşımacılığının %90'ı deniz üzerinden yapılmaktadır. Teknoloji sebebiyle hareket şekli değişmiş fakat Karadeniz ve

Akdeniz arasında önemli bir geçişin üzerinde duran İstanbul'dan geçen yoğun hareket onun yaşamını beslemeye devam etmektedir.

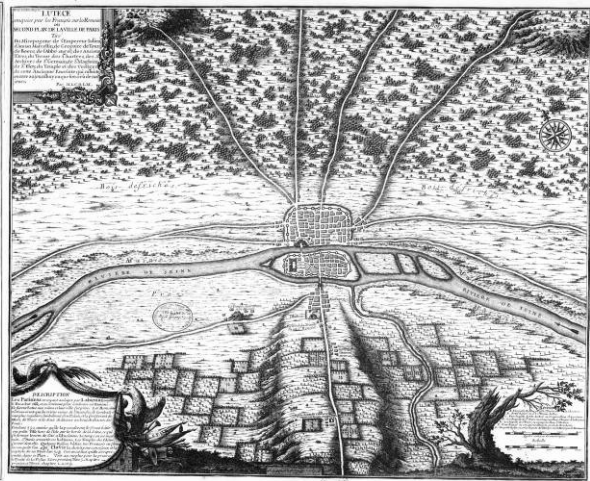
3.2.1.1.2. Paris'in Kuruluşu Ve Yaşamı

Zorunlu hareketin yeşerttiği önemli bir kent ise Paris'tir. Bugün Paris olarak bildiğimiz kent civarında ilk yerleşmeler MÖ 4200 lü yıllara dayanır. Bu yerleşimler bir kent yerleşmesi değil

nehir kenarında balıkçı barınaklarından oluşmaktadır. Daha sonra MÖ 250 civarında yerleşme gelişip kent şeklini almaya başlamıştır. MS 52 yılında kent Roma İmparatorluğu tarafından fethedilip Lutetia ismiyle anılmaya başlamıştır. Kentin kurulduğu yer, bugün Notre Dame kilisesinin de üzerinde bulunduğu Ile de la Cite adasıdır.



Şekil 3.13 Paris, MS 1. Yy, (Paris Bld. Arşivi)

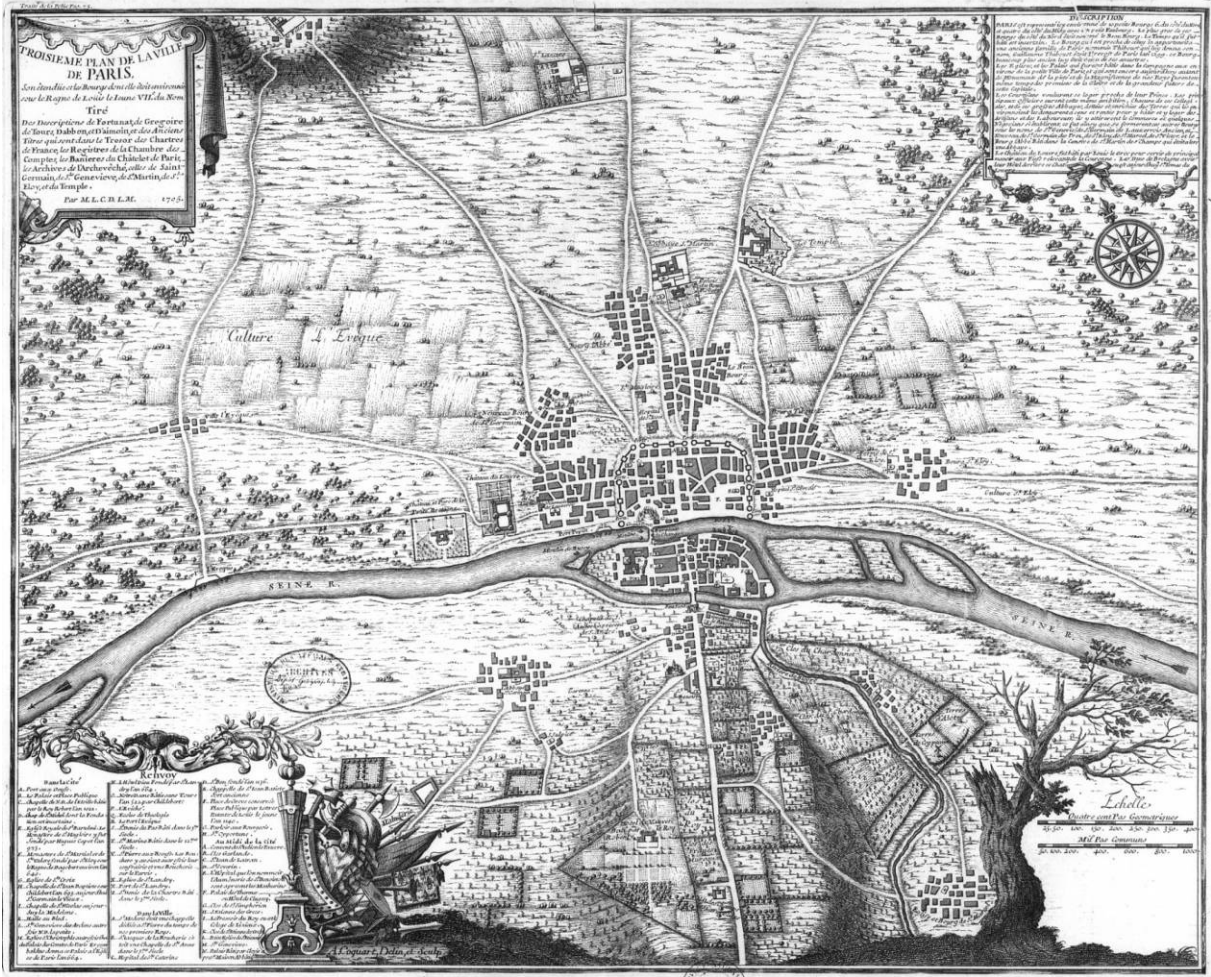


Şekil 3.14 Paris, MS 2-3 yy, (Paris Bld. Arşivi)

Şekil 3.13'te görülen harita kentin MS 1.yy civarındaki halini göstermektedir. Kent Roma'yı İngiltere'ye bağlayan önemli bir karayolu ile Seine Nehrinin kesişiminde kurulmuştur.

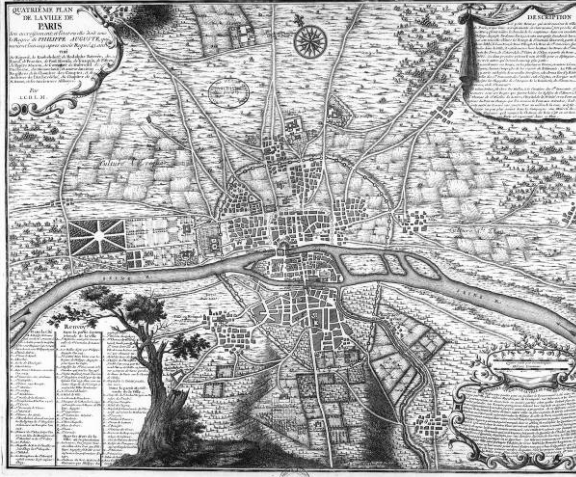
Şekil 3.14'te görülen harita ise kentin Roma kontrolü altına girmesinde kısa bir süre sonraki halini gösterir. Kent beslendiği zorunlu hareket boyunca büyümüştür. Bir önceki haritada görülen yollara yenileri eklenmiştir. Roma İmparatorluğunun diğer kentleri ile de bağlantılar

kurulmaya başlanmıştır. Büyümenin yönü sebebiyle başlangıçta kentin yaşamını başlatan yolların hala en önemli hareketin geçtiği yollar olduğu düşünülebilir.



Şekil 3.15 Paris, MS 12.yy, (Paris Bld. Arşivi)

Şekil 3.15'te görülen harita kentin 1180 yılı civarındaki halini gösterir. Bir önceki haritadaki durumdan sonra Roma İmparatorluğu yıkılmış ve tüm Avrupa'da ortaçağ başlamıştır. Büyümenin yönüne bakarak kenti doğuran Roma merkezli hareketin artık eskisi gibi tek güçlü hareket olduğunu söylenemez. Sonradan oluşan hareketler de 1180 yılı itibari ile artık kent için önemli hale gelmişlerdir ve kentin büyümesi bu hareket kanallarının çevresinde gerçekleşmiştir.

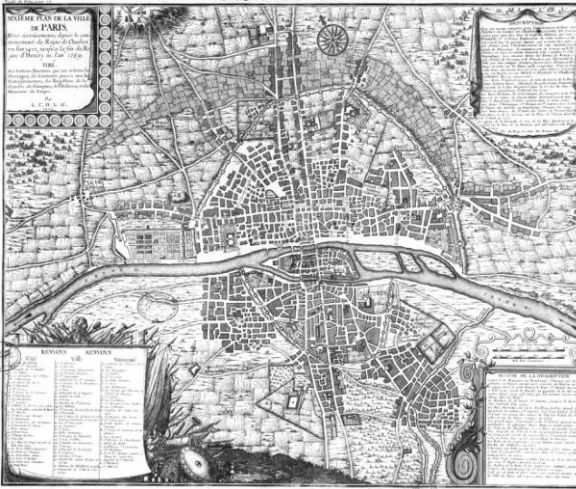


Şekil 3.16, (Paris Bld. Arşivi)



Şekil 3.17, (Paris Bld. Arşivi)

Şekil 3.16 ve 3.17 deki haritalar sırasıyla kentin 1223 ve 1383 yılları civarındaki halini gösterir. Kent ilk kurulduğu yer olan Ile de Cite adası merkezli olarak büyümeyi sürdürmektedir. Büyüme her yöne doğru olmakla birlikte ilk kurulduğu zaman var olan Kuzey – Güney aksındaki hareket kent planından hala belirgin olarak okunabilmektedir.

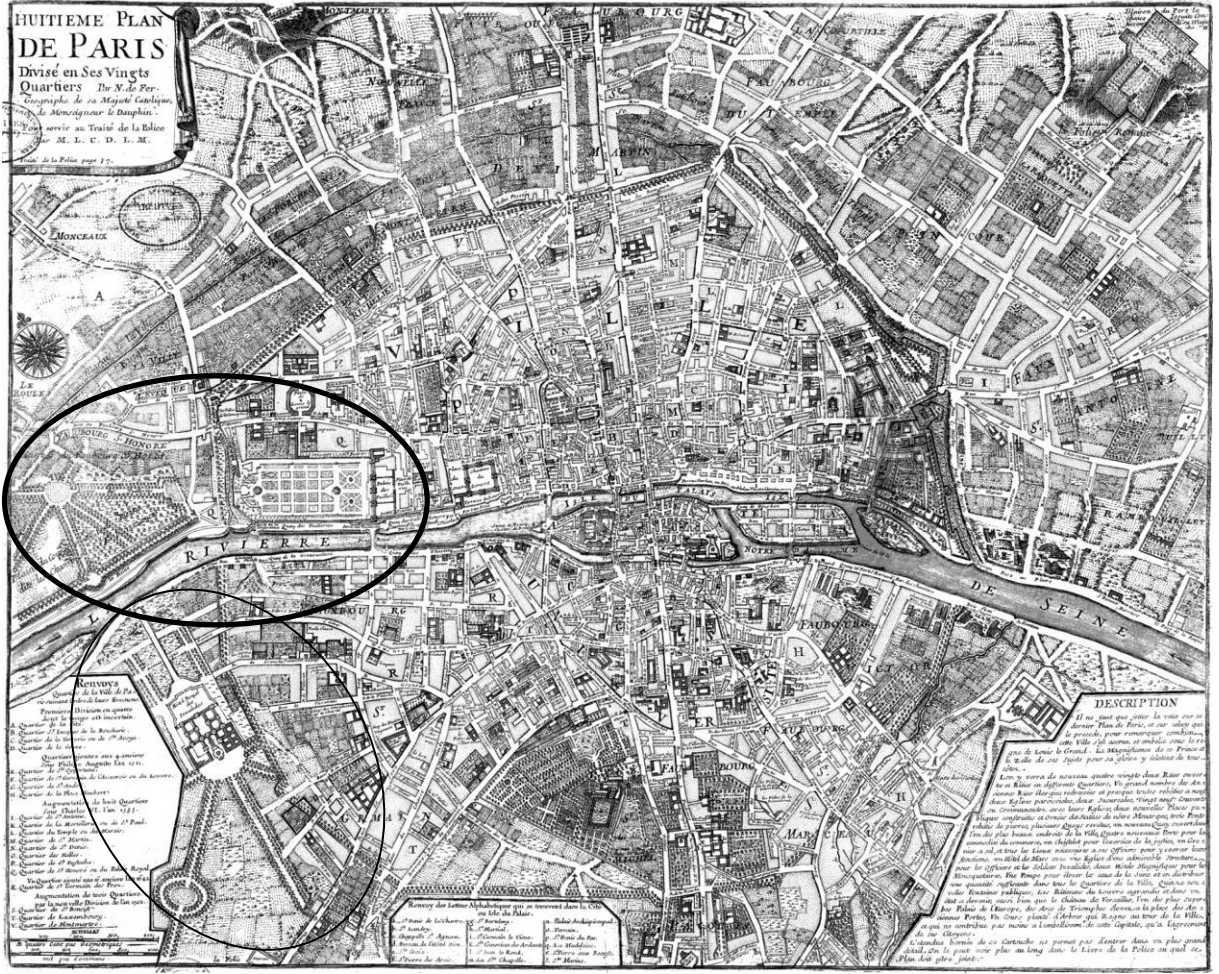


Şekil 3.18, (Paris Bld. Arşivi)



Şekil 3.19, (Paris Bld. Arşivi)

Haritalar sırasıyla 1580 ve 1650 yılları civarında Paris kentinin durumunu göstermektedir. Kent çok fazla büyümekle birlikte durağan veya gerileyen bir karakter göstermemektedir. Büyümeye devam ettiğine göre kentteki hareketin sürdüğü düşünülebilir. Kentte görülen büyüme iki yönlüdür. Kenti doğuran aks boyunca, fazla olmamakla birlikte büyüme görülmekte ve bu aks kentin planına bakıldığında hala belirgindir. İkinci büyüme yönü ise doğu – batı aksında ve Seine nehrine paraleldir.

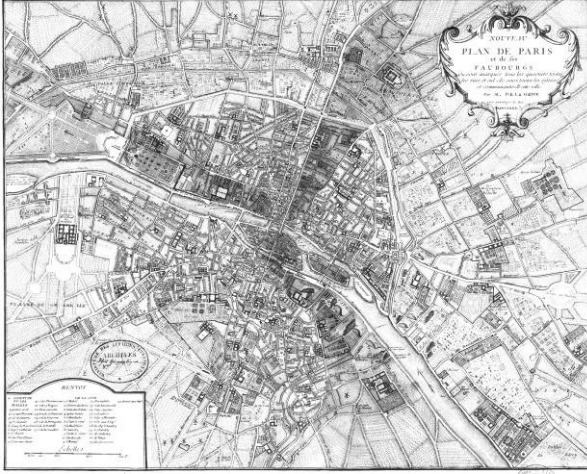


Şekil 3.20 Paris, MS 18. yy, (Paris Bld. Arşivi)

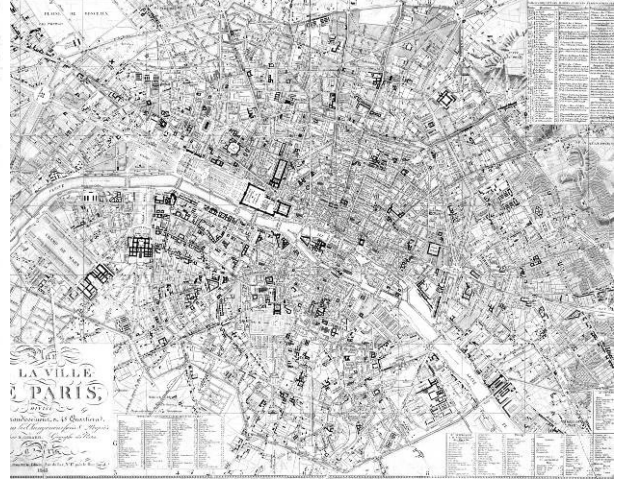
Kentin 1705 tarihindeki halini gösterir haritaya (Şekil 3.20) bakıldığında kentin yaklaşık 50 yıl içinde çok fazla büyüdüğü görülür. Büyüme eski kent dokusunu sarar bir biçimde merkezi olarak gerçekleştirmiştir. Kentin planına bakıldığında hala ilk aks fark edilmektedir.

Bu haritada diğerlerinde olmayan bir şey var. İki noktada, rastlantısal olarak yaratılmış yeni hareket sistemleri görülmektedir. Bu mekânlar yaratılmadan önce, orada bir hareketin olmasının önceki haritalara bakarak mümkün olmadığı söylenebilir. Fakat bir defa bu mekânlar yaratıldıktan sonra, gelecekte insanlara mekân ile uyumlu bir tür hareket ilham edeceklerdir.

Bugün Paris'in en önemli yaya hareketinin gerçekleştiği Champs Elysees caddesi, bu iki sistemden kuzeydekinin zaman içinde geliştirilmiş halidir. Aradan geçen 300 yıl boyunca tasarımcılar bu hareketi işleyerek ve ona zaman içinde eklemeler yaparak Louvre – Defans arasındaki dünyanın en tanınan hareket sistemlerinden birini yaratmışlardır.



Şekil 3.21 Paris, MS 18. yy, (Paris Bld. Arşivi)



Şekil 3.22 Paris, MS 19. yy, (Paris Bld. Arşivi)

Kentin 1740 yılındaki halini gösteren haritada (Şekil 3.21), aradan geçen 40 yılda kentte fazla bir değişiklik olmadığı görülür. Fakat Tuliers Sarayı'nın önünden başlatılan hareket, saray ile birleştirilmiş ve çevreleyen doku geliştirilmiştir.

Sarayın önündeki peyzaj düzenlemesinin geometrik biçimleri kentin başka bir yerinde yoktur. Hareketin gücü haritadan hemen algılanmaktadır.

Paris'in 1843 yılındaki durumu Şekil 3.22 deki gibidir. Artık kentin kurucu hareketini haritadan okumak mümkün değildir. Fakat 1705 yılındaki haritada başlayan hareket iyice gelişmiş ve kentin en önemli hareketi haline gelmiştir.

Paris'in bu yapısı, Haussman'ın müdahalelerini henüz yapmadığı bir haldedir. 1850 yılından itibaren III. Napoleon tarafından kenti modern bir kent haline getirmesi için yetkilendirilen Baron Haussman, yıllar içinde gelişmiş ve hep bir öncesine uygun olarak gelişmiş kentin yapısına ciddi müdahaleler yapacaktır.



Şekil 3.23 Paris, (Google Earth,2008)

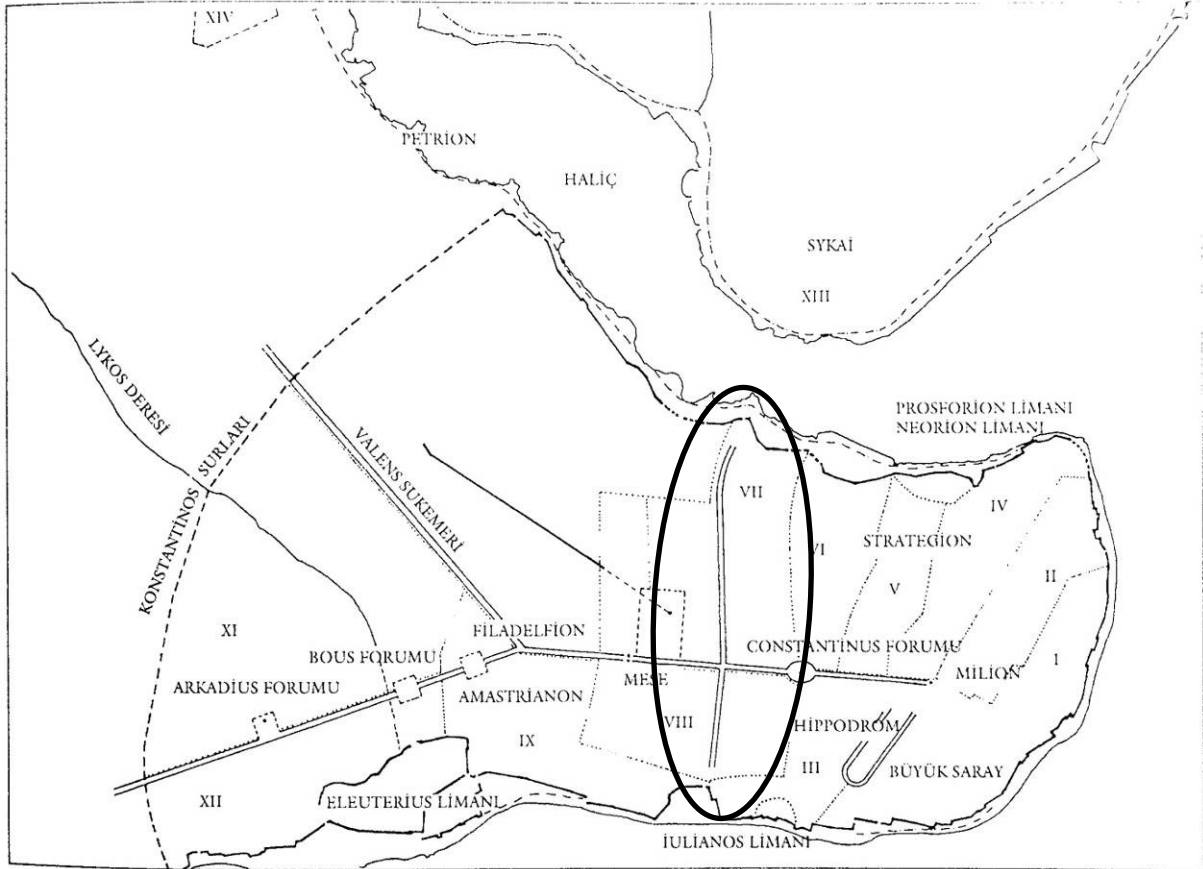
Paris'in bugünkü halinde 1705'te temelleri atılan hareket sistemi yıllar içinde gelişmiş ve Champs Elysees caddesini yaratmıştır. Kentin kurucusu olan hareket ise belirgin olarak okunamamaktadır.

Haussman'ın müdahaleleri kenti başka bir kent haline getirmiştir. Bugünkü Paris bir ortaçağ kenti değildir. Korunan ve yaşatılan ise 19.yy'ın ikinci yarısında bir ortaçağ kenti üzerine kurulan yeni bir kenttir.

1705'ten başlayan rastlantısal hareket sisteminin tasarım faaliyeti kentin doğal olarak geliştirdiği hareketin üzerinde değil başka yerlerde yaratılmıştır. Bu anlamda bir süreklilikten söz edilemez. Gerçi şu anda farkında olduğumuz tarihi eserleri koruma bilinci o dönemin bir bilgisi değildir. Bu anlamda yapılan uygulamayı bugünün değerlerine göre eleştirmek yanlıştır fakat yaratılan rastlantısal hareket sistemi eğer zorunlu hareket sistemi ile karşılaştırılsa idi kültürel sürekliliğin bir boyutu sağlanmış olurdu.

İstanbul ve Paris örneklerinde ele alınan hareket sistemleri kentlerin kuruluşunda hayati öneme sahipti. Daha alt ölçeklerde de zorunlu hareket sistemleri bulunabilir. Bunlar öncekiler gibi doğrudan kentin yaşamasına veya ölmesine neden olmazlar fakat kentin verimli işlemesi, büyüme, gelişmesi gibi konularda etkileri vardır.

3.2.1.1.3 Macros Embolos – Uzun Çarşı Caddesi



Şekil 3.24 Uzun Çarşı Caddesi, İstanbul, MS 4.yy (Kuban, 1994)

Yukarıdaki harita İstanbul kentinin Konstantinus dönemindeki (MS 4. Yy civarı) halini göstermektedir. İşaretlenen yol, kentin Marmara kıyılarındaki Iulianos Limanı ile tamamı bir liman olarak kullanılan Haliç arasındaki en yakın ilişkiyi sağlayan, sonradan da Macros Embolos adını alacak, iki tarafı revaklı ve mermer döşeli bir yoldur.

Kentin önemli limanlarından gelen hammadde ve işlenmiş ürünlerin kentin hareket strüktürünün omurgası olan MESE caddesine en kısa yoldan taşınma gerekliliği bu yolu yaratmıştır. Yol oldukça dik bir açıyla MESE ye çıkar. Fakat mümkün olan en kısa rotadır.

Limanların kullanımı, hammaddenin ürüne dönüştürülme, ticaret ve taşıma şekilleri aynı olduğu için Macros Embolos, Roma döneminden sonra, Bizans ve Osmanlı dönemlerinde de yaşamını bir zorunluluk olarak sürdürmüştür. Cadde Osmanlı döneminde Uzunçarşı Caddesi olarak adlandırılmıştır. Iulianos Limanı ise Osmanlı döneminde Kadirga Limanı olarak adlandırılmış ve kullanılmıştır. Bugün de Kadirga semtinin sahil kesiminde bir dalgakıran ile çevrili halde bir liman vardır.

Yolun kurulduğu ve bir zorunluluk olarak kullanıldığı tarihlerde yol üzerinde çeşitli imalathaneler ve satış birimleri bulunmaktaydı. Bunların niteliklerine baktığımız zaman düşük kotlarda fiyat/ağırlık oranı düşük ürünler (odun, tahıl, vb.), biraz daha yüksek kotlarda fiyat/ağırlık oranı nispeten daha yüksek ürünler (bakır, giysi, vb.) bulunmaktaydı. En üst kotta ise kuyumcular yer almaktaydı. Bunun sebebinin, dönemin taşıma teknolojisinin verimli kullanılma gereksinimi olduğu düşünülebilir.



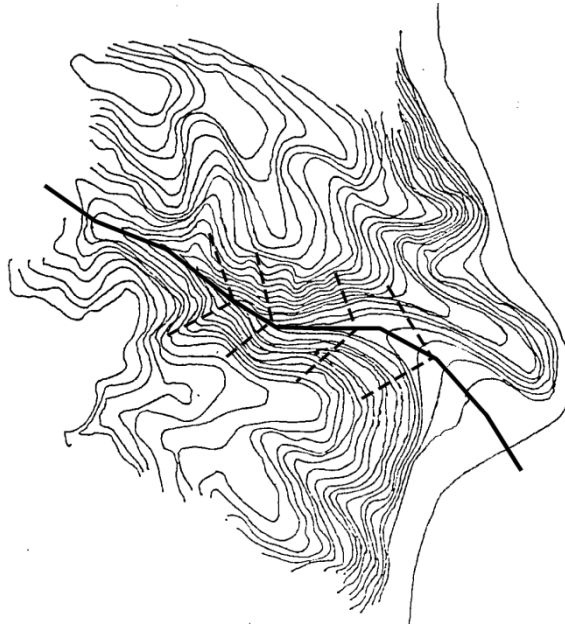
Şekil 3.25 Uzun Çarşı Caddesi, İstanbul (İBB Arşivi)

Endüstri devriminden sonra değişen mal üretim şekli, kentlerin yapısı ve limanların kentlerle olan ilişkisi sebebiyle bugün artık söz konusu cadde eskisi gibi bir zorunluluk değildir. Fakat geçmişteki bu zorunlu hareketin yeşerttiği caddenin Haliç tarafındaki bölümünde satılan

ürünler geçmişin izlerini hala taşımaktadır. Caddenin Kapalıçarşı içindeki uzantısında değerli madenler, orta kesiminde bakır ve tekstil ürünleri, düşük kotlarında ise ahşap ürünler satılmaktadır.

3.2.1.1.4 İcadiye Caddesi

Boğaz köylerinin tamamında bulunan ve köyün yaya hareket omurgasını oluşturan düşük eğimli caddeler, kentlerin içinde bulunduğu doğal şartlara daha iyi uyum sağlaması ve verimlilik açısından bazı hareketlerin gelişmesi sonucu oluşmuşlardır.

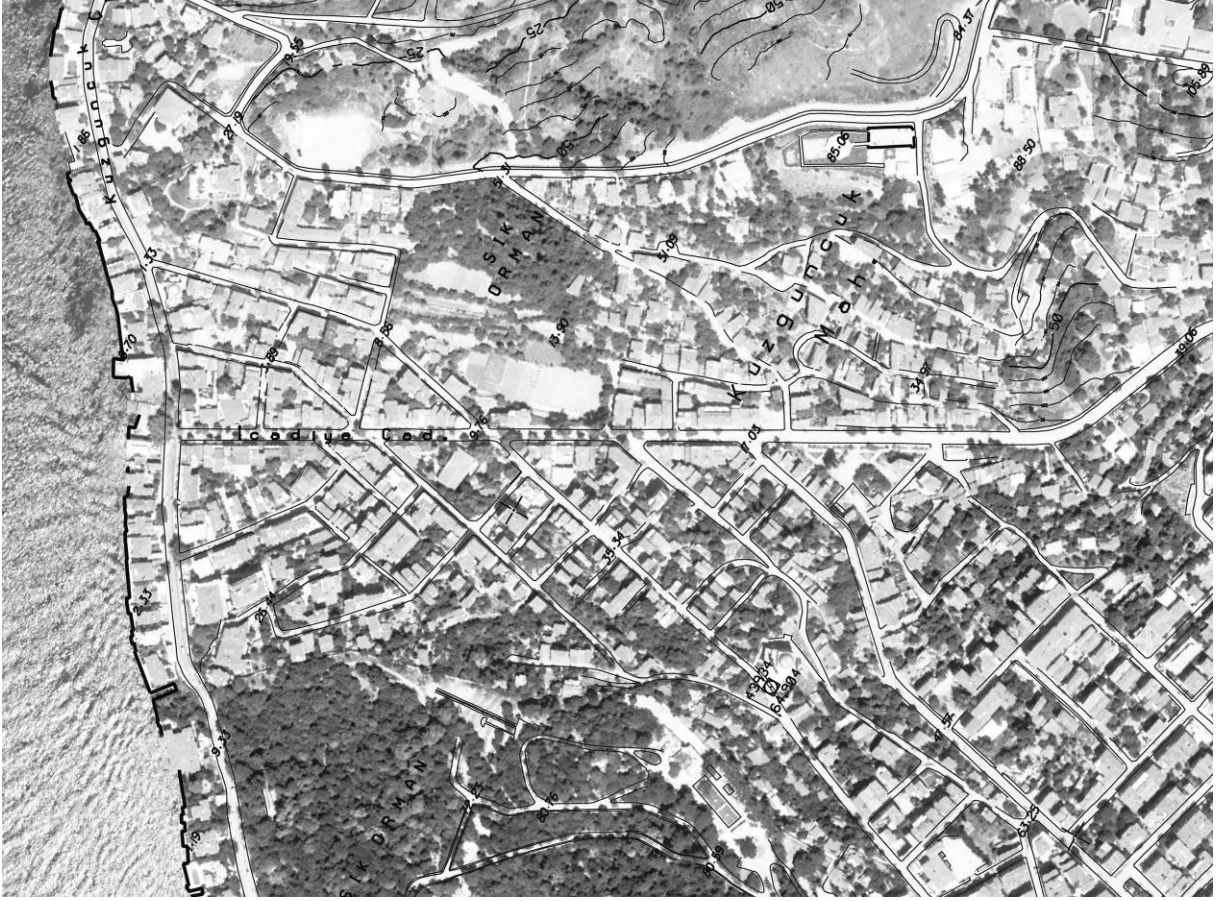


Şekil 3.26 Tipik, boğazköyü ana ulaşım omurgası (Aysel, 1994)

Şekil 3.26 da, sürekli çizgi ile gösterilen yol köyün deniz kıyısındaki ucundan yerleşilen vadinin sonuna dek en düşük eğimden çıkarak hareket için en rahat güzergâhı oluşturur.

Ona bağlanan kesikli çizgi ile gösterilen yollar ise nispeten daha dik eğimli, hatta yer yer merdivenleşen nitelikte, köyün 2. seviye yollarını oluştururlar.

Yerleşmenin ana hareket güzergâhı olarak en düşük eğimli rotayı seçmek bir seçim ise de, aslında belli ölçüler içinde bir zorunluluktan kaynaklanmaktadır.



Şekil 3.27 İcadiye Caddesi, Vaziyet Planı (İBB Arşivi)

Kuzguncuk'un ana hareket omurgasını oluşturan eskiden bir dere yatağı olan, İcadiye Caddesi'de en düşük eğime inşa edilmiştir. Yerleşmenin en geniş caddesidir. Yol boyunca dikili çınar ağaçları, yer alan anıtsal nitelikli yapılar ve caddenin iki yanına inşa edilmiş yapıların kalitesine bakıldığında, başlangıçta bir zorunluluktan yapılmış bir seçimin üzerinde zaman içinde bir sanat eserinin yerdiği görülür.

Her ne kadar ölçekleri farklı olsa konu çerçevesinde Kuzguncuk, Paris ile karşılaştırılabilir. Paris'te kentin zorunlu olarak içinde yer alan hareket kenti yaratıp, geliştirmiş, fakat artık zorunluluk olmaktan çıkınca başka bir hareket kentin en önemli hareketi olmuş ve bir anlamda kimlik değişmiştir. Oysa Kuzguncuk'ta kuruluşundan günümüze dek ana hareket güzergahı aynı kalmıştır. Dolayısıyla kimliğin bu bileşeni değişmemiştir.

3.2.1.2. Rastlantısal Hareket Sistemleri

Taş, ahşap çimento kullanarak evler, saraylar yaparız; bu eyleme inşa etmek denir. Bu çalışmada iş başında olan ustalıktır.

Ama birdenbire beni etkiliyorsunuz, yaptığınız hoşuma gidiyor, mutluyum, “işte güzel” diyorum. İşte bu mimarlıktır. Sanat işte buradadır.

Evim kullanışlı. Teşekkür ederim, size bunu demiryolu mühendislerine ve telefon şirketine teşekkür eder gibi söylüyorum. Beni duygulandırmadınız.

Oysa gökyüzüne yükselen duvarların öyle bir düzeni var ki beni heyecanlandırıyor. Eğilimlerinizi hissediyorum. Yumuşak, sert, sevimli veya soyluydunuz. Taşlarınız bana bunu söylüyor. Beni bu yere bağlıyorsunuz ve bunlara bakıyorum. Kendini yaratan düşünceleri ifade eden bir nesneye bakıyorum. Sözcükler veya seslerle değil, yalnızca prizmaların kendi aralarındaki ilişkilerle açıklanan düşünceler. Bu prizmalar ki ayrıntılarını gün ışığı yaratır. Bu ilişkilerin ille de kullanıma veya tanıtıma yönelik olması gerekmez. Onlar ruhunuzun matematiksel bir yaratısıdır; mimarlığın dilidir. Atıl malzemelerle aşağı yukarı işlevsel olan bir programı aştınız ve beni heyecanlandıran ilişkiler ortaya koydunuz.

Bu mimarlıktır.

Le Corbusier, Bir Mimarlığa Doğru

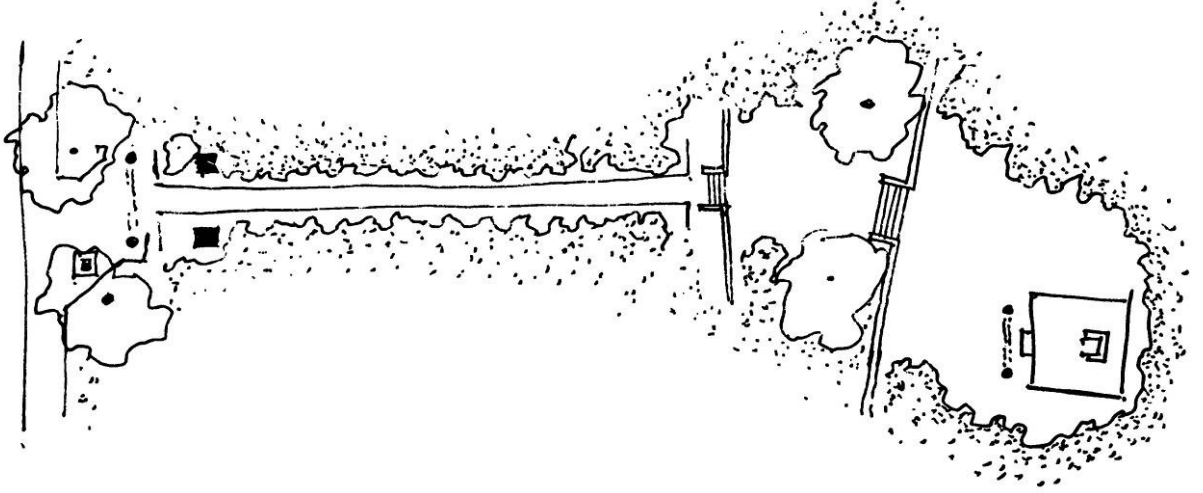
Yaşam sürekli akan deneyimlerden oluşur. Yapılan her edim/hareket bir öncekinin devamıdır ve bir sonrakinin önünde yer alır. Eğer kişinin hayattaki amaçlarından birinin ahenkli deneyimleri bir süreklilik içinde yaşaması olduğunu kabul edilirse, o zaman deneyimlenen mekânların birbirleri ile ilişkisi de, majör bir tasarım problemi olarak kabul edilebilir.

Bu şekilde düşünüldüğü zaman mimari de, içindeki parçalardan hiç birinin tekil olarak düşünülmeyeceği, fakat bir bütünün içinde ele alındığı, müzik ve şiir sanatları ile aynı düzleme oturtulmuş olur.

Kent içinde gerçekleşen bu tür hareketlerin temel amacı ‘Zorunlu Hareket Sistemleri’nden farklı olarak, en kısa yol olması, en güvenli yol olması veya en verimli yol olması değil, mutluluktur.

Bu sebepten, manevi/ruhani meselelerle ilgilenen, insanların daha huzurlu, duygusal olarak tatmine ulaşmış ve mutlu yaşamalarına yardımcı olma iddiasında olan tüm dinlerin, ilgili yapılarında rastlantısal hareket sistemlerinin kullanılması şaşırtıcı değildir.

Şekil 3.28'deki plan Goshojina'daki bir Japon tapınağının planıdır. Onun altındaki resimleri ise tapınağın giriş kapısından, tapınma mekânına doğru yürüyen bir insanın sırasıyla göreceği görüntülerdir.



Şekil 3.28 Japon Tapınağı plan, Goshojina



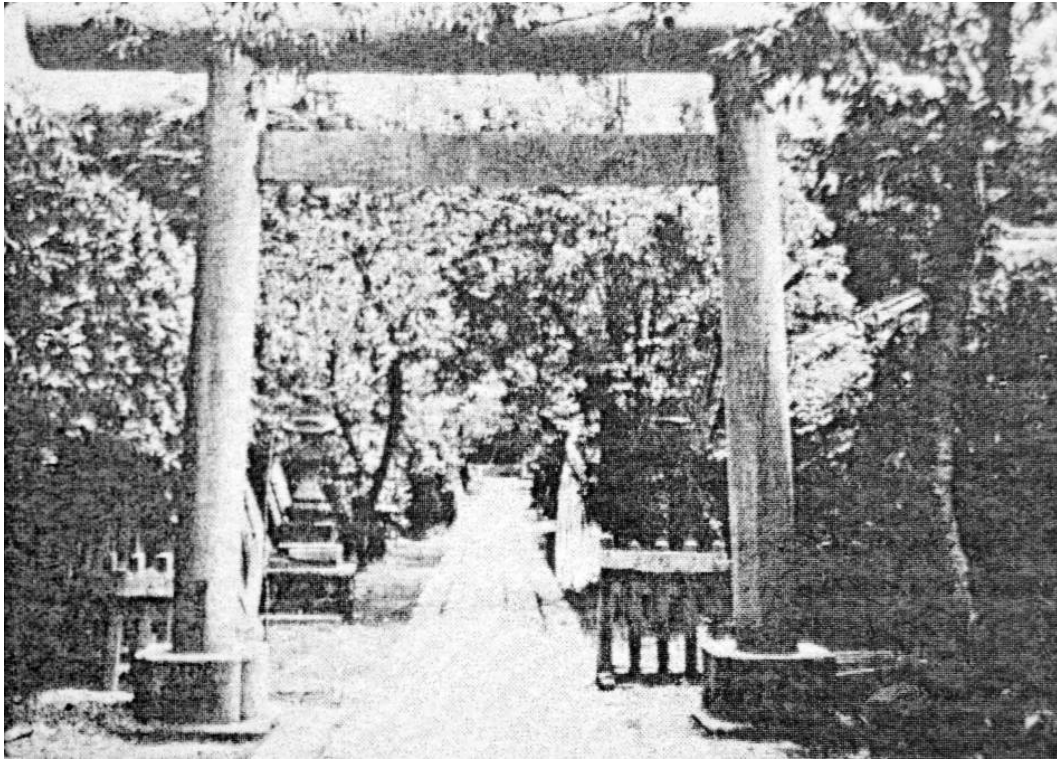
Resim 3.21 Japon Tapınağı, ilk resim, Goshojina (Lynch, 1964)

Birinci resim (Resim 3.21) tapınak mekânını çevreleyen bahçenin dışından çekilmiştir. Bahçenin içi ile dışını ayıran 1,2 m civarı yükseklikteki ahşap çit bir noktada kesilmiş ve girişi işaret eden bir strüktür yerleştirilmiştir.

Giriş kapısının sağında görülen, çit yüksekliğinde, üzerinde japonca yazılar olan bir taş, mekan ile ilgili bilgiler içermesinin yanı sıra tapınak bahçesinin giriş vurgusunu güçlendirir.

Bu noktadan bakıldığı zaman giriş strüktürü algılanmakta fakat açılı yerleşmesi sebebiyle ötesinde neler olduğu veya nereye gidileceği konusunda bir fikir edinilememektedir.

Mekânın zaman içinde algılanabilecek, sekansiyel bir gelişim içerdiği buradan anlaşılmaktadır.



Resim 3.22 Japon Tapınağı, ikinci resim, Goshojina (Lynch, 1964)

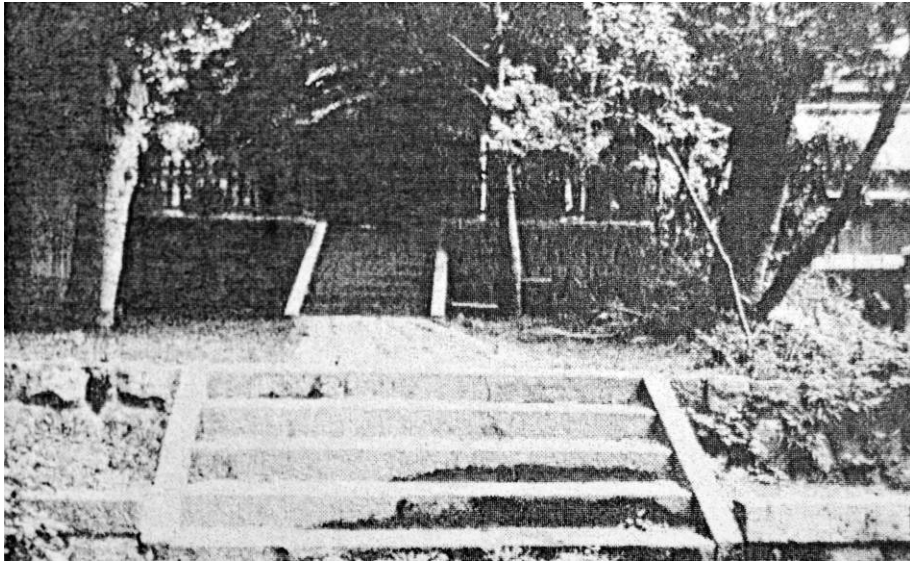
İkinci resimde (Resim 3.22) giriş strüktürüne yaklaşmış ve giriş doğrultusuna doğru yönelilmiştir. Bu şekilde bakıldığında giriş strüktürünün devamında iki yanında ağaçlar ve yeşillikler olan bir yol uzanmaktadır.

Yolun sonu belli belirsiz görülmektedir.



Resim 3.23 Japon Tapınağı, üçüncü resim, Goshojina (Lynch, 1964)

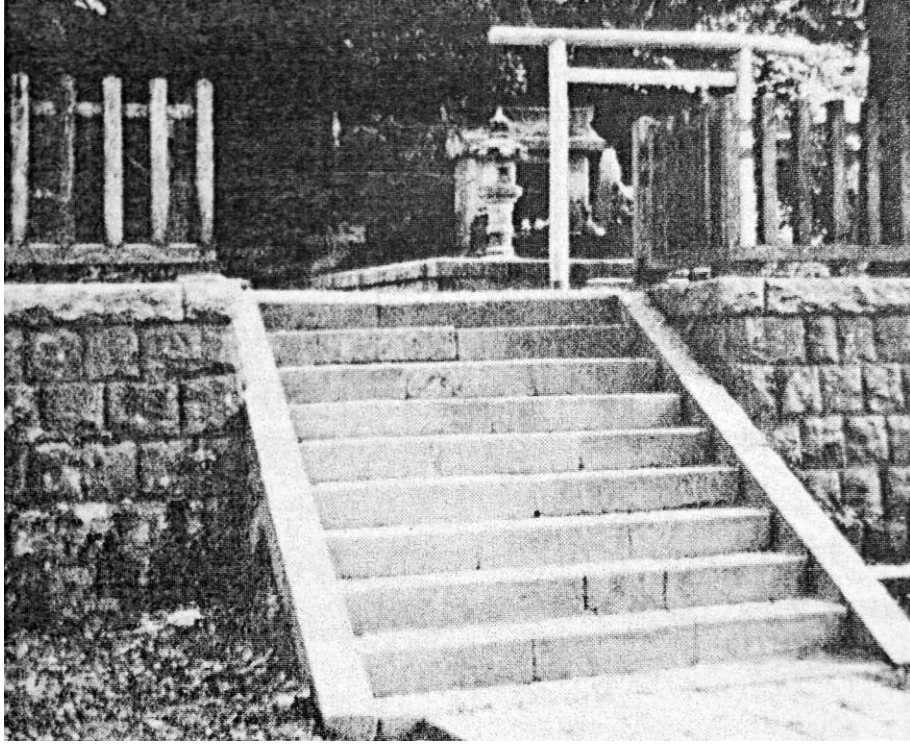
Üçüncü resim (Resim 3.23) kapıdan geçildikten ve bir miktar yol yüründükten sonra çekilmiştir. Burada görülen dominant öge yoldur. Yolun sonundaki merdivenler de artık belirgin bir hale gelmişlerdir.



Resim 3.24 Japon Tapınağı, dördüncü resim, Goshojina (Lynch, 1964)

Dördüncü resimde (Resim 3.24) yolun sonuna gelinmiştir. Bir sonraki adım bir süredir yaklaşılan merdivenleri çıkmaktır. Görülen şey ise ileride karanlıktan öne doğru uzanan başka bir merdivendir.

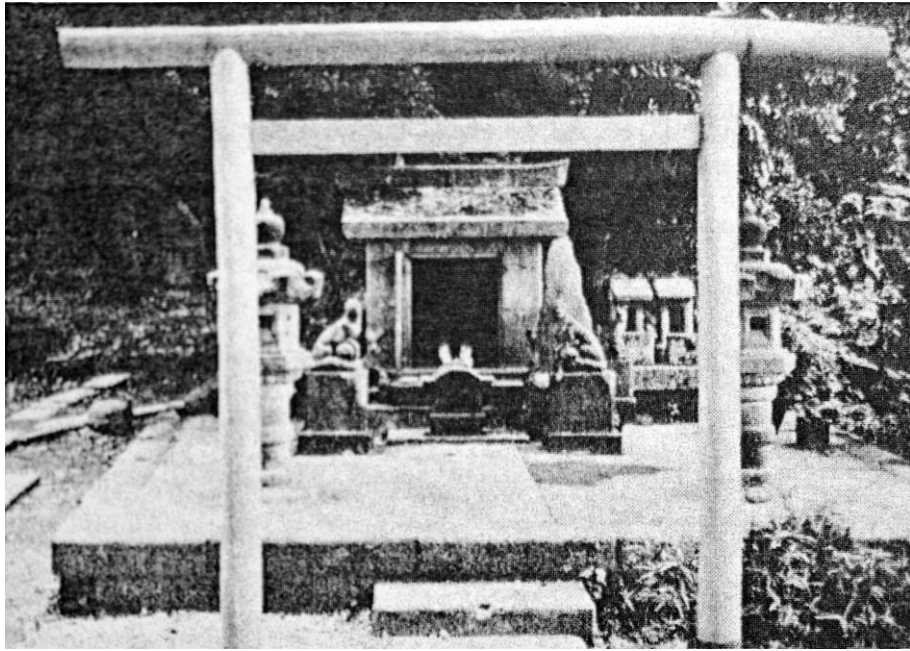
Sekansiyel gelişim kendini çok okunaklı bir biçimde sunmaktadır ziyaretçiye.



Resim 3.25 Japon Tapınağı, beşinci resim, Goshojina (Lynch, 1964)

Merdivenden çıkılır ve beşinci resimde görülen diğer merdivenin yakınına gelinir.

Bu noktada algılanan şeyler diğerine nazaran daha yüksek seviye farkı, iki kotu bağlayan bir merdiven ve ilerde sağda tapınma objesidir.



Resim 3.26 Japon Tapınağı, altıncı resim, Goshojina (Lynch, 1964)

Altıncı resim sekansiyel gelişimdeki son aşamadır.

Tüm yol kat edilmiş kült objeye varılmıştır. Fakat çok yakın olduğu ve artık kolayca ulaşılabilceği halde geçilmesi gereken son bir aşama vardır.

Bu, başlangıçtaki kapı strüktürüne benzer bir başka strüktürdür.

Onun altından da geçilerek tapınma objesine varılır.

Japon tapınma mekânında görülen bu kurgu sanatsal bir niteliktedir. Başından sonuna dek ilerleyen bir insan için manevi açıdan olumlu etkileri vardır.

Konu temel olarak bir yoldan yaklaşan insanların, dini ritüellerini gerçekleştirmek için bir objenin yanına yaklaşmalarıdır.

Kaba bir fonksiyonelist mantıkla düşünülecek olursa, bahçe çitlerindeki aralıktan, kült objeye doğru dümdüz bir yolda yapılabilirdi. Bu objeye ulaşabilmek için gerekli minimum hareketi sağlardı. Fakat bu Japon tapınağında böyle yapılmamış ve yaklaşım esasında kişilerin duygusal olarak etkilenmeleri amaçlanmıştır.

Yolda yaşanan duygusal deneyim, kült objenin yanına gelindiğinde de kişilerle beraber gelecektir. Aslında dini ritüel kişiler farkında olmasa da bahçe çitlerini geçildikten itibaren başlamaktadır.

Giriş strüktüründen, kutsal objeye kadar olan aralıktaki tasarım bir bütündür. Bir ekleme veya var olan elemanlarda değişiklik yapılacağı zaman çok detaylı bir analiz yapılmalıdır.

Örneğin bahçenin dışından bakıldığında tapınağın giriş strüktürünün algılanması fakat arkasında uzanan yolun algılanmaması bir tasarım kararıdır ve kurgunun esaslı bir parçasıdır. Eğer zaman içinde yapılan müdahalelerin sonucunda bahçe dışından bakıldığı zaman, herhangi bir sebepten dolayı (giriş strüktürünün açısının değiştirilmesi, görüntüyü çevreleyen ağaçların kesilmesi veya budanması, çitlerin değiştirilmesi, vb.) girişin arkasındaki yol algılanmaya başlarsa tasarımın kimliği bozulmuş demektir.

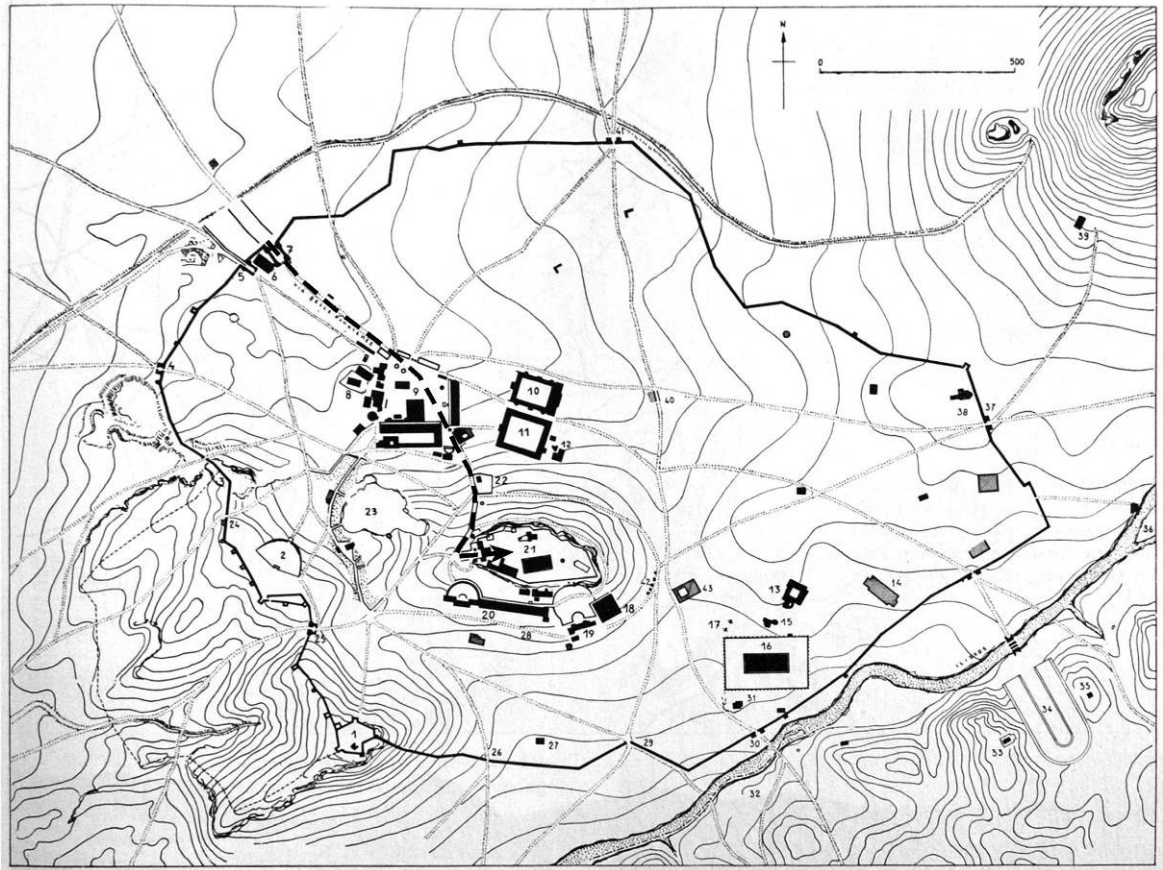
Bu, tarihi kentsel alanlarda da karşılaşılan en büyük problemlerden birisidir. Her ne kadar tasarımcılar ve yöneticiler iyi niyetli de olsalar, iç içe geçmiş kurgular yeterince iyi analiz edilemezse, esas olanın ne olduğunun fark edilmesi de mümkün olmaz. Tasarımın temeli ortaya doğru olarak konmadığı zaman ise yapılacak olan yeni yapı tasarımları ve koruma uygulamaları geçmişin vasat bir kopyası veya kitch bir uygulama olmaktan öteye gidemez.

3.2.1.2.1. Panathenaic Festival



Resim 3.27 Parthenon'un duvar frizleri, Atina (Bacon, 1967)

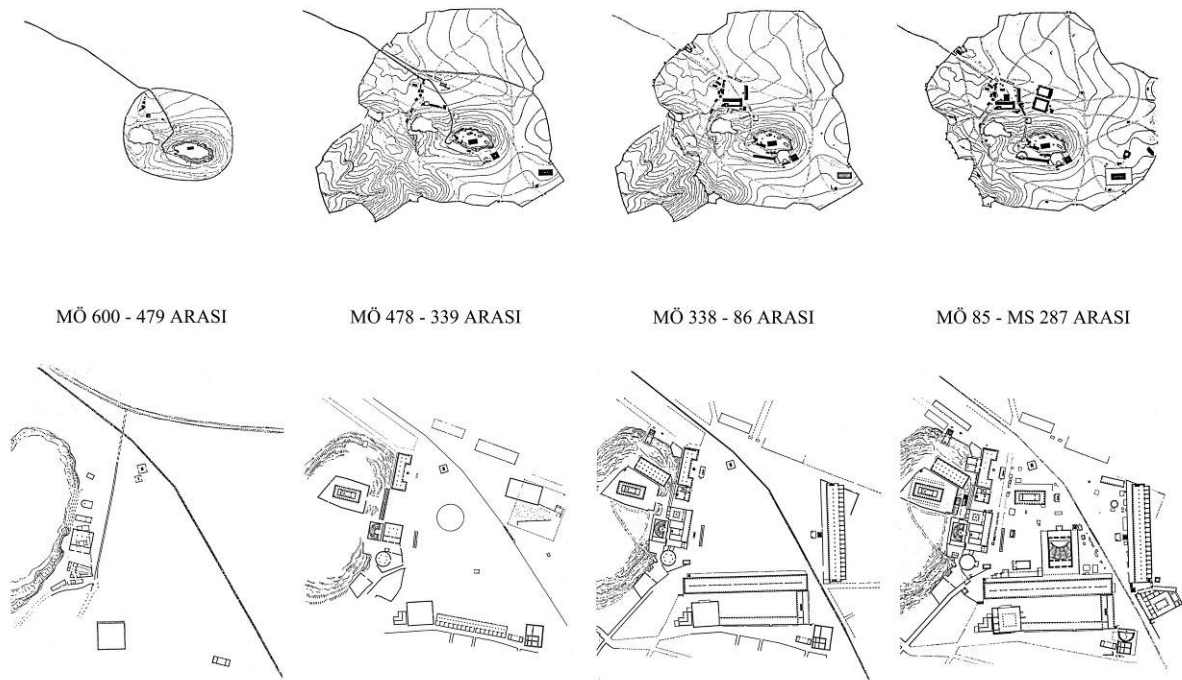
Resim 3.26'da görülen resimler Parthenon'un yan duvarlarını süsleyen frizlerdir. Anlattıkları şey, tarihteki en görkemli kutlamalardan birisi olan ve her yıl Athena'nın doğum günü şerefine gerçekleşen Panathenaic Festival'dir.



Şekil 3.29 Acropol ve eteklerinin vaziyet planı, Atina

Festival Antik Yunan dünyasının en büyük kutlamasıydı. Her 4 yılda bir daha büyük bir şekilde kutlanmakla birlikte her yıl kutlanırdı. Festivale köleler haricindeki tüm kent yaşayanları katılabilirdi.

Kutsal tören şu şekilde gerçekleşir: Festival alayı, kentin aristokrat ailelerinden birinden seçilmiş genç bakire bir kızın öncülüğünde Dipylon Kapısından kente giriş yapar. Agoraya doğru hafif meyilli bir yoldan geçer ve agoraya girer. Agorayı bir köşesinde diğerine diagonal olarak kat eder ve agoradan çıkıp Akropole doğru, Eleusimion'un önünden geçerek ilerler. Festival alayı son olarak Akropol'ün önündeki merdivenlere gelir ve bunları tırmanarak yukarı çıkar. Son olarak, tepedeki Athena heykeli ziyaret edilir ve ritüel tamamlanır.



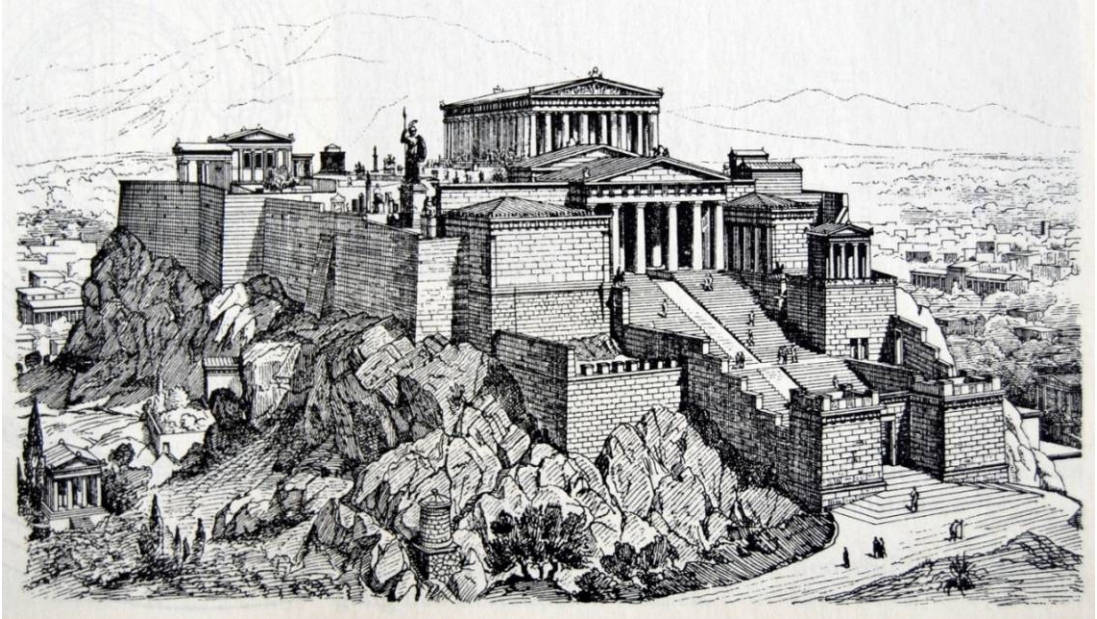
Şekil 3.30 Akropol'ün yıllar içindeki büyümesi, Atina (Bacon, 1975)

Festival kentin ilk yıllarından başlayarak gerçekleştirilir. Kentin ve agoranın yıllar içindeki gelişimine bakıldığında, mekânların adeta harekete göre şekillendikleri görülür.



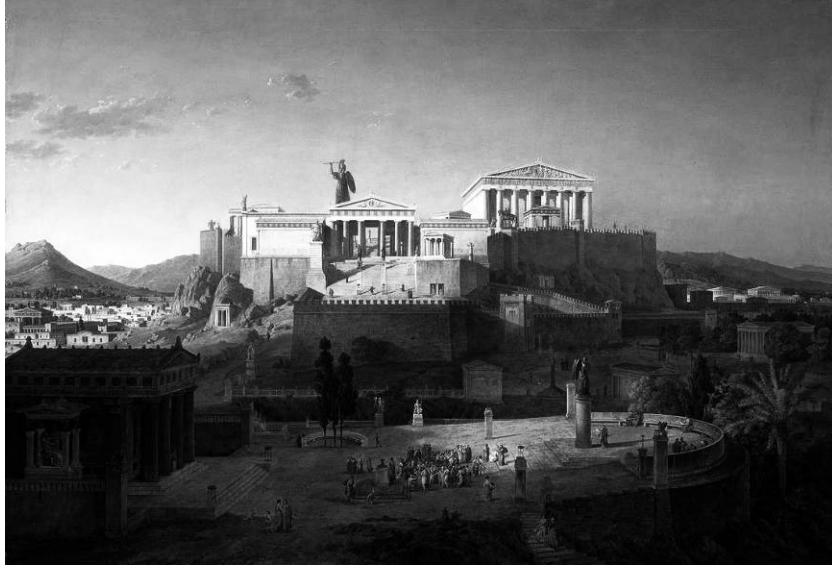
Resim 3.28 Atina Agorası, MÖ 85 – MS 287 arası, Atina

Agoranın son hali Resim 3.28 deki gibidir. Resimde sol üst köşede Acropol tepesi ve üzerindeki yapılar görünmektedir. Alt orta taraftan sol üste doğru uzanan insanların oluşturduğu hareket ise Panatheanic hareketi göstermektedir.



Resim 3.29 Acropol Tepesi, MÖ 85 – MS 287 arası, Atina

Acropol tepesindeki yapıların (Parthenon, Athena Heykeli, vb.) tek başına görülmesi onların mimari değerini anlamaya yeterli olmaz. Tepe ve yapılar büyük bir hareketin sonunda duran elemanlardır. Başından sonuna dek izlenen sekansiyel bir kurgunun sonunda algılanması onların tüm boyutlarıyla kavranmaları için gereklidir.



Resim 3.30 Acropol Tepesi, MÖ 2.yy, Atina

Resim 3.30'da Acropol tepesinin MÖ 2. yy'daki hali görünmektedir. Agoradan geçilmiş ve tepeye çıkan merdivenlerin önünden bakılmaktadır.



Resim 3.31 Acropol Tepesi, Atina

Resim 3.31’de ise Akropol tepesinin Panatheanic Yol’dan bugünkü görünüşüdür. Tepedeki yapıların çoğu kaybolmakla birlikte, Parthenon hasarlıda olsa ifadesini korumaktadır. Fakat dönemindeki ihtişamından bahsedilemez.

Diğer yapıların olduğu gibi Parthenon’un pozisyonu ve büyüklüğü de Panatheanik sekans ile ilişki içinde görüldüğünde kavranabilir.

3.2.1.2.2. Papa 5. Sixtus’un Roma Kentine Müdahalesi

Bugünkü Roma kenti, karakter olarak Roma İmparatorluğunun başkenti olan Roma’dan farklıdır. İçerisinde bazı imparatorluk zamanında yapılmış yapıları barındırsa da, iki kenttin sokaklarında yürüyenlerin hissedecekleri duygular aynı değildir. Bunun birçok sebebi olmakla birlikte, bugünkü Roma’nın esas strüktürünü belirleyen şey Papa 5. Sixtus’un kente 16.yy da yaptığı bir dizi müdahaledir.



Resim 3.32 İmparatorluk Romasının maketi

Resim 3.32 de görülen maketteki durum, Roma'nın 4. Yy'ın başlarındaki halidir. O zamanın önemli akslarını ve bugün pek azı ayakta olan anıtsal yapıların yarattığı emperyal ölçeği, bugünkü Roma kentinde hissetmek mümkün değildir.



Resim 3.33 Ortaçağ Romasının gravürü (Bacon, 1975)

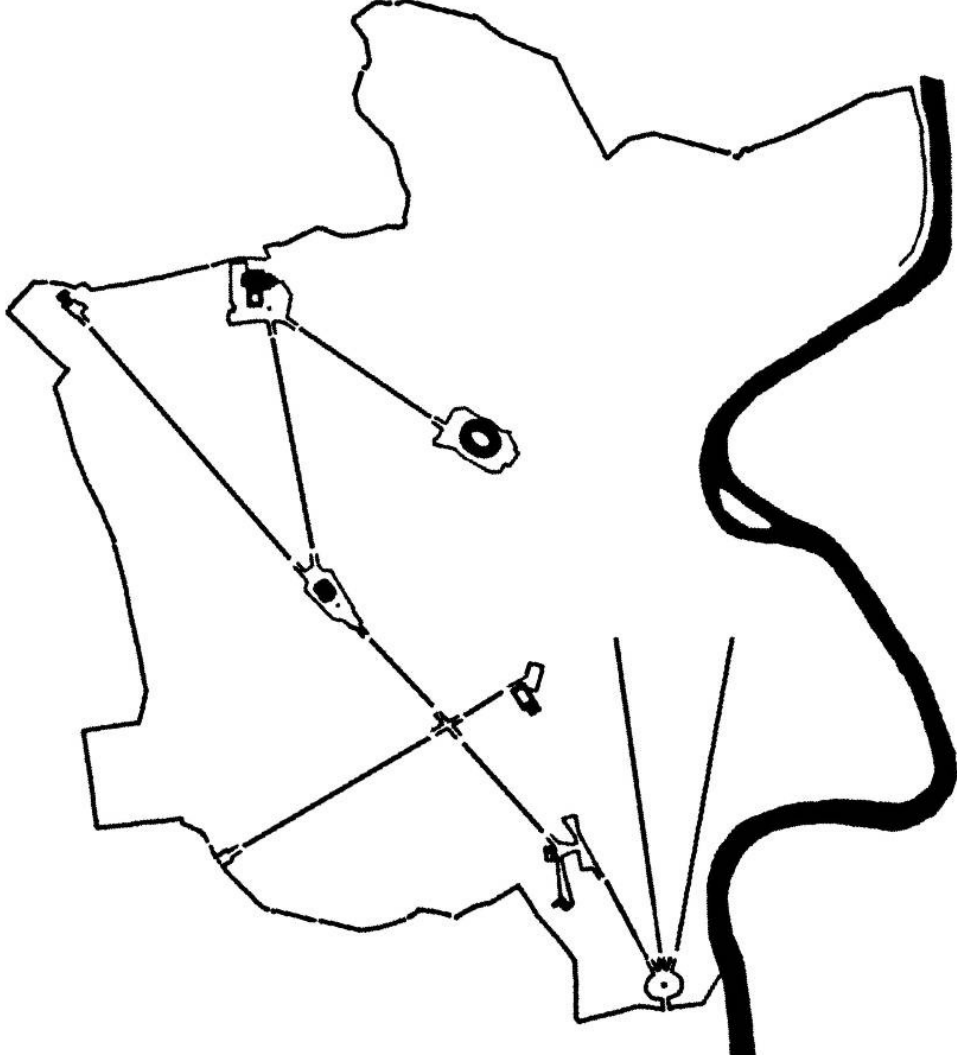
5. Sixtus 1585 yılında Papa'lığa seçildiğinde Roma kentinin hali yukarıdaki gravürdeki gibiydi. İmparatorluk başkenti olan Roma'nın sahip olduğu ve kenti bir bütün haline getiren strüktür ve düzen, güçlü iktidarlar olmadan geçen uzun ortaçağ boyunca yok olmuştu.

Papa kenti tekrar düzene kavuşturup Hristiyanlığın başkenti yapmak istiyordu. Bunun için kentin tamamına hükmedebilecek bir strüktür yaratması gerekiyordu.

Hristiyan inancına göre kentteki 7 kiliseyi 1 günde gezen kişi hacı oluyordu. Hacı olmak için Roma'ya akın eden kitleler Roma'nın o dönemki düzensiz ve kaotik yol dokusunda bunu gerçekleştirmeye çalışıyorlardı.

5. Sixtus'un yarattığı ve günümüze kadar üzerinde yeni fikirler geliştirilen düşünce, yukarıdaki resimde görülen odaklar arasında güçlü hareket kanalları yaratmaktı.

Bu noktalar arasında gerçekleşen hareketler mevcuttu. Bunların rahatça akabileceği kanallar yaratılırsa, hareketler daha da güçlenecek ve çevrelerini de dönüştürmeye başlayacaklardı. Ve bir zaman sonra Roma'nın en güçlü hareketleri olan bu hareketler kente tamamen hükmeden bir strüktürü oluşturacaklardı.



Şekil 3.31 Ortaçağ Romasının hareket omurgası (Bacon, 1975)

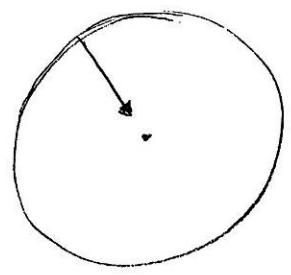
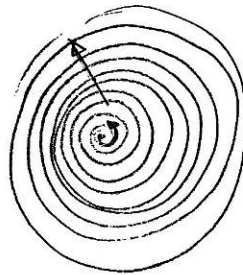
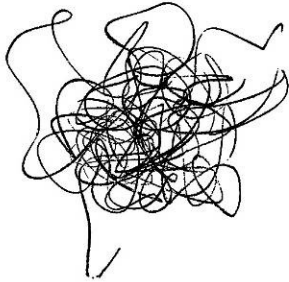
Şekil 3.31'de Papa'nın yarattığı hareket kanalları görülüyor. Hareketin aktığı yollar, odaklar arasında doğrusal olacak şekilde düzenlenmişlerdir.

Şekil 3.32'deki haritada ise odaklar, hareketler ve topografya çakıştırılmıştır.



Şekil 3.32 Ortaçağ Romasının hareket omurgası (Bacon, 1975)

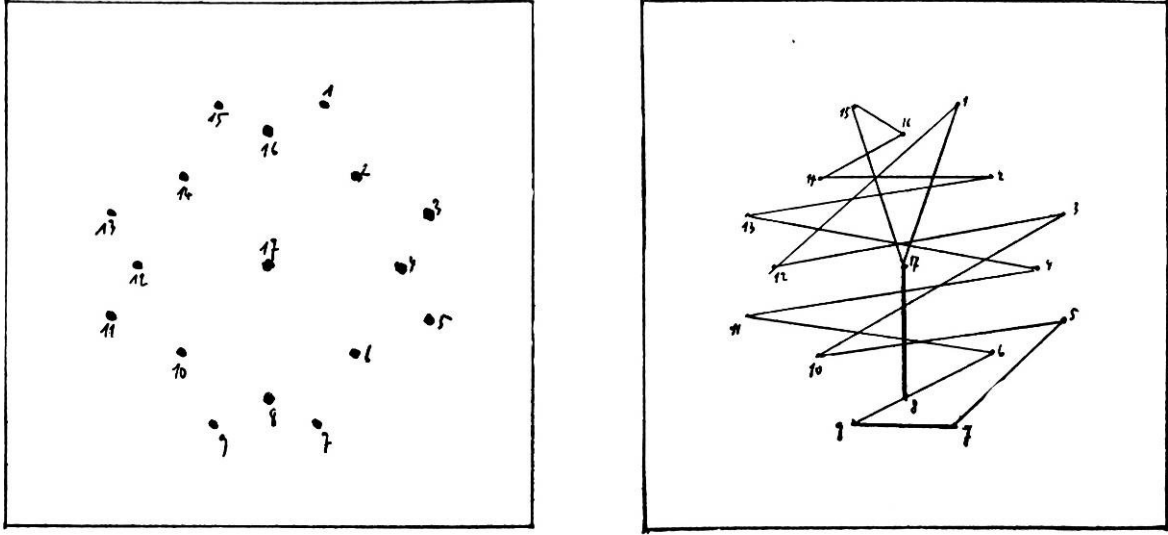
Papa'nın yarattığı yollar Roma'nın topografyasında yer alan tepelere göre şekillenmez. Yollar en uygun eğimlerde değildir. Papalığın ruhani gerekçeleri, kullanıcıların konforunun önüne geçmiştir.



Şekil 3.33 Bir noktanın çevresine düzen getirmesi (Bacon, 1975)

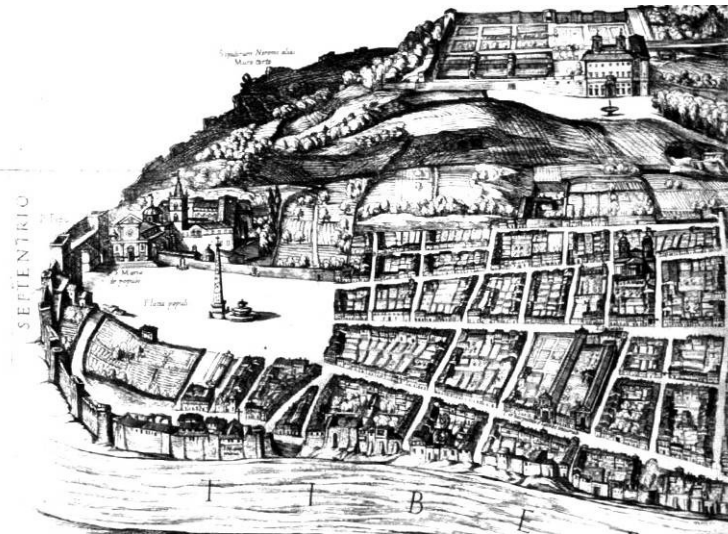
Papanın hareket kanalları yaratmak için yaptığı şey odakların yakınında uygun noktalara obeliskler dikmek oldu.

Kaosun ortasında konulan bir obelisk zamanla içinde durduğu mekanı düzenledi ve organize etti.

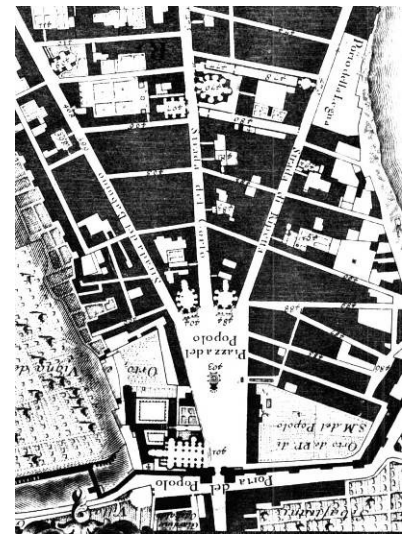


Şekil 3.34 Tanımlı noktaların aralarında iletişime geçmesi (Bacon, 1975)

Odak mekanlar mekansal olarak kendilerini çevreleyen dokudan daha belirgin ve güçlü hissedilmeye başladıklarında birbirleriyle ilişkileri de güçlenmeye başladı ve aralarındaki hareket kanallarından başlayarak tüm kenti dönüştürmeye başladılar.



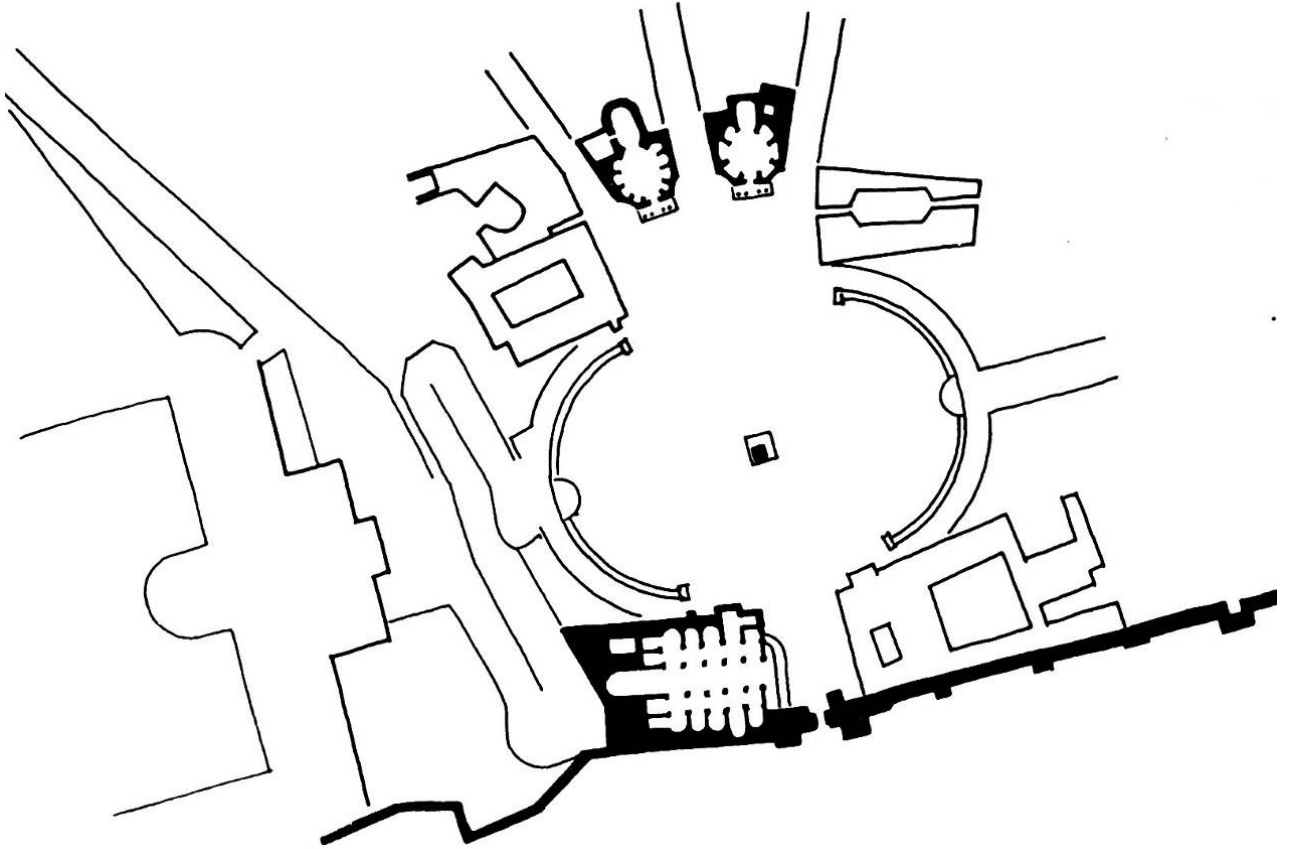
Resim 3.34 Piazza del Popolo perspektif 1590



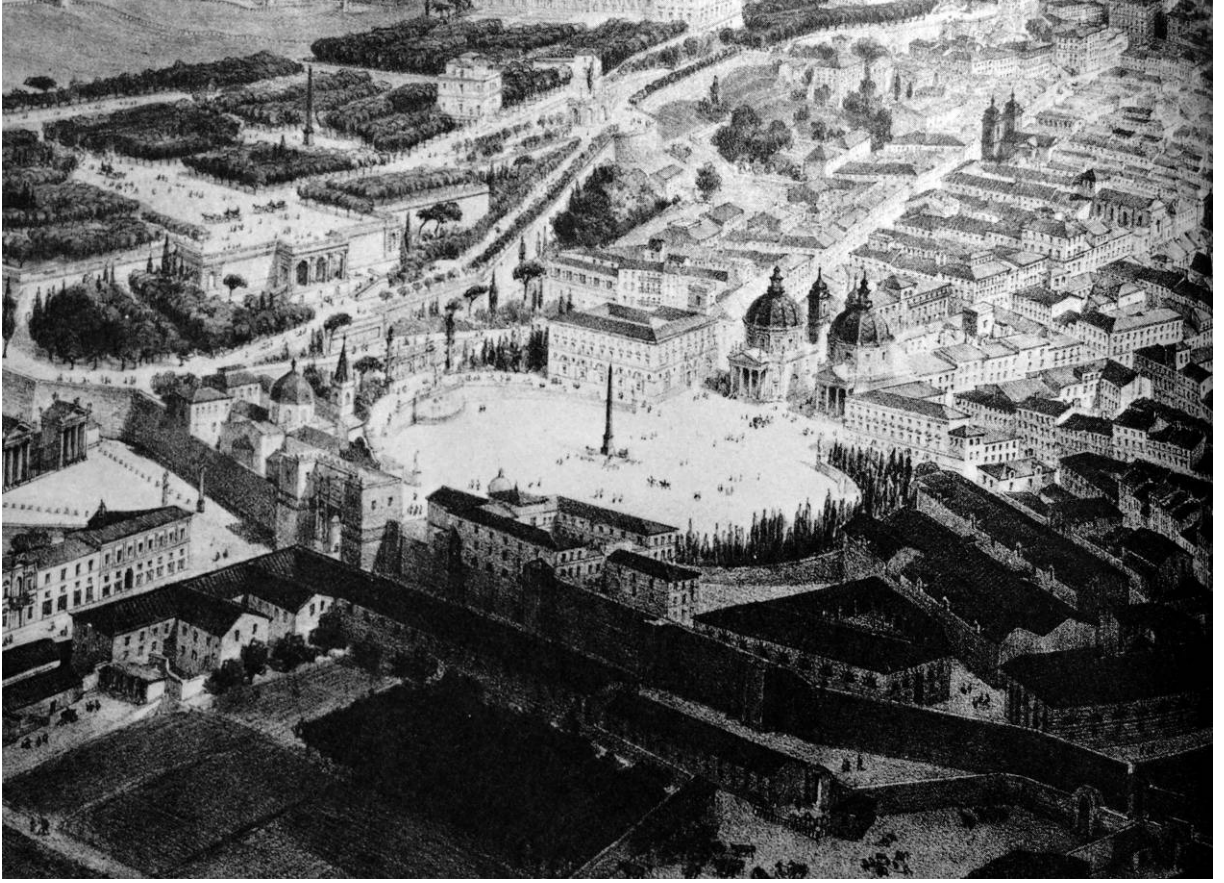
Resim 3.35 Piazza del Popolo,
plan 1679

Papa 5.Sixtus yerleştirdiği obelisklerden bir tanesi de Popolo Meydanında dır. Meydan 1590 larda Resim 3.34’ deki gibiydi. 1679’a gelindiğinde Mimar Rainaldi sur kapısının karşısındaki ĉifte kiliseler Santa Maria dei Miracoli ve Santa Maria di Monte Santo’yu inşaa etmişti (Resim 3.35).

1813 yılında Giuseppe Valadier’in meydanın elips formunu oluşturan yan duvarları ve onlara bitişik ĉeřmeleri tasarlaması ile meydan bugünkü halini almıştır.



şekil 3.35 Piazza del Popolo Plan, bugünkü hal (Bacon, 1975)



Resim 3.36 Piazza del Popolo, Perspektif, bugünkü hal (Bacon, 1975)

Bugünkü Roma kentine bakıldığı zaman 5. Sixtus'un 500 yıl önce başlattığı hareket temelli tasarımın başarıya ulaştığı görülür. Romanın belirgin olarak farkedilen strüktürünün temeli bu düşüncede yatar.

Bu başarı kuşkusuz 5. Sixtus kadar, kendinden önce gelen değerleri analiz edip, 'mimari öz' ün yani düşüncenin sürekliliğini sağlamaya çalışmış yüzlerce tasarımcıya da aittir.

3.2.1.3. Sonuç

Buraya kadar incelenen olgulara bakılığında görülür ki bir kent için hareket yaşamsal önemdedir.

Bazı istisnai durumlar dışında her kentin doğmasına sebep olan bir hareket sistemi mevcuttur. Bu sistem sadece bir caddeden ibaret olan basit bir sistem veya karmaşık bir yol örgüsüne sahip bir sistem olabilir.

Tarihi değeri olan kentlerde yeni bir tasarım yaparken hareket sistemleri dikkatli bir şekilde incelenmeli ve kentin zaman içindeki gelişiminde oynadıkları roller belirlenmelidir.

Yeni tasarımın, kentin karakterini oluşturan öğelerden biri olan hareket sistemleri ile uyumsuz veya sistemi zedeler nitelikte olmaması gereklidir.

Sisteme uyum sağlamak ve onun ne ölçüye kadar değiştirilebileceği ise bir tasarım problemidir. Esas olan kentin ruhunun aynı kalmasının hedeflenmesidir.

3.2.2. Oran / Ölçek

Kimliğin oluşmasında önemli bir bileşen de oran ve ölçektir. Bir kentsel alanda baskın bir ölçeğin veya oranlar sisteminin var olmasının bir çok fiziki ve düşünsel sebebi olabilir.

Konu aşağıda iki başlık altında incelenmiştir.

3.2.2.1. Oran

Ahenkli bir bütünün sağlanması için parçaların (elemanların) birbirleri ile ve oluşturdukları bütünle uyumlu ilişkiler kurmaları gerekir.

Bu ilişkilerin bir boyutu da oranlardır. TDK sözlüğüne göre oran, ‘büyüklük, nicelik, derece bakımından iki şey arasında veya parça ile bütün arasında bulunan bağıntı ve nispet’ olarak tanımlanır.

Farklı ölçeklerde farklı elemanların oranları önem kazanır. Konu mimari olduğunda, bir yapının çevresi ile olan kitlesel oranı, yapının cephesindeki boşlukların dolu bölümlere olan oranı daha da detayda, bir doğramanın yan kayıtlarının üst ve alt kayıtlarla olan oranları üzerlerinde düşünülmesi gereken tasarım problemleridir.

Güzelliğin sağlanması için makro ölçekten detaya inen bir sıralama da, her ölçekteki oranların tutarlı ve uyumlu olmaları gereklidir.

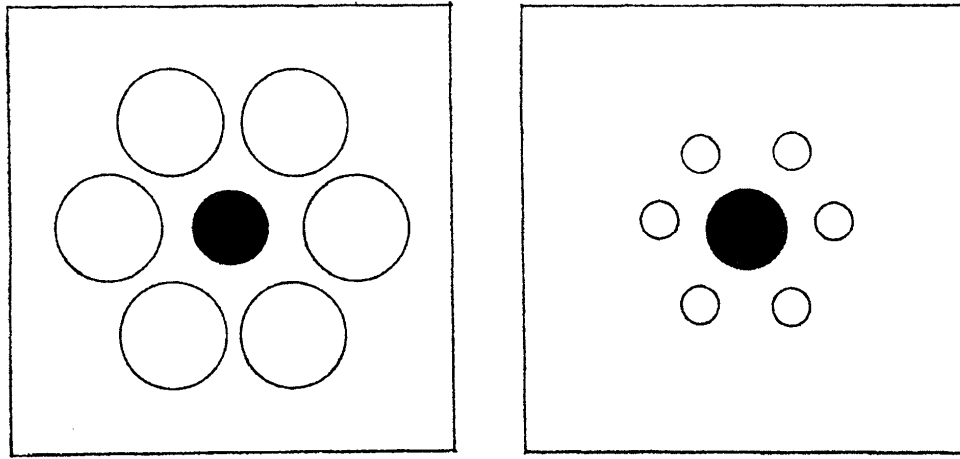
Bir yapının kitlesinin, bağlamı ile olan oranları uyumlu değilse, daha detay ölçeklerdeki oranları ne olursa olsun bütüncül bir güzelliğin sağlanması mümkün değildir.

Oran kavramı tüm sanat dallarında vardır.

Müzikte seslerin frekanslarının birbirlerine olan oranı insanı rahatsız veya mutlu edebilir. Rasmussen ‘Yaşayan Mimari’ adlı kitabında müzikteki oran kavramını şu şekilde açıklar:

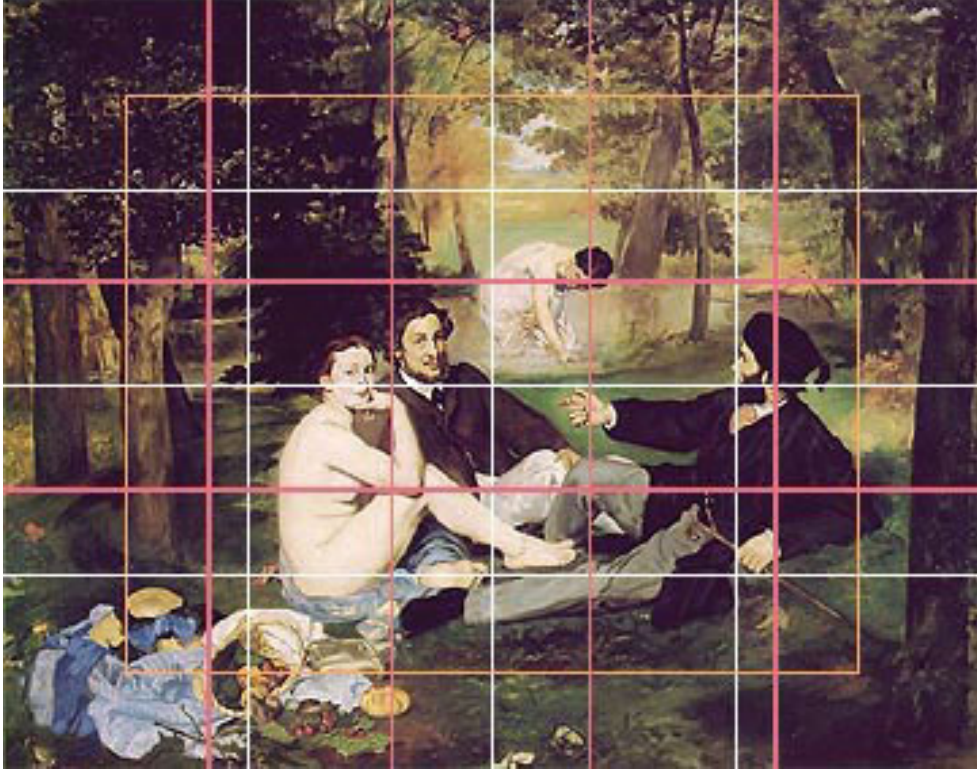
“Müzikteki tonlar düzenli aralıklara sahip titreşimlerden oluşukları ve sabit perdelere sahip oldukları için kaza ile çıkan seslerden ayrılırlar. Bir çalgı telinin çekilmesiyle meydana gelen titreşimler, kesin bir frekans hızına sahip olan esas notalar ve esas notanın frekans hızının katları olan armonilerden oluşur. Basit frekans orantıları olan tonların armonileri aynıdır ve hep beraber çalındıklarında yeni ve düzenli başka bir titreşim aralığı ortaya çıkar. Bu da yeni bir müzikal ton olarak algılanır. Fakat titreşim aralıkları birbirinden biraz farklı olan ses dalgaları bir araya geldiğinde, meydana gelen ses tutarsız ve çoğu kez rahatsız edicidir.”

Müzikte esas olan oranlar seslerin frekanslarının birbirlerine olan oranıdır. Mimaride ise gördüğümüz tüm elemanların kendi içlerindeki ve birbirleriyle olan oranları esastır.



Şekil 3.36 Büyüklüğün bağlama göre farklı algılanması

Bir elemanın boyutlarının algılanması çevresi ile olan ilişkisine göre gerçekleşir. Şekil 3.36 da görülen siyah renkli daire aynı boyutlu olmasına rağmen çevresi ile olan oranlarının farklılığı nedeniyle soldaki şekilde daha büyük algılanmaktadır.



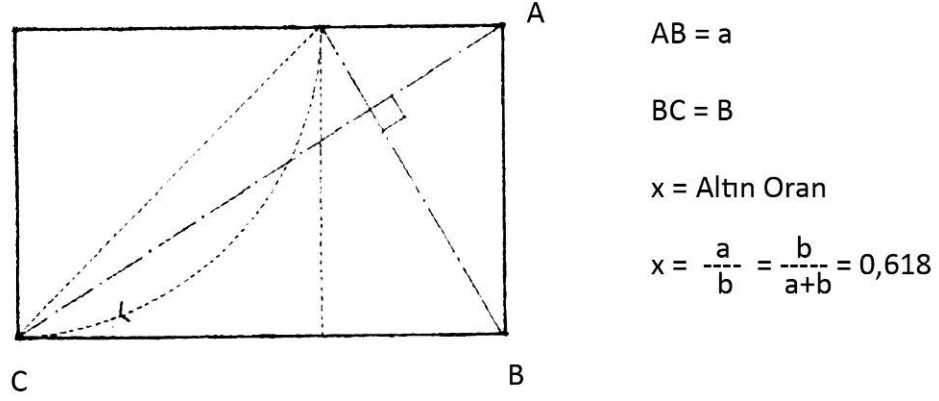
Resim 3.37 Manet, Das Frühstück im Grünen

Güzeli yaratırken oranlar üzerinde etüdler yapmak kaçınılmazdır. Tarih boyunca, dönemlerinin estetik anlayışlarına bağlı olarak insanların kullandığı birçok oran sistemleri ortaya çıkmıştır.

3.2.2.1.1. Altın Oran

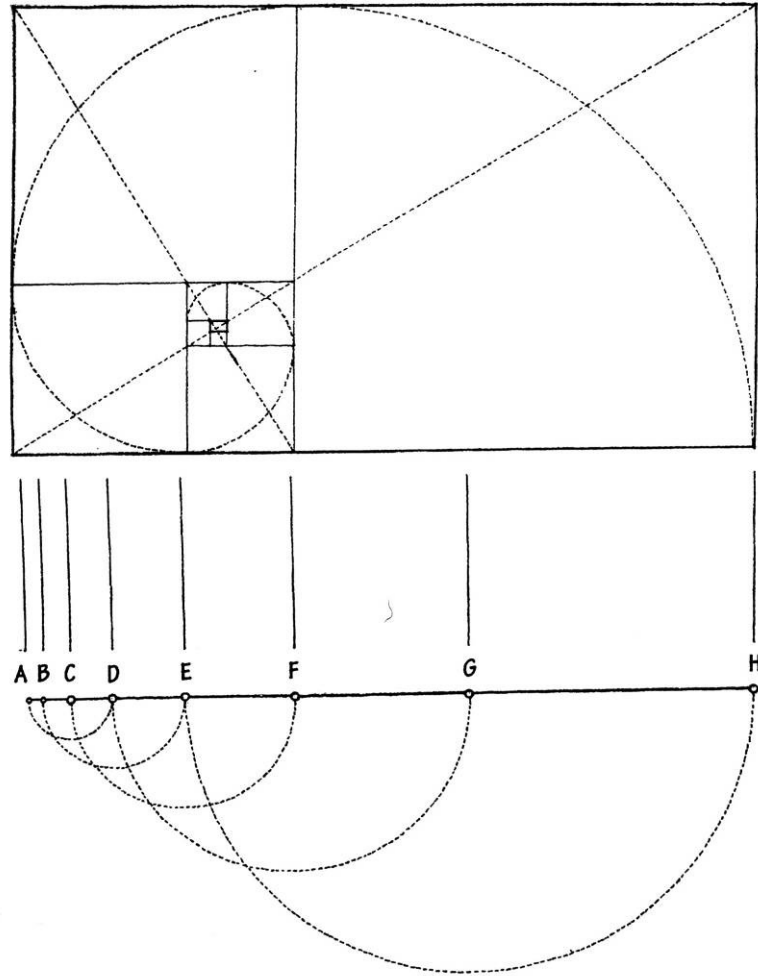
Antik çağlardan beri kullanılan bir oran sistemidir. Yunanlılar insanın vücudunun oranlarının Altın Oran ile ilişkili olduklarını kabul etmişlerdir, ve bu oran sisteminin tanrını doğayı yaratırken kullandığı sistem olduğuna inanmışlardır. Bunun sonucu olarak tanrılarla ilişkili tüm yapılarında bu oranı kullanmışlardır.

Sistem temel olarak şu şekilde tanımlanabilir: Bölünen bir çizginin küçük parçasının büyüğe oranı, büyük parçanın bütüne olan oranı kadardır.



Şekil 3.37 Altın Oran (Ching, 1996)

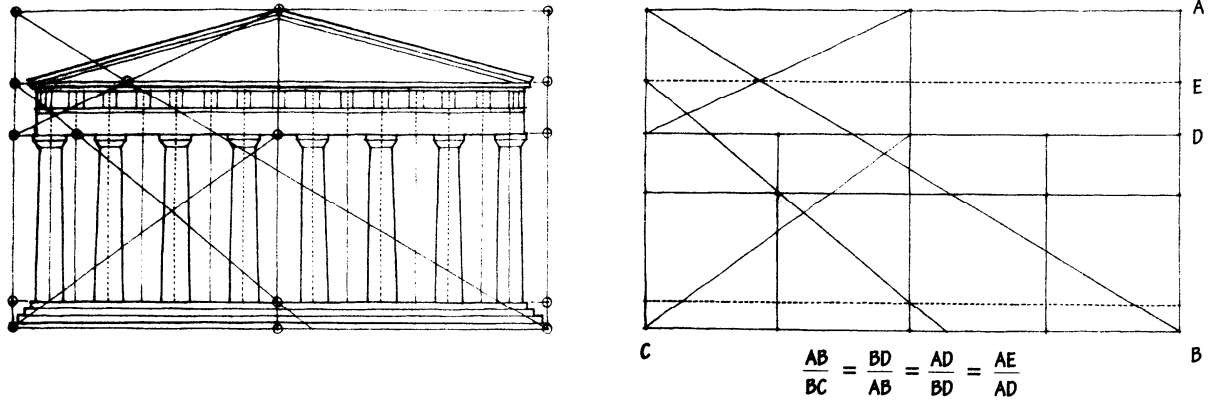
Altın Oran'a sahip bir dikdörtgen'den mümkün olan en büyük kare çıkarıldığında kalan dikdörtgen'de Altın Oran'a sahiptir. Ve ondan çıkarılan en büyük kareden sonra kalan dikdörtgen de. Bu seri sonsuz küçüğe kadar böyle sürdürülebilir.



Şekil 3.38 Altın Oran (Ching, 1996)

Antik Yunanlılar ideal estetiği bu Altın Oran ile elde edebileceklerini düşündüklerinden önemli tüm yapılarının cephe düzenleri bu orana uydurmuşlardır.

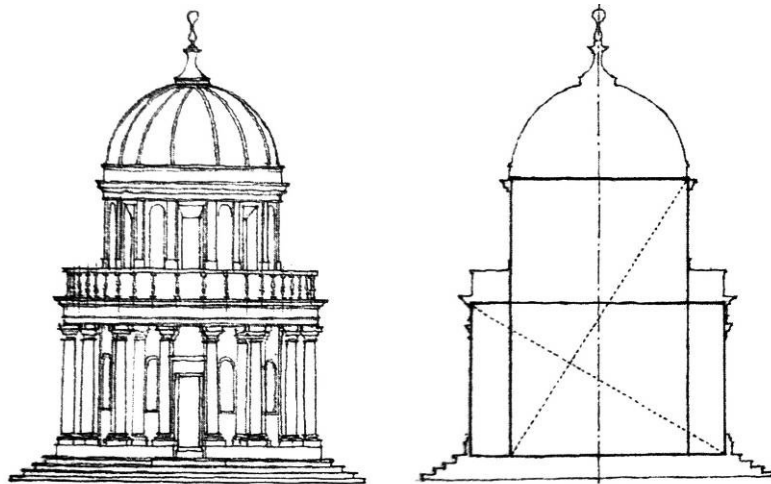
Acropol’de yer alan Parthenon’un cephesine bu oran sistemi belirgindir.



Şekil 3.39 Parthenon’un cephesinin düzeni (Ching, 1996)

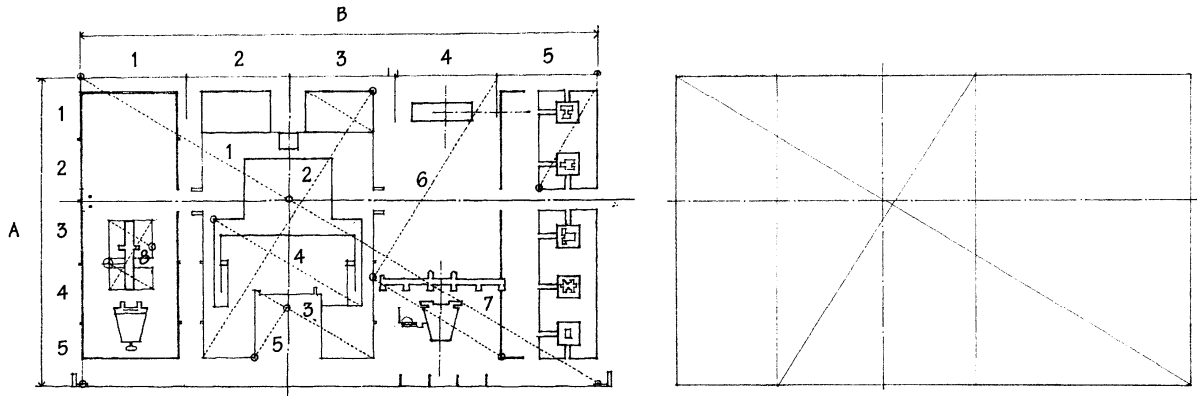
12. yy da Pisa’da yaşamış matematikçi Leonardo Fibonacci’nin bulduğu Fibonacci Serisi’de Altın Oran ile ilişkilidir. Seri 0 ve 1 rakamları ile başlar. Ve her rakama kendinden önce gelenin eklenmesi ile sonsuza kadar devam eder. “0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 223,” Bu serideki komşu iki rakamın birbirine bölmeyi sonsuza dek sürdürürsek, limit sayısı Altın Oran olan 1,618 olur.

Bu oran sistemi tarihte Antik Yunan’da olduğu kadar yoğun kullanılmamakla birlikte devam eden yüzyıllarda da bazı yapıların cephelerinin ve planlarının kurulmasında temel oran sistemi olarak kullanılmıştır.



Şekil 3.40 St. Peter için ek kule tasarımı, Bramente

Bramante'nin 16. yy da, St. Peter Kilisesi'nin çatısında ek olarak tasarladığı kule yapının cephe düzeni Altın Oran'a uygundur.

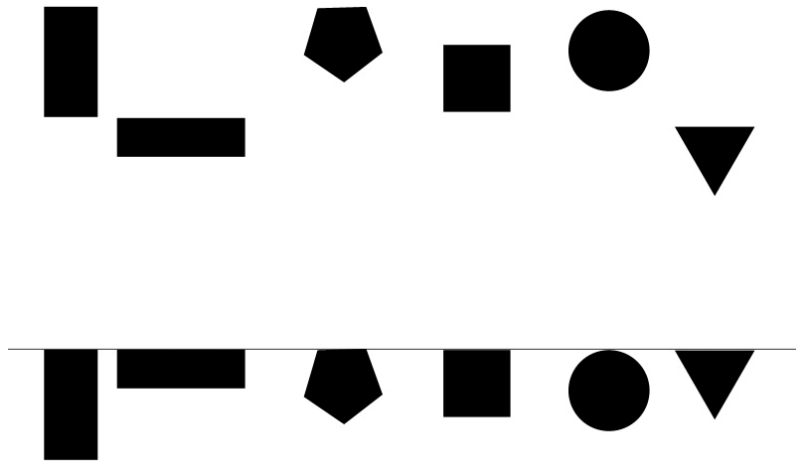


Şekil 3.41 Dünya Müzesi Projesi, Le Corbusier (Ching, 1996)

Le Corbusier'in 1929'de tasarladığı Cenova'daki Dünya Müzesi projesinin planı Altın Oran'a uygundur.

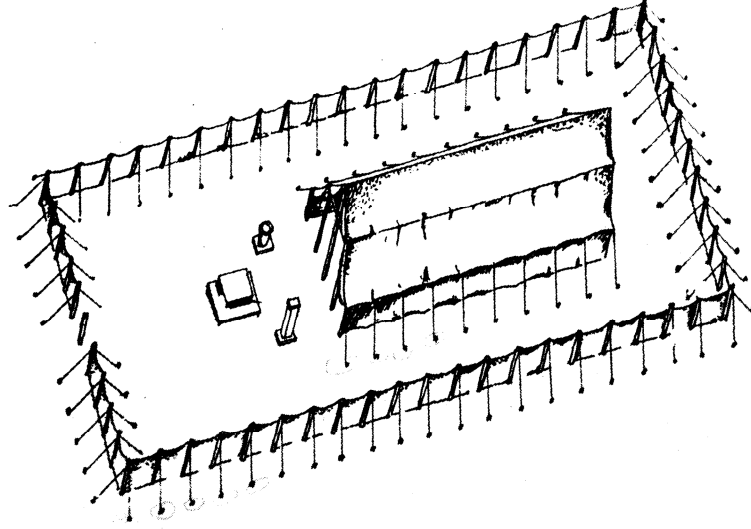
3.2.2.1.2. Düzenleyici Çizgiler

Düzenleyici çizgiler fizik mekânda görülmeyen fakat hangi disiplinde olursa olsun kullanılan elemanları düzenleyen, bütünün parçaları oldukları hissini güçlendiren hizalardır. Aşağıdaki resimde görülen aynı elemanlardan oluşan iki seriden altta olanı sahip olduğu düzenleyici bir çizgi sebebiyle diğerinden daha fazla düzene sahiptir denilebilir.



Şekil 3.42 Elemanların düzenleyici çizgi ile düzenlenmesi

Düzenleyici çizgiler, ilk yaratma dürtüsü hisseden insandan günümüze dek bilinçli veya bilinçsizce kullanılmışlardır.

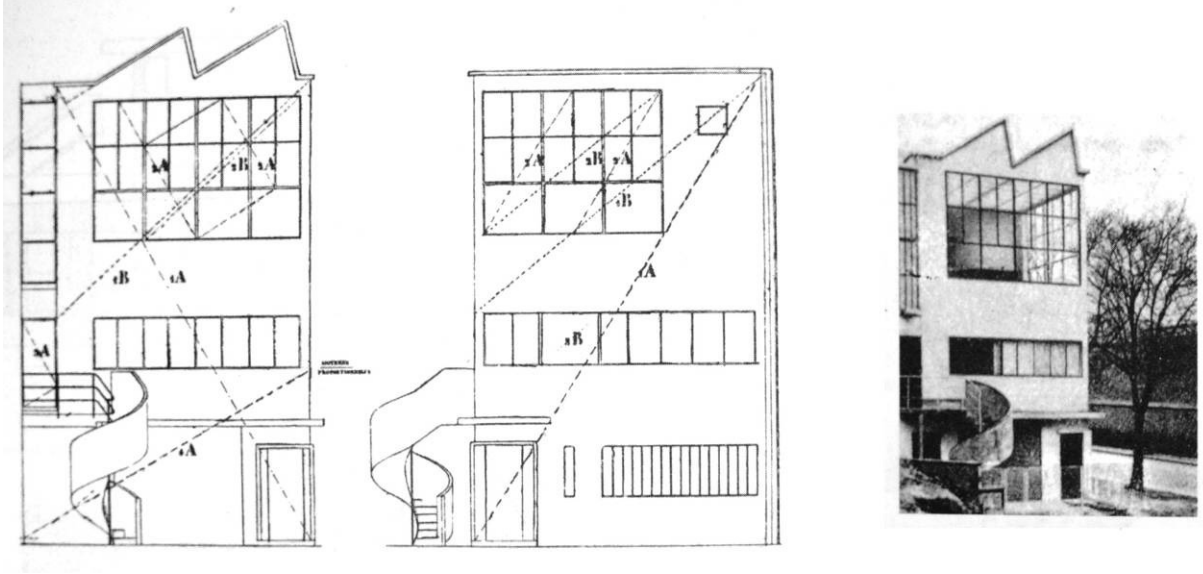


Şekil 3.43 İlkel tapınak (Corbusier, 1923)

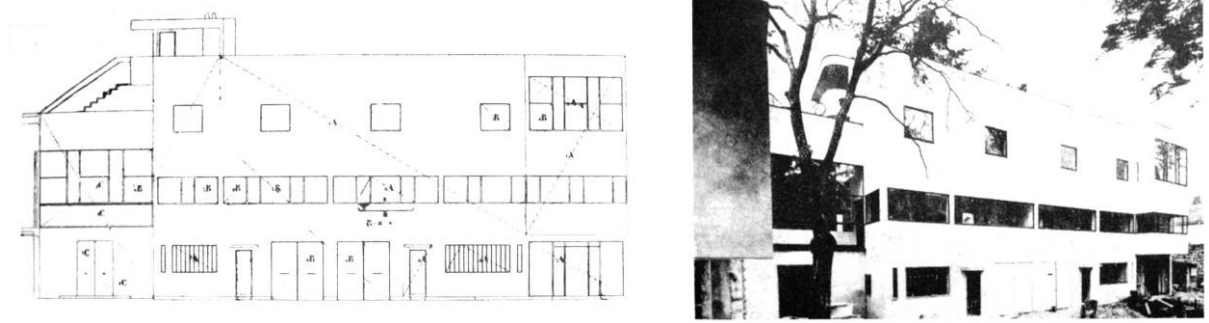
Şekil 3.43’de görülen mekân düzenlemesinde düzenleyici çizgiler ve güçlü bir düzen duygusu hissedilmektedir.

Le Corbusier, düzenleyici çizgilerden şöyle bahseder:

“Düzenleyici çizgiler keyfi olana karşı güvencedir. Bu, büyük bir arzuyla yaratılan yapıtı onayan sağlam işlemidir. ... Düzenleyici çizgi, kişiyi dahice oluşturulmuş uyumlu ilişkilerin araştırmasına götüren tinsel düzenin yarattığı hoşnutluktur; plastik bir yapıta oranların, çizgilerin, renklerin uyumlu bileşimini sağlar. ... Düzenleyici çizgi, güven verici düzenin algılanmasını sağlayan, somut matematiksel bir biçim yaratır. Düzenleyici çizginin seçimi yapının temel geometrisini saptar; yani yapıta bakıldığında edinilen temel izlenimlerden birini belirler. Düzenleyici çizginin seçimi, esin kaynağının belirleyici anlarından biridir, bu, mimarlığın temel işlemlerinden biridir.” (Ching, 1996)



Resim 3.38 Ozanfant Evi, Le Corbusier ve Pierre Jeanneret (Corbusier, 1923)



Resim 3.39 Auteuil'de iki villa, Le Corbusier ve Pierre Jeanneret (Corbusier, 1923)

Resim 3.38 ve 3.39 da Le Corbusier'in cephe tasarımında düzenleyici çizgileri kullandığı iki tasarımı görülmektedir.

3.2.2.2. Ölçek

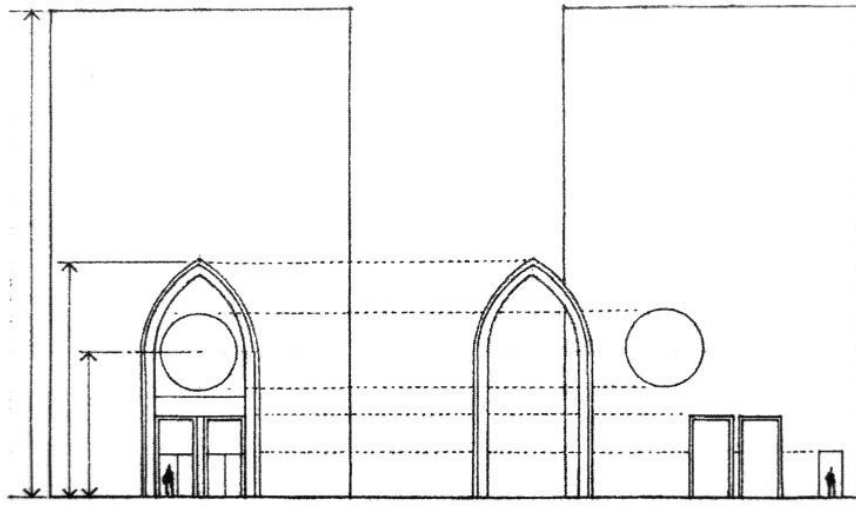
Bir objenin boyutu bir önceki bölümde de kısmen incelendiği gibi bağlamındaki diğer elemanlara göre belirlenir. Ölçek ahenklilikten çok büyüklük ve küçüklük ile ilişkilidir.

İnsanın kendisini rahat ve huzurlu hissettiği 4 m x 6 m genişliğinde ve 2.7 m yüksekliğinde bir odanın boyutları on kat arttırıldığında artık hissettikleri değişmiş olacaktır. Burada esas değişen şey ölçektir.

Bir ortaçağ kentinde konutların boyutlarının birbirlerine benzer ve nispeten ufak olmasına rağmen dini yapıların devasa boyutlu olmasının sebebi, dini gücünün mimari ile iletilmesi gerekliliğidir.

Bir binanın kent bağlamındaki boyutundan söz edildiğinde kentsel ölçekten, bir binanın kendi çevresine uygun olup olmadığını değerlendirirken mahalle ölçeğinden, bir sokağa bakan bina elemanlarının görelî boyutlarını belirtirken de cadde ölçeğinden bahsedilmiş olur.

Bina ölçeğindeki bütün elemanlar, ne kadar sade ve önemsiz olurlarsa olsunlar, belirli boyutlara sahiptirler ve her elemanın boyutları diğer elemanların boyutlarına göre algılanır.



Şekil 3.44 Cephe elemanlarının birbirleri ile ölçek ilişkisi

Çoğu bina elemanı insanlara yabancı olmayan boyutlara sahiptirler ve bu nedenle, çevrelerindeki diğer elemanların boyutlarının tespitinde yardımcı olurlar. Konutların pencere birimleri ya da kapı girişleri gibi elemanlar izleyiciye genişliği ya da kaç kata sahip olduğu konusunda fikir verirler.

Bu algısal durum tasarımcı tarafından bir binanın biçimini veya bir mekânın algısını kasıtlı olarak değiştirmek amacıyla da kullanılır.



Resim 3.40 St. Peter Kilisesi, Roma

Resim 3.40'da, Roma'daki St. Peter Kilisesi'ne tam karşısından yaklaşılırken görülmektedir. Kilise genel olarak içinden bakılan sokağın diğer binalarından daha büyük olarak görülür. Fakat çok uzakta olduğu için gerçekleşen perspektif etkisi ve cephesindeki güçlü yatay pilastrlar sebebiyle sanal olarak 3 katlı gibi algılanır. Oysa gerçekte bundan çok daha büyüktür. Ve her bir katının yaklaşık 20 metre yükseklikte olduğu ancak yanına gidildiğinde fark edilir.



Resim 3.41 St. Peter Kilisesi, Roma

Resim 3.41’de, resimde insanlarla beraber görüldüğü için kilisenin gerçek boyutları fark edilebilir. Bir kere kilisenin gerçek boyutları algılandıktan sonra resim 3.42’ye bakılırsa meydanın gerçek boyutları hakkında da bir fikir sahibi olmak mümkündür.



Resim 3.42 St. Peter Kilisesi, Roma

Kilisenin kentin farklı bölümlerinden bakıldığında ise kilisenin gerçek leği görülür. Neredeyse tüm Roma'dan görülebilecek bir pozisyonda ve büyüklüktedir.



Resim 3.43 St. Peter Kilisesi, Roma

Kilisenin sahip olduğu büyüklüğün gerçek sebebi kent ölçeğinde yitip gitmemek, her pozisyondan güçlü bir biçimde fark edilmek arzusudur.

St. Peter Kilisesi bir anlamda, Vatikan'ın Roma'nın en güçlü iktidarı olma isteğinin mimari dile çevrilmiş halidir.

Kent leği dendiğinde kastedilen o kentteki, yapıların ağrılıklı olarak sahip olduğu ölçektir. Bu da genellikle kentteki konut dokusunun leğidir. Sivil mimari dışındaki yapıların ölçekleri genellikle kentin baskın leğinden farklı ve büyük bir ölçekte olurlar.



Resim 3.44 Tokat, 1960 (Aru, 1998)

Resim 3.44’de Tokat’ın 1960’lı yıllardaki hali görülmektedir. Kent bir dağın eteğine kurulmuştur. Kentteki sivil yapıların homojen bir ölçeği vardır. Kentteki camiler, hanlar, devlet yapılarının ölçekleri farklıdır. Bu fark resimden bakarak anlaşılabilir kadar belirgindir.

Kent ölçeğinin ortaya çıkmasında birçok faktör etkilidir. Kentteki yapı malzemesi stoğu, iktisadi ve sosyal durum, iklim, topografya, vb.



Resim 3.45 Urfa, 1960 (Aru, 1998)

Yukarıda görülen Urfa kent dokusunun 1960'lardaki ölçeği Tokat kenti ölçeğine nispeten daha ufaktır. Yapı malzemesi olarak kerpiç ve toprak kullanılma gerekliliği ancak 1-2 kat yüksekliğinde ve dar açıklıklı mekânlar yapmaya olanak vermiştir. Bu da kentin ölçeğinin ortaya çıkmasındaki temel faktörlerden birisidir.

Endüstri öncesi kentlerde yapılar genellikle fazla büyük olmayan boyutlara, çevrelerindeki yollara oranla alçak yüksekliklere sahip olmuşlardır. Betonarme, çelik gibi yapı malzemelerinin olmaması, fazla yoğun yerleşmelere ihtiyaç duymamış olmaları bunun sebebidir. Ve doğal olarak benzer ölçeklere sahiptirler. İnsanın kendisini içinde dingin, huzurlu ve güvenli hissettiren bu ölçek genel olarak 'insan ölçeği' olarak adlandırılır.



Resim 3.46 Siena, İtalya

Yukarıda Siena Kenti'nden bir sokak görülmekte. Yapı malzemesi olarak taş ve tuğla kullanılması, nispeten yoğun bir nüfus gerekliliği gibi sebepler kentte yapıların 7-8 kata kadar yükselmesini gerekli hale getirmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan ölçek Tokat ve Urfa kentlerinden oldukça farklıdır. Siena bir endüstri öncesi kent olmasına rağmen ölçeği insan ölçeğinden uzaktır.

Kent dokularında baskın olan sivil mimaride insan ölçeği hakim olmakla birlikte diğer tip yapılarda genellikle farklı ölçekler kullanılır.

Bunun sebepleri iktidar ve disiplin toplumu kavramları incelenerek anlaşılabilir. Çalışmanın konusu dışında kaldığı için burada açıklanmayacaktır. Fakat şu söylenebilir ki, tarih boyunca tüm yerleşmelerde, o an iktidar olan güç veya güçler iktidarlarını, inşa ettirdikleri büyük ve ihtişamlı yapılar ile fiziksel olarak da göstermişlerdir.



Resim 3.47 Floransa, İtalya

Yukarıdaki resimde bağlamına göre dev boyutları ile Floransa Katedrali (*Basilica di Santa Maria del Fiore*) görülmektedir. Katedralin inşası 170 yıl sürmüş ve bitirilebilmesi için başta tasarlanmış olandan daha ufak bir yapı haline getirilmiştir. Bu ölçek farkı sadece mimari veya estetik konularında değil, 13.yy da Floransa'daki kilisenin gücü hakkında da bilgi verir.

3.2.2.3. Sonuç (Oran-Ölçek)

Yapı malzemelerinin ve teknik bilgilerin kolayca transferinin yapılamadığı endüstri öncesi zamanlarda ortaya çıkmış ve kurulmuş kentler, karakteristik bir ölçeğe ve oranlar sistemine sahiplerdir.

Bu ortak payda kentin kimliğini oluşturan öğelerden biridir ve onu diğer kentlerden ayırır. Bu sebepten, kentin sahip olduğu oran ve ölçeğin korunması ve yeni inşa edilen yapıların da bu sisteme harmonik bir şekilde entegre olması esastır.

Bazı durumlarda, söz konusu oran ve ölçek sisteminin ortaya çıkmasına neden olmuş yapı malzemesi yerine çağdaş ve farklı malzemeler kullanılması gerektiğinde, malzemenin doğasından gelen ölçeği ve oranları, mevcut bağlamı göz önünde tutarak etüd etmek gereklidir.

3.2.3. Malzeme (Renk, Doku)

Mimarlıkta malzeme birçok boyutuyla incelenebilir. Çalışmanın konusu tarihi kentlerin kimliği olduğu için, ‘Malzeme’ konusu da bu kapsamda, algılama ve görsel özellikler bağlamında incelenecektir.



Resim 3.48 Eyüp, İstanbul

Resim 3.48'de Eyüp'ten bir sokak görünmektedir. Sokak İstanbul'da iyi korunmuş nadir yerlerden biridir.

Resim insan gözünün görme açılara yakın olan 50 mm bir objektif ile çekilmiştir. Yani insan gözü de resmin çekildiği noktadan aynı açı ile baktığı zaman gördükleri resimdekiyle çok yakın olacaktır.

Siyah kontür ile gökyüzü ve yapıların arakesiti gösterilmiştir. Resimdeki gökyüzünün alanının toplam resim alanına oranı %17'dir. Yer kaplaması %22, solda kalan yüzeyler % 30, sağda ki yüzeyler ise %29 oranında alanlar kaplamaktadırlar. Gökyüzü haricindeki alanların toplamı ise % 83'tür.

Eyüp'te rastgele seçilmiş bu sokakta yürüyen bir yayanın rastgele seçilmiş bir anında gördüğü bir görüntünün % 83'ünü malzemeler oluşturur. Eğer %22 lik oranda olan yer kaplamasının rengi kırmızı yapılırsa, algılanan şeyin şu andakinden çok farklı olacağı açıktır. Toplamdaki %83 olan oran, farklı yerlerde daha az veya daha fazla olabilir. Fakat bu örnek kabaca gösterir ki mimarinin algılanmasında malzemenin önemi azımsanmayacak denli büyüktür.

Yapılarda kullanılan malzemeleri algılamak yapılar hakkında birçok bilgi verir. Kalınlığı her köşeden algılanabilecek şekilde geçmelerle birleştirilmiş ahşap bir kutunun ağırlığı kolayca anlaşılır.

Geç Rönesans binalarında da bu yöntem kullanılarak yapılar olduklarından daha ağır gösterilmeye çalışılmıştır. Köşelerde kullanılan büyük taşlar yapının duvarlarının da o kalınlıkta olduğu izlenimini verirler. Resim 3.49.



Resim 3.49 Budapeşte, Macaristan

Ahşap kutu eğer zımparalanıp, yüzeyleri düz hale getirildikten sonra beyaz bir renge boyanırsa, gerçek malzemesi ve ağırlığı hakkında izleyicilere yanlış bilgi vermeye başlar ve olduğundan daha hafif algılanır.



Resim 3.50 Citrohan Evi, Le Corbusier

Bu yöntem mimaride yapıları olduklarından daha hafif ve narin göstermek için sıklıkla kullanılır.

Örneklenen ahşap kutu eğer parlak ve açık renkli bir desenli kağıt ile kaplansa, ağırlığı yüzeyini kaplayan malzeme kadar hafif olarak algılanmaya başlardı.

Venedik'teki Doges Sarayı'nda zemin katlar şeffaf, üst katlar ise doludur. Bu mimaride genellikle rastlanmayan bir tutumdur. Yapının üst kısmını olduğundan daha ağır gösterme ve yapının dengede olduğu hissini azaltma tehlikesi vardır.



Resim 3.51 Doges Sarayı, Venedik

Fakat Doges Sarayı'nda yapılan bu uygulama hiç rahatsız edici değildir, çünkü üst kısmın etkisi hafifletilmiştir. Cephe yüzeyinde kullanılan beyaz ve açık pembe renklerden oluşan kumaş benzeri doku, yapının üst kısmına çok hafif ve adeta yüzer bir etki vermiştir.



Resim 3.52 Casa-Martemar, Anton Garcia-Abril, İspanya (Bradbury, 2006)

Yukarıda resmi görülen Casa-Martemar adlı yapıda zemin kat tamamen şeffaf, üst kat ise tamamen doludur. Fakat Doges Sarayı'nın aksine burada üst kısım oldukça ağır hissedilmekte ve zemin katın şeffaflığı ile bir kontrast oluşturmaktadır. Buna sebep olan üst katın cephesinde kullanılan brüt betondur. Yapı, fotoğraftaki açıdan bakıldığında dengesiz ve güvensiz hissettirmektedir.

Önceki örneklerden görüldüğü gibi malzeme seçiminin, mekanların ve yapıların algılanması esnasında büyük bir rolü vardır. Yapıların ağır-hafif, mekanların büyük-küçük, sıcak-soğuk, uzak-yakın hissettirilmesi malzeme seçimleriyle gerçekleştirilebilmektedir.

Malzeme görsel olarak iki bileşenden oluşmaktadır, 'Renk' ve 'Doku'.

3.2.3.1. Renk

Renk, ışığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşması ile ortaya çıkan bir algılamadır. Bu algılama, ışığın maddeler üzerine çarpması ve kısmen soğurulup kısmen yansması nedeniyle çeşitlilik gösterir. Ve bunlar, renk tonu veya renk olarak adlandırılır.

Tüm dalga boyları birden aynı anda gözümüze ulaşırsa bunu beyaz, hiç ışık ulaşmazsa siyah olarak algılarız.

Her bir ışın dalgalar halinde yayılan ve belli enerjiye sahip fotondur. İki dalganın en yüksek noktaları arasındaki mesafe dalga boyu olarak adlandırılır.

Işık bir nesneye çarptığında ya yansır, ya absorbe olur ya da dağılır. Bir maddenin rengi, o maddeden gözümüze ulaşan görünür bölgedeki elektromanyetik ışınlarıdır. Bu ışın saydam maddeler için, içinden geçip gelen, saydam olamayanlar için ise yansıyan ışınlarıdır. Eğer bu ışınlar görünür bölgedeki ışınların tamamını kapsıyorsa saydam maddeler renksiz, saydam olmayanlar ise beyaz görülürler. Işınların bir kısmının madde tarafından tutulması geri kalan ışınların beyaz ışık olma özelliğini kaybetmesine, tutulan ışınların dalga boyuna göre bir renk olarak algılanmasına neden olur. Maddelerin rengi, tuttuğu ışının tamamlayıcısı olan ışının rengidir. (*Bilim ve Teknik Dergisi, sayı 467, Ekim 2006, sy. 74*)

Kırmızı olarak gördüğümüz obje aslında sadece 700 nm civarı dalga boyundaki ışınları yansıtan, diğerlerini tutan bir objedir.

Renkler için genelde kulağımızla duyduğumuz ince ve kalın ses analogisi yapılsa da, ses algısının aksine aynı anda gelen ışık frekansları değişik kanallardan algılanamaz (başka bir deyişle göz frekans analizi yapamaz), dolayısıyla aynı anda ince ve kalın sesleri birbirine karıştırmadan duymamıza karşın gözümüz için bu 'çok seslilik' söz konusu olmadığından değişik ışık frekanslarının sadece kombinasyonlarını algılayabiliriz.

Tüm bu fiziksel özelliklerinin yanında renkler, canlılarda bazı duygusal etkiler ortaya çıkarırlar. Kırmızı renge maruz bırakılan bir insan kendini gergin, enerjik, huzursuz hissederken, mavi renk kişiyi sakin, güvenli ve dingin yapar.

Kırmızı ve spektrumda ona yakın olan renkler sıcak renklerdir. Sıcak renklerin ruhsal etkisi neşe, canlılık ve harekettir. Sıcak renklere göre titreşimi daha az olan yeşil, mavi, mor ve maviye çalan renkler ise soğuk renklerdir ve bu renkler gözü ikinci derecede etkilerler. Özellikle mavi kasları gevşetip solunumu düşüren ruhsal etkisi hüznün, rahatlık ve durgunluk olan bir renktir.

Mimari, yapı malzemeleri sebebiyle renkler ile ilişkilidir. Mimarinin algılanması esnasında renklerde diğer öğeler gibi bir boyutu oluşturur.

Medeniyetin ilk zamanlarında insanların yapı malzemeleri üzerinde işlem yapmak için fazla bilgi ve teknolojilerinin olmaması sebebiyle, yapıların rengi genellikle malzemenin doğal rengi ile aynı olmuştur.



Resim 3.53 Taş ve topraktan yapı, Dogon Kabilesi, Afrika

Yukarıda görülen yapı, Afrika'da Mali Cumhuriyeti'nde yaşayan Dogon Kabilesi'ne aittir. Kabile, yapılarını çevrelerinde en kolay ulaşabildikleri malzemeler olan taş ve topraktan yapar (<http://en.wikipedia.org/wiki/Dogon>).

Bu tür ilkel yapım faaliyetlerinde kil, saman, dal, saz, taşlar, toprak, ahşap gibi malzemeler kullanılmıştır. Sonuçta ortaya çıkan doğanın renklerine sahip bir yapıdır. Bu yapı da bir kuş yuvası gibi doğanın bir parçasıdır.

Yapı malzemelerinin rengi doğa tarafından üretilmek yerine insan tarafından kontrol edilmeye başlandıktan sonra, mimari tasarımda yeni bir adım atılmıştır.

Daha önce bir sonuç olarak ortaya çıkan ve üzerinde herhangi bir tasarım faaliyeti yapmaya gerek olmayan bir konu da mimari tasarımın bir parçası olmuştur.

Rengin yapay olarak üretilmebilmesi ve yapı malzemelerinde kullanılabilmesi tasarımcılara sonsuz bir özgürlük vermiş olsa da, yapılarda kullanılan renkler ilk başlarda gelenek ve kültürel süreklilik sebebiyle fazla bir çeşitlilik göstermemiştir.

Genel olarak kullanılan renkler insanların çevrelerinde görmeye alıştıkları renkler olmuştur. Örneğin konut yapıları çevrenin bir parçasıdır. Eğer çevrede sarı taşlar varsa, yapıda da o sarı taşlar kullanılır ve yapı o rengi taşır. Yapılan sıva ise sarı kum kullanıldığı için sarı bir renkte olacaktır.



Resim 3.54 Piazza del Campo, Siena

Örneğin Siena'daki stüko evlerin rengine *terre di Siena* (Siena Toprağı) denir. Yapılar sıva olmasına rağmen üzerine yapılan boya daha önceki renk alışkanlıklarından vazgeçilemediğini gösterir.

Yapı malzemesi tarafından belirlenenden farklı bir renk kullanmak mümkün olduğu zamanlarda da seçilen renk çoğunlukla yine bir yapı malzemesinin rengi olur.



Resim 3.55 Ahşap konut, İsveç

Örneğin İsveç ve Norveç'in kırsal yörelerinde ahşap malzeme kullanılarak yapılan konutlarda kullanılan renk genellikle çevrelerinin hakim rengi olan yeşile zıt olan koyu bir kırmızıdır. İsveçli sanat tarihçisi Erik Lundberg'e göre bu geleneğin altında, daha görkemli ve dayanıklı olan kırmızı tuğlalı malikâneleri taklit etmek çabası yatar.

Renklerin bu şekilde kullanımını basitçe taklit olarak nitelendirmek doğru bir tanımlama olmayacaktır. Bu kullanım daha çok renklerin sembol olarak kullanılmasıdır. Örneğin Pekin'de parlak renkler, saraylar, tapınaklar ve diğer törensel binalar için ayrılmıştı. Normal binalar yapay olarak renksizleştiriliyorlardı. Bu tip binalarda kullanılan kiremit renkleri kullanımdan önce yapay olarak solgunlaştırılıyordu.



Resim 3.56 Cennet Tapınağı, Çin

Buna karşın Cennet Tapınağı'ndaki binaların damları mavi sırlı kiremit ile kaplanmıştır. İmparatorluk Sarayı'nın çatıları sarı ok, şehir kapılarının çatıları ise yeşil renkte idi. Halkın renkli ve parlak kiremit kullanması ise yasaklanmıştır.

3.2.3.2. Doku

Doku kavramı sadece mimari disiplinin değil daha genel bir epistemenin konusudur. Bu bağlamda konuya ilk olarak makro ölçekten yaklaşılabacaktır.

Tabiatta her şey bir doku meydana getirmek eğilimindedir. Tek yoktur, doku vardır. Buğday tarlaları, çimenler, dalgalar, karıncalar, arılar ve insan toplulukları hep aynı cins şeylerin bir araya gelmesine bir örnektir. Tabiatta tek olan şeyler normal değil patolojiktir. Hatta evrende dünyamız da tek değildir. Büyük boşluk içinde diğer yıldızlar ve çevrelerindeki gezegenler ile bir doku meydana getirirler.

Bunun sonucunda söylenebilir ki, mikroskobik elemanlardan, uzaydaki cisimlere varıncaya dek her şey bütünlüğe doğru gitmekte ve bu bütünlüğe hakim olan kavram doku olmaktadır. (*Form ve Doku, Önder Tüzcet*)

İki boyutlu plastik değerlerden (çizgi, biçim, ton, renk) üçüncü boyuta geçerken, bir ara eleman olarak doku kavramıyla karşılaşırız. Doku, çevremizi zengin bir biçimde saran, tabiat ve insan yapısı bütün yüzey ve formları kuvvetle karakterize eden önemli bir elemandır.

Ching, ‘doku’ yu, “bir yüzeyin üç boyutlu yapısından dolayı sahip olduğu özel bir nitelik” olarak tanımlar. Gerçekten de bu tanımlamayı malzeme düzeyine indirgeyecek olursak, ‘doku’, malzemenin kendi gerçek ifadesini sağlayan en etkin özelliğidir (F. Ching, *Mimarlık*).

Malzemenin diğer özellikleri gibi doku da mekân ile ayrılmaz bir bütün teşkil eder. Malzemenin mekânı sınırlayan plastik değerleri o mekândan kopuk olarak düşünülemezler. Malzemenin doğasına aykırı bir dokunun gerçekleştirildiği hallerde mekân içinde yaşayan insanlarda fiziki bir aldanmanın rahatsızlığını yaratır.

Doğada birçok doku bulunur ve bunların hepsinin bir anlamı vardır. Tabiat çoğu zaman bünyesini zengin bir doku örtüsü altına gizlemiş olarak görünür. İlk bakışta insana tabiatın üstünde esas bünyesinden bambaşka bir kabuk, bambaşka kanunlarla örülmüş bir doku düzeni var gibi gelir. Fakat kanunları araştırılırsa, bu doku düzeninin tamamen bünyeden hareket eden ve esas bünyenin ifadesinden başka bir şey olmayan bir örgü olduğu görülür. Yani, bir doku örtüsünün altına gizlenen tabiatın esas bünyesini bize açıklayan çok kere gene bu doku örtüsüdür.

Jeolojik yapısına göre yer yer kayalık, yer yer toprak olan arazide yalnız toprak kümelerinde yetişen bitki topluluklarının meydana getirdiği seyrek bir doku bize arazi yapısı hakkında bir fikir verebilmektedir. Aynı şekilde volkanik bir kütleyi, kurak bir tarlayı, gevşek ve nemli bir toprağı, hep dokuları vasıtalarıyla hissederiz. Yapılarına göre tabiatla çeşitli dokular bize fıskırma, kuraklık, hareket, monotonluk, kısırlık, bereket, vb. ifade ederler (*Form ve Doku*). Bu dokular daima bir fonksiyonun ifadesidirler. Her organizmanın farklı dokuları farklı fonksiyonlar için birer çözüm ifade ederler.

Tabiattaki dokular çoğunlukla gerçek dokulardır. İnsan görmeden sadece dokunarak hissettiği bazı dokular karşısında çok farklı duygular hisseder. Örneğin, bir ağaç kabuğu dokusu, portakalın yüzey dokusu veya bir kedinin kürkü dokunanda türlü etkiler uyandırır. Aynı şekilde karanlık bir odada kişi, cam veya duvar yüzeylerini de dokunarak ayırt edebilir. Bütün yüzeyler dokunulduğu zaman kişide dokunsal duygulanmalar meydana getirirler. O halde, yüzeylerin birtakım dokunsal değerleri vardır denilebilir. Dokunsal değerler, objenin yüzey kalitesine yani dokusuna bağlı olarak etkilemektedirler. Bu değerler en iyi olarak dokunma duyusu ile hissedilebilir. Dokunma duyularına hitap eden dokulara da bu sebepten gerçek dokular denilebilir.

İnsanın uzuvları ile algılanan gerçek dokular, insan üzerinde kabalık, yumuşaklık, soğukluk, rahatlık gibi çeşitli duygular meydana getirmektedirler. Tabiat ve insan yapısı bütün objeler için bu böyledir.

Gerçek dokulardan farklı olarak bir de insanın uzuvları ile hissedemediği halde yalnız gözüne hitap eden görsel dokular vardır. Bunlar renkler, motifler, çizgi ve tonlarla teşkil edilmiş iki boyutlu elemanlardır.

Gerçek ve görsel dokular ayrı ayrı veya birlikte kullanılabilirler. Örneğin resim sanatında çok kere renklerle yapılan visüel dokunun yanı sıra, kalın boya parçalar koymak sureti ile yer yer parmaklarla hissedilebilecek gerçek dokuya yer verilir.

Görsel ifadeleri meydana getiren formların, yüzeylerin gücü/etkisi, en başta onların doku karakterlerine dayanır. Parlak madeni levha ile pürüzlü bir taş yüzeyi arasında büyük bir ifade farkı vardır. Durgun bir su yüzeyinin aldığı çeşitli dokular veya akan bir suyun dokusu çeşitli ifadelerle büyük heyecanlar verebilirler.

Diğer özelliklerinin yanında mimaride doku, ölçek belirtmek içinde kullanılabilir. Metrik ölçüleri aynı olan iki mekânda farklı dokulara sahip yüzey malzemeleri kullanarak mekânın ölçeğinin farklı hissedilmesi sağlanabilir.

Malzemenin çeşitli doku değerleri kişinin mekân algısında büyük roller oynamaktadır. Dokuda ışık – ışıksızlık, hareket – sükûnet, sıklık – seyreklik, kesilmeler – tekrarlar ve

dördüncü boyutta değişen, yürüyen, bağlanan etkilerin düzenlenmesi insan üzerinde çok çeşitli etkiler meydana getirebilmektedir.

3.2.3.3. Sonuç (Malzeme, Renk, Doku)

Tarihi kentleri oluşturan yapı stoğunda, günümüz çağdaş kentlerinin aksine, renk ve doku açısından bir homojenlik olduğu söylenebilir.

Yerel malzemeler kullanma zorunluluğu, yapıların kentsel mekânı oluşturan yüzlerinde güçlü bir bütünlük etkisi oluşturmuştur.

Kent deneyimlenirken, hissedilen “yer duygusu” nun oluşmasında ziyaretçinin etrafını saran renk ve dokunun etkisi büyüktür.

Yeni yapılarda kullanılan malzemeler çevredeki yapıların genel renk ve doku karakterini yansıtır özellikte olabilecekleri gibi zıt karakterde de olabilirler. Ancak şu unutulmamalıdır ki, zıt karakterli renk-doku özelliklerine sahip yapıların sayısı çoğaldıkça mevcut kimlik ve ‘yer duygusu’ yok olmaya başlar. Bu nedenle, simgesel özelliği olan (kültür yapısı, kamu yapısı, vb.) yapıların dışında, zıt karakterdeki renk – doku özelliklerine sahip malzemeleri kullanmamak tercih edilmelidir.

Ayrıca, tasarımcı bağlamı incelerken, renk ile dokunun bir tasarım verisi olduğunun farkında olmalı ve yeni tasarımın malzemesini, bağlamın genel malzeme karakteri ile obje-bağlam ilişkisi temelinde ele almalıdır.

3.3. Bölüm Sonucu (Genius Loci)

Mimari, birçok bileşeni olan, çeşitli okumalara imkan veren, içinde farklı sanatı dallarını ve teknik disiplinleri de barındıran bir bilgi alanıdır. Doğası gereği, kesin kurallarını belirleme olanağı yoktur.

Kavramsal çerçevede, sonsuz çeşitlilikte elemanlar ve onların arasındaki yine sonsuz çeşitlilikteki ilişkilerden oluştuğu söylenebilir. Bu karmaşık organizma, deneyimleyicilerde

türlü duygusal etkiler ortaya çıkarır. Organizma kendi yapısına uygun olarak gelişip serpilebilir veya küçölüp yok olabilir.

Mimarinin en büyük uygulama alanı olan kentlerde de birçok yapısal veri çerçevesinde her an bir yapım ve yıkım faaliyeti yürür.

Endüstri öncesi çağlarda, bilgi ve mal iletişiminin günümüzdeki kadar etkili gerçekleştirilememesi ve bazı başka faktörler sebebiyle, bu yapım-yıkım faaliyetleri, kentlerin doğal yapılarına zarar vermeden gerçekleştirilirken, zamanımızda, uygulayıcılar kolaylıkla kentin doğasına aykırı bir müdahale yapabilirler.

Kentlerin kullanıcılarına hissettirdikleri, kendilerine has özelliklerin tümü olan ve ‘yer duygusu’ olarak adlandırılan değerin korunması ve sürdürölmesi, ancak tasarım etkinliğı sırasında kenti oluşturan bileşenlerin yapılarına uygun davranılarak mümkün olabilir.

Çalışmanın 3. bölümünde ‘yer duygusu’nu oluşturan bileşenler incelenmiştir.

Kentteki her yapı, yollar, ağaclar, topografya, gökyüzü, yaşayanlar, kısaca insan yapısı ve tabiat yapısı her türlü ‘şey’ kentin bir elemanıdır. Kent ise elemanların ve onların arasındaki ilişkilerin toplamıdır. Elemanlar birbirleri ile sonsuz değişik şekilde ilişki kurabilirler. Aynı elemanlar farklı ilişkiler kurduğunda kent artık öncekinden farklı olacaktır.

Kente eklenen her eleman, bağlamda bir objedir. Sadece elemanın kendinden öncekiler ile benzer değerkler/özellikler taşıması ‘yer duygusu’nun devamı için yeterli değildir. Ortaya çıkaracağı ilişkilerin de öncekilerin yapısına uygun olması gerekir.

Mimariyi ve kentleri birçok farklı şekilde okuma imkanı olması, incelenmesi gerekli mimari öğelerin sayısını, çalışmanın sınırlarının çok ötesinde arttıracığı için, seçilen öğeler, bu konuda yapılan önceki çalışmalarında ışığında, kentin yapısında en fazla etkisi olduğu düşünülenlerdir.

Kentteki hareket sistemleri ‘Zorunlu Hareket Sistemleri’ ve ‘Rastlantısal Hareket Sistemleri’ olarak iki bölümde incelenmiştir. Hakeket kent için yaşamsal öncemdedir. İlk çağlardan beri hemen tüm büyük kentler makro ölçekteki hareket sistemleri üzerinde ortaya çıkmıştır. Bu

sistemin yapısına uygun olmayan bir uygulama kentin yaşamını sona erdirebilir. Kentin işlerliği sağlandıktan sonra ise, farklı türde, zorunlu olmayan, daha ufak ölçekte ilişkilerden kaynaklanan hareket sistemleri ortaya çıkabilir. ‘Rastlantısal Hareket Sistemleri’ bölümünde bu tip hareket sistemleri incelenmiştir. Bunlar üzerinde yapılacak değişiklikler kent için yaşamsal önemde olmasa bile hissedilen ‘yer duygusu’nu etkileyebilirler.

Hareket sistemlerinin yapılarının belirlenip, yeni uygulamaların, gelecekte oluşabilecek değişimlerinde gözönünde bulundurularak, bunlar ile uyum içinde yapılması kentin kimliğinin ve ‘yer duygusu’ nun sürdürülebilirliği için bir gerekliliktir.

Başlangıçta teknik yeterliliklerin sonucu olan, devamında ise iktidarın da rolünün etkili olduğu kentlerdeki oran ve ölçek, ‘yer duygusu’ nun temel belirleyicilerinden biridir. Güncel teknoloji ve malzeme olanakları ile yapıların büyüklük sınırlamalarının eskiye oranla azalmış olması mevcut dokunun bu özelliğinin korunmasını zorlaştırmaktadır.

Konu yapı ölçeğinin üzerinde, kent ölçeğinde imar kuralları ile ele alınmalıdır. Çevrenin 2-3 katlı yapılardan oluştuğu tarihi bir kentte imar kuralları daha fazla büyüklükte yapıların yapılmasına olanak verirse dokunun bu özelliğini korumak tasarımcıların bilinçli ve iyi niyetli olduğu varsayılsa bile mümkün olamaz.

Yapıların ve onları oluşturan elemanlarının birbirleriyle olan oranları, yapısal, teknolojik, sosyokültürel, vb. verilerin sonuçlarıdır. Tarihi kentlerde yeni tasarımlar yapıldığı anda, bu verilerden bazıları kimliğin oluştuğu zamandakinden farklı olabilir. Her ne kadar güncel veriler tasarım için esas olsa da, yeni eklenen elemanların bağlam ile harmonik bir kompozisyon oluşturabilmesi ve kentin tutarlılığı için, mevcut dokunun oranlarına en uygun çözümler seçilmelidir.

Yapıların görsel olarak algılanmaları malzeme üzerinden olmaktadır. Yeni tasarımlar yapılırken, seçilen malzeme, renk ve doku kombinasyonlarının geçmiş yapılar ile aynı aileden gelen türlerinden seçilmeleri olumlu sonuçlar doğurmaktadır. Yeni yapılarda güncel zıt karakterli malzemelerin kullanılması, mekana çağın izlerinin bırakılması açısından uygun olabilir fakat bunların sayısının kentin homojenliğine zarar verecek düzeyde olmamasına dikkat edilmelidir.

4. YER DUYGUSU BAĞLAMINDA AVRUPA VE TÜRKİYE'DEN ÖRNEKLERİN İNCELENMESİ

Bu bölümde, çalışmada bulunan bulgular ışığında, Avrupa'dan ve Türkiye'den mimari örnekler incelenecektir.

Tarihi kentlerde yapılan yeni yapılar birbirlerinden çok farklı durumlarda olabilirler. Bir adanın içindeki ara parselde konumlanmış bir yapı, bütün bir yapı adasını kaplayan bir yapı veya mevcut bir yapı grubuna eklenmiş bir ek yapı birbirlerinden çok farklı şartlara sahiplerdir ve farklı ölçütlere göre değerlendirilmeleri gerekir.

Seçilen mimari örneklerde yukarıda bahsedilen farklı şartların 'yer duygusu'na etkilerinin görülebilmesi amacıyla, birbirlerinden farklı bağlam, ölçek ve konumdadırlar. Yapı adası büyüklüğünde olan Pompidou Kültür Merkezi, ara parselde yer alan 'infill' bir yapı olan Karaköy Ziraat Bankası ve bir ek yapı olan Louvre Müzesi Giriş Piramidi birbirlerinden farklı bağlamlara sahiptirler.

Mimarının çok boyutlu bir disiplin olması, resimler ve çizimler ile algılanmasını çok zor kılmaktadır. Bu nedenle, örneklerin seçilme ölçütlerinden bir tanesi de, o mekânı kişisel olarak deneyimlemiş olmamdır.

4.1. Yabancı Ülkelerden Örnekler

Çalışma için, Paris'ten iki, Roma'dan bir ve Budapeşte'den bir yapı seçilmiştir. Seçilen yapıların tamamı tarihi ve kimlikli çevrelerin içindedirler. Yapılardan ikisi yapı adası ölçeğinde, bir tanesi ara parsel yapısı (infill), bir tanesinde tarihi bir sarayın ek yapısıdır.

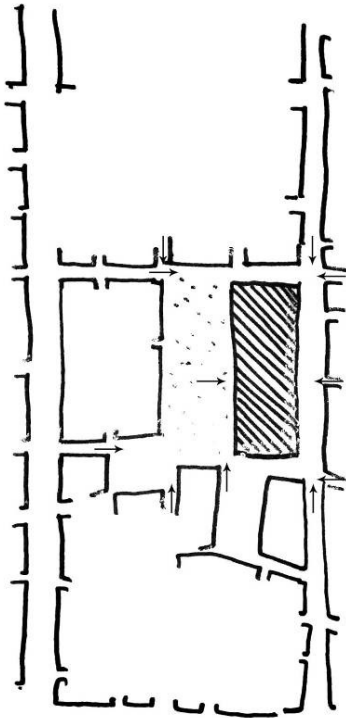
Yapılar sırasıyla şöyledir; Pompidou Kültür Merkezi (Paris), Louvre Müzesi Giriş Piramidi (Paris), Tuna Kıyısında Konut/Ofis Binası (Budapeşte), Ara Pacis Müzesi (Roma).

4.1.1. Pompidou Kültür Merkezi, Beaubourg Paris



Resim 4.1 Centre Pompidou, Fransa

Uluslararası bir yarışma sonucunda seçilen proje, Renzo Piano ve Richard Rogers'ın ortak tasarımıdır. Yapı 1971-1977 yılları arasında inşa edilmiş ve 31 Ocak 1977'de açılmıştır.



Şekil 4.1 Centre Pompidou, Paris

Yapı içinde konumlandığı hareket sistemine aykırı bir özellik göstermez, fakat önündeki meydan ile sisteme bir zenginlik katar. Yapının ebatları çevrenin hacimsel örüntüsü ile uyum içerisindedir. Yapı ve önündeki meydan çevredeki ortalama birer yapı adası büyüklüğünde ve geometrisindedirler. Diğer yapı adaları birçok yapıdan oluşurken Pompidou Kültür Merkezi tek bir yapıdır. Fakat yapının dışında bulunan kolonlarının verdiği güçlü düşey etki sebebiyle çevresindeki tek yapıların ölçeğine uyum gösterir.

Yapı ve önündeki meydan, çevrenin hacim ve dolu-boş değerlerine uyularlar.

Yapının yüksekliği, çevresindeki yapılardan fazladır. Bu fark, çevredeki yollardan ve öndeki meydandan algılanmaz ve bir ölçek problemi yaratmaz, fakat yapıya kent ölçeğinden, örneğın Montmartre tepesinden bakıldığında yapı çevresinden ayırd edilir.

Genel olarak Paris silüetine bakıldığında görülen şey homojen yükseklikte yapı adaları ve bazı noktalarda bu yüksekliğin üzerine çıkan nirengi noktası olarak nitelendirilebilecek yapılar olduğu için yapının yakın çevresi ile olan yükseklik farklı kent ölçeğinde de sorun yaratmaz.



Resim 4.2 Centre Pompidou, Fransa

Paris'in genelinde yapılar betonarme karkas ve kagir yığmadır. Cepheleri ise sıva ve üzerinde genellikle grinin hakim olduğu pastel renkli boya ile kaplıdır. Pompidou Kültür Merkezi'nin malzemesi ise buna kontrast olarak çelik ve camdır. Yapı her biri pastel değıl, doymuş olan sarı, kırmızı, mavi gibi çevrede bulunmayan renklere sahiptir.

Yapının diğerkonularda gösterdiği çevrenin formülünü devam ettirme tavrı, malzeme ve renk konusunda yoktur. Bu konuda çevrenin tamamen zıttı olan bir yol seçilmiştir.

Buradaki meseleye obje-bağlam ilişkisi zemininde bakılırsa, genelinde aynı malzeme tipi ve renklerin hakim olduğu bir Paris kentinde, fonksiyon olarak da, simgesel olarak da bir farklılığa sahip bir binanın çevrenin sahip olduğu sistemlerden birine uymaması, her ne kadar yapıldığı yıllarda büyük tartışmalara sebep olduysa da, aradan geçen 30 yıldan sonra yapının halk tarafından benimsenmesine ve kullanılmasına bakılarak bir sorun teşkil etmemiştir denilebilir.

Ancak, eğer Pompidou Kültür Merkezi'nden sonra yapılan başka yapılarda da renk veya herhangi bir konuda zıtlığı sürdürme tavrı sürseydi, bir noktadan sonra Paris'in kimliğinin bundan etkilenmesi ve hissettirdiği mekan duygusunun kaybolması kaçınılmaz olurdu.

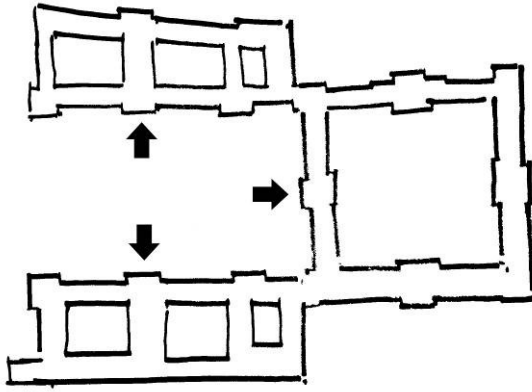
4.1.2. Louvre Müzesi Giriş Piramidi, Paris



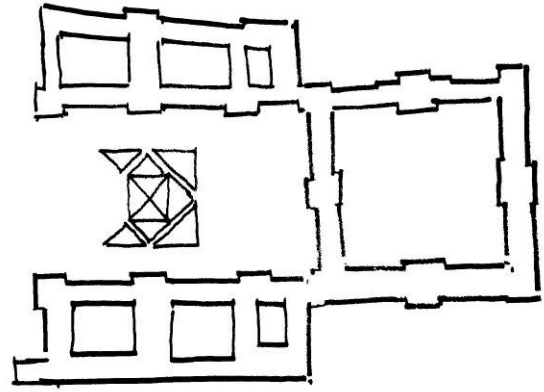
Resim 4.3 Louvre Müzesi, Fransa

Günümüzde Louvre Müzesinin avlusunda bulunan cam piramit altında giriş holünü barındırır. Proje, dönemin Fransa Cumhurbaşkanı François Mitterrand tarafından Çin asıllı Amerikalı mimar I.M. Pei'ye yaptırılmıştır.

Mimar, daha önce avlu kotundan olan birçok girişi, yerin altında bir mekan oluşturarak tek bir noktada toplamıştır. Bu mekanın üzerini de cam ve çelikten imal edilmiş bir piramit ile kapatmıştır.



Şekil 4.2 Louvre Müzesi, Paris



Şekil 4.3 Louvre Müzesi, Paris

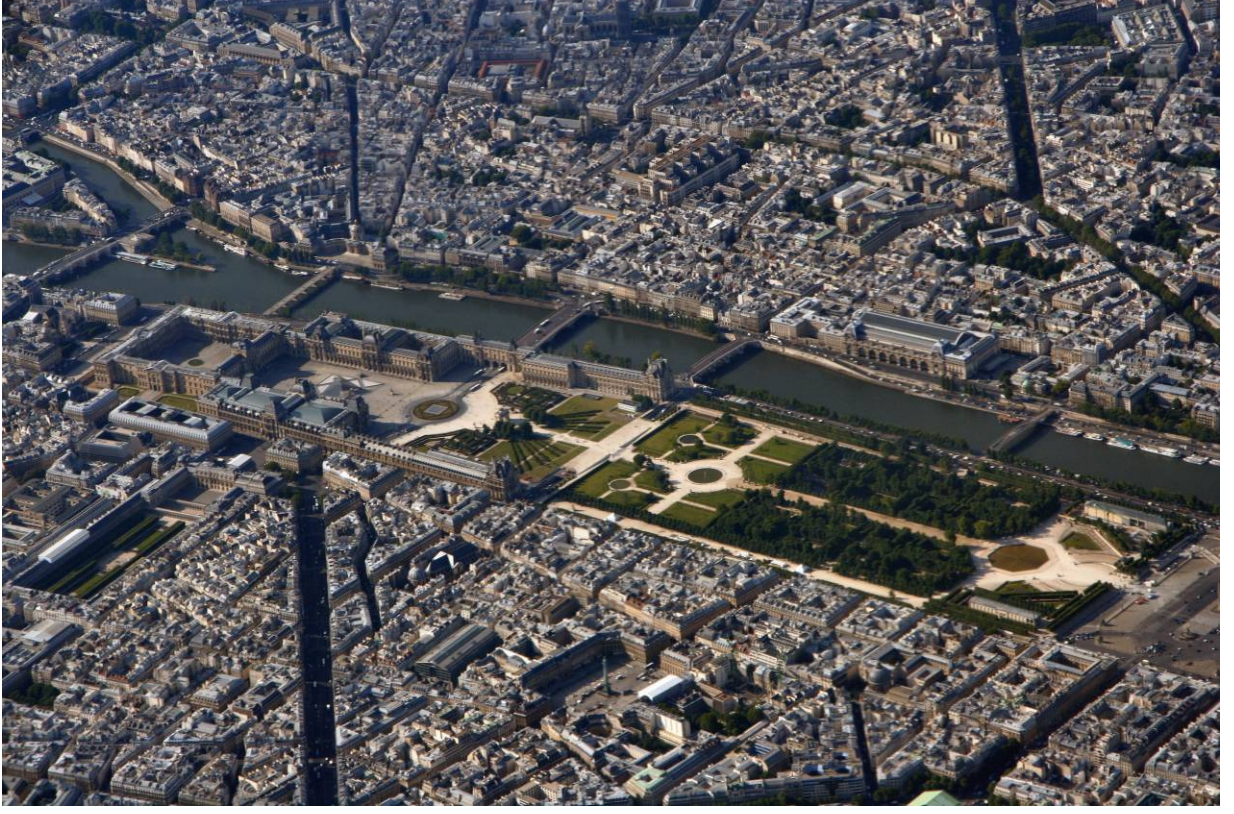
Bu müdahale ile daha önce avlu kotunda olan girişler, -1. kat hizasında yeniden düzenlenmişlerdir. Yeni tasarım mevcut hareket sistemi ile uyumludur. Yapılan ufak değişiklik ise yapının işleyişinde büyük bir iyileşme sağlamıştır.

Yeni tasarlanan giriş holünün üzerini örtmek için seçilen piramitin, avlunun tam ortasında olması sebebiyle merkez kavramına gönderme yapan bir biçim olması, planda bakıldığında Fransız Saraylarının bahçelerinde sıkça kullanılmış bir geometri olan üçgenlerden oluşmuş olması eski atmosferin korunması açısından doğru olarak kabul edilebilir.

Fakat, Paris'in genelinde hiç örneği olmayan ve kente tamamen yabancı bir biçim olan piramidin seçilmesi bölgenin mevcut atmosferine yapılan büyük bir müdahaledir.

Malzeme olarak cam ve çelik seçilmesi ise biçim ile bağlantılı düşünüldüğünde mantıklı bir seçimdir. Ortada duran nesne biçimi ve malzemesi ile çevreye tamamen yabancısıdır.

Resim 4.4'te görüleceği gibi cam piramit yaya kotundan sadece kontrollü noktalardan algılanabilir. Ve algılandığı noktalarda, fonunda her zaman bir 12.yy yapısı olan Louvre Sarayı vardır.



Resim 4.4 Louvre Müzesi, Fransa

Cam piramit, avlusunda durduğu, değerini soyluluğundan alan 12. yy sarayının bağlamına tamamen zıt keskin hatları, parlak ve sert yüzeyleri ile yüksek teknoloji ürünü olduğunu söyler ve kesinlikle saraydan daha az değerli olmadığını hissettirir.

Piramit ile sarayın birbirleri ile olan oran ve ölçek ilişkileri estetik açıdan olumludur. Piramit ne fark edilmeyecek kadar ufak ne de eski yapıyı bastırarak kadar büyüktür.

Mimarın, hem tarihi hem de mekân duygusunun çok güçlü hissedildiği bu bölgede çok riskli seçimler yaparak tasarladığı cam piramit izleyicilerde güçlü fakat çevresine saygılı bir imaj uyandırır ve hem bu özelliklerinden, hem de genel estetik değerlerinden dolayı başarılı bir örnek olarak kabul edilebilir.

4.1.3. Tuna Kıyısında Residence ve Ofis Binası, Budapeşte



Resim 4.5 Budapeşte Hava Fotoğrafi, 2009



Resim 4.6 Tuna Kıyısında Konut/Ofis Binası, Budapeşte

Söz konusu yapı Tuna nehri'nin doğu kenarında, kentin Peşte bölgesindedir. Yapı en belirgin olarak, nehrin karşısından, nehir boyunca sıralanan, içlerinde 1904 yılınca inşası tamamlanmış Macaristan Parlamento Binası'nın da olduğu bir dizi neo-klasik yapının arasında algılanır.



Resim 4.7 Tuna Kıyısında Konut/Ofis Binası, Budapeşte

Yapı yükseklik olarak, çevresi ile farklılık göstermez, çevredeki benzer fonksiyonlu yapılar ile aynı yüksekliktedir.

Cephe düzeninde, çevresindeki yapılarda kullanılan yatay silmelerin yarattığı etkinin bir benzerini, döşemelerini cephe düzeninde fark ettirerek gerçekleştirir. Yine aynı şekilde çevredeki yapıların pencere düzenlerini aynen taklit etmeyen, fakat onları anımsatan, dili daha modern bir pencere düzenine sahiptir. Bu olumlu olarak kabul edilebilir.



Resim 4.8 Tuna Kıyısında Konut/Ofis Binası, Budapeşte

Yapı, iki yanındaki yapılar ile aynı yükseklikte bir zemin kata sahiptir. Fakat komşu yapılarda dört normal kat varken, ele aldığımız örnek yapıda, kat yüksekliği komşulardan daha az olan altı normal kat vardır. Bu farklılık, yapının çevredekilerden daha dinamik, daha az dingin hissedilmesine neden olur. Bu bağlama aykırı bir özelliktir.

Yapının parseli ve imar koşulları çevredekiler ile benzerdir. Yapı içinde bulunduğu bağlamın hareket sistemine aykırılık göstermez fakat bir katkı da yapmaz.

Yapının cephe malzemesi çevresindeki diğer birçok yapı gibi sıva üzeri boyadır. Cephede iki renk kullanılmıştır. Yapının baskın rengi çevrede kullanılan pastel bir skaladan seçilmiştir ve kahverengi/gri karışımı bir renktir. İkinci renk ise çevredeki yatay silmelerini stilize eden, yapının döşeme hizalarında kullanılan açık gridir.

Yapının baskın rengi doğru bir seçimdir. Çevredeki yapıların renkleri ile aynı aileden gelen bir renktir ve çevreden bir miktar koyudur. Budapeşte'nin genellikle puslu ve gri havası düşünüldüğünde, yapı çevreye göre koyu rengi sebebiyle, kendisinden daha eski yapıların önüne geçmemektedir. Fakat eski yapıların silmeleri genellikle alt kısımlarına gölge atarlar ve silme hizasında, yapının renginin birkaç ton koyusu olan bir renk görünür. Ele alınan yapıda, eski yapıların silmelerinin stilize edilme fikri olumludur fakat bunu yapmak için döşeme hizaları, genel olarak kullanılan rengin daha açığına değil, daha koyusu olan bir renge boyanmalıydı. Yapının renk seçimi genel olarak olumludur.

Yapının dış yüzeyinde iki farklı dokudan bahsetmek mümkündür. Bunlardan birincisi yapıya dokunma mesafesinde iken algılanacak olan doku, ki yapının dış yüzeyi sıva olduğu için çevredeki yapıların dokusu ile aynıdır, ikincisi ise yapıya nehrin karşı tarafından bakarken, cephe kompozisyonunun oluşturduğu dokudur.

Eski yapıların cephelerinde yer alan süsleme elemanlarının oluşturduğu dokuya karşılık, örnek yapının pencere düzenlerinin çevreye oranla karışık hali benzer bir doku yaratmaktadır ve olumlu bir özellik olarak kabul edilebilir.

4.1.4. Tiber Nehri Kıyısında Müze Binası (Ara Pacis), Roma



Resim 4.9 Ara Pacis, Richard Meier, İtalya

Tiber nehrinin kenarında bulunan AraPacis Müzesi 1996 -2006 yılları arasında Richard Meier tarafından yapılmıştır. Müze, 20.yy'ın ortalarında bulunan bir Roma dönemi altarna ev sahipliği yapar ve adını da söz konusu altardan alır.



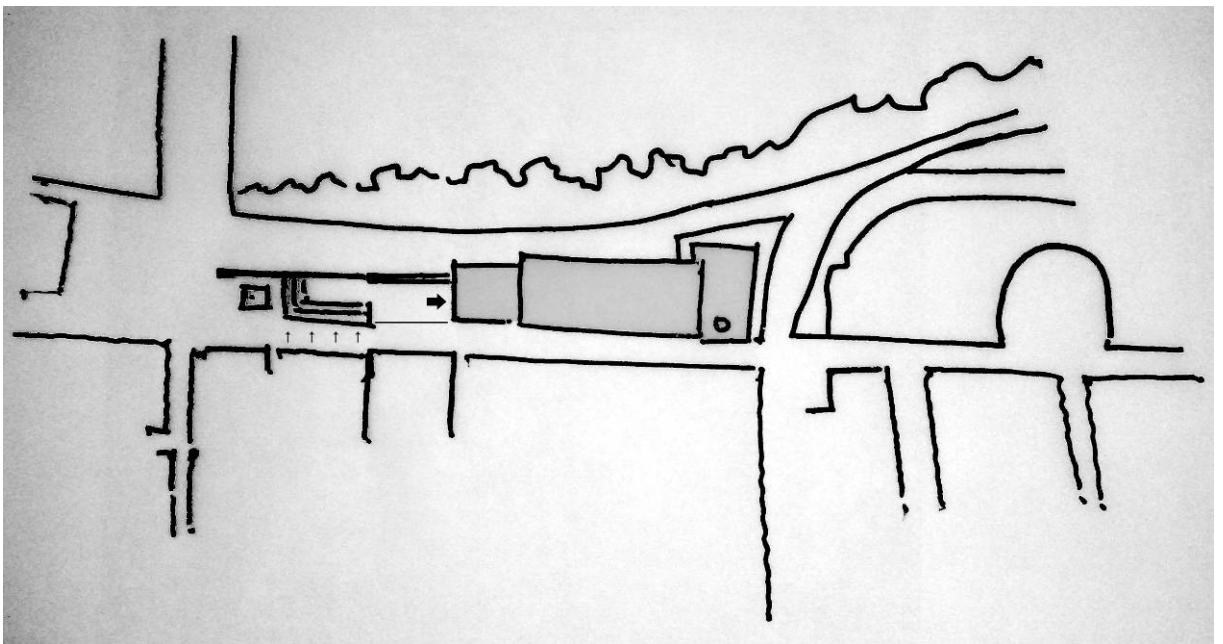
Resim 4.10 Roma Hava Fotoğrafı, 2008

Yapı, kentin ana meydanlarından ve kente giriş kapılarından biri olan Piazza del Popolo'dan başlayan üç yoldan bir tanesinin üzerinde yer almaktadır.



Resim 4.11 Roma Hava Fotoğrafı, 2008

Yapının önünde havuzlu ve geniş merdivenli bir platform yer almaktadır. Yoldan yapıya doğrudan giriş yoktur. Önce merdivenler çıkılarak platforma ulaşılmakta, daha sonra yapıya girilmektedir.



Şekil 4.4 Ara Pacis Hareket Sistemi

Bu kurgu Roma’da ki birçok yapıda mevcuttur. Yapının önemine göre yoldan direk girilebilir veya önce bir meydana girilir, sonrasında da yapıya girilir. Meydanın çevresindeki yollardan kot farkı ile ayrılması da çevrede rastlanan bir tutumdur.

Yapı çevrenin hareket sistemine aykırı bir tutum göstermez, mevcut akışa havuzlu bir platform ile eklemlenerek zenginlik katar.

Resim 4.12, Piazza del Popolodan yapıya yaklaşırken çekilmiştir. Benzer nitelikli yapıların arasından geçerek yapıya yaklaşılırken, yapının henüz cepheleri algılanmaz, sadece yüksekliği algılanabilir. Ölçek açısından bir problem yoktur.



Resim 4.12 Ara Pacis’e Yaklaşırken

Resim 4.13, 4.12’den 50 metre sonra çekilmiştir. Artık yapının yüksekliği ölçek için belirleyici olmaktan çıkmış, yapının kütle kompozisyonu ve cepheleri önem kazanmıştır. Bu yakınlık seviyelerinde artık yapı çevresinden hemen ayırt edilebilmektedir.



Resim 4.13 Ara Pacis'e Yaklaşırken

Resim 4.14, 4.13'ten yaklaşık 20 metre sonra çekilmiştir.



Resim 4.14 Ara Pacis

Yapı bir ada büyüklüğündedir ve çevresi ile hacimsel ve büyüklük olarak uyumludur. Gabari olarak yanındaki kiliselerin yüksekliğini geçmez.

Çevresindeki yapıların hemen hepsinde olan detaylar, süslemeler, motifler AraPacis’de yoktur. Onun yerine kusursuz dev yüzeyler, ve çevrede eşi olmayan geometrik hacimler vardır.

Yapının içinde durduğu bağlamın belirgin bir oranlar sistemi (çevre binaların pencere sıra ve hizaları, silmeleri, yığma konstrüksiyonun cepheye yansımaları) olmasına rağmen, Ara Pacis’te bunların karşılıkları görülmez. Yapı kendi içinde bir oranlar sistemine sahiptir. Bu durum yapının bağlam ile olan aidiyet ilişkisini zorlaştıran olumsuz bir özelliktir.

Yapı hacimsel ve ölçek olarak çevresi ile uyumlu olsa da sahip olduğu oranlar çevreye yabancıdır.



Resim 4.15 Ara Pacis

Yapıda betonarme sistemle inşa edilmiştir. Yapının kentsel mekandan algılanan malzemeleri, beyaz boyalı betonarme yüzeyler, cam yüzeyler ve doğal taş yüzeylerdir.

Resim 4.12, 4.13, ve 4.14’te, yapının renk ve doku açısından çevresi ile zıt karakterde olduğu görülür. Çevrenin belirgin tonlarına ve dokusuna karşın Ara Pacis’in boyalı yüzeyleri beyaz ve dokusuzdur.

Resim 4.15, yapının Tiber Nehri’nden görünüşüdür. Bu açıdan bakıldığında yapının önündeki meydanı sınırlandıran doğal taş renkli büyük duvar sebebiyle yapının zıt malzeme karakteri diğer taraftan bakışlar kadar belirgin değildir.

4.2. Türkiye’den Örnekler

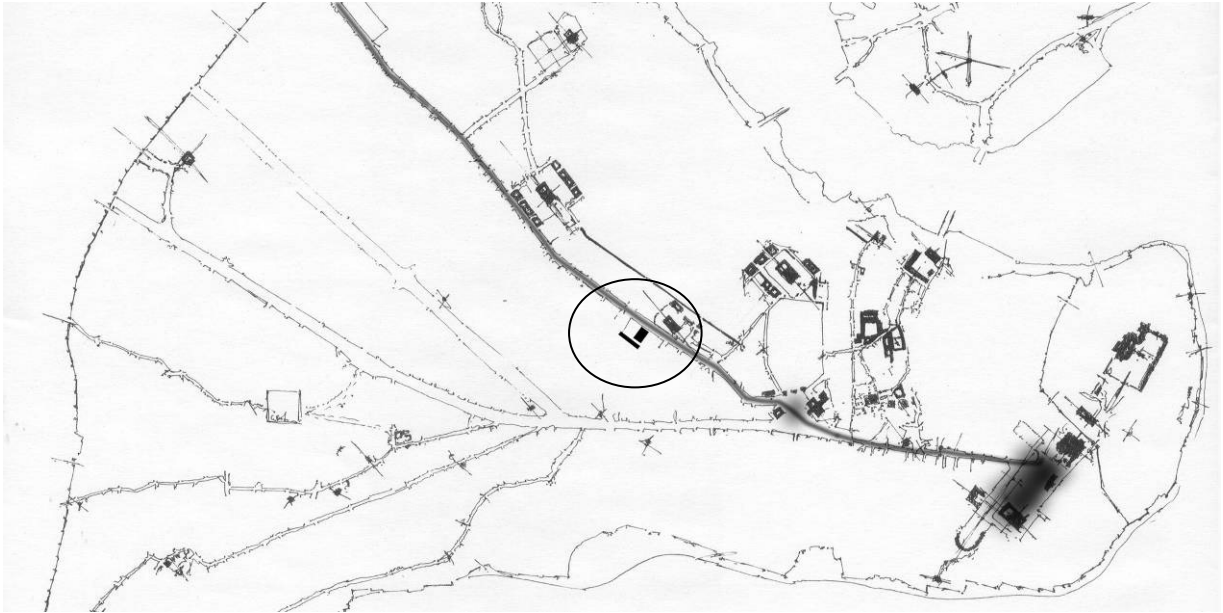
Çalışmada incelenen konuların üzerinde konuşulabileceği, ikisi Tarihi Yarımada’dan, bir tanesi Karaköy’den ve bir tanesi de nispeten daha yakın tarihli bir yerleşme olan Teşvikiye’den dört yapı seçilmiştir. Yapılardan iki tanesi ada ölçeğinde yapılar, diğer iki tanesi ise ara parselde yer alan infill yapılarıdır.

Yapılar sırasıyla şöyledir; İBB Binası-Fatih, SSK Binası-Zeyrek, Ziraat Bankası-Karaköy, Milli Reasürans Binası-Teşvikiye.

4.2.1. İBB Binası, İstanbul

Mimarı Nevzat Erol olan yapı, 1953 yılında açılan ulusal bir yarışma sonucunda birinci seçilerek, inşaa edilmiştir.

Yapı İstanbul’un fetihten sonra en önemli aksı haline gelen, Sultanahmet Meydanı - Beyazıt Meydanı – Edirnekapı arasında uzanan Divanyolu Caddesi (bugünkü adı Şehzadebaşı Caddesi) üzerinde, Şehzade Külliyesinin karşı çaprazında yer alır.



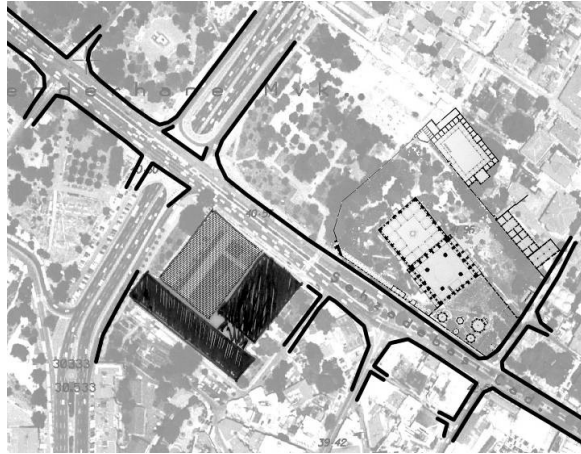
Şekil 4.5 Tarihi Yarımada, önemli yollar

İçinde İstanbul’un yönetiminin gerçekleştiği yapının, kentin eskiden beri önemli yapılarının üzerinde yerleştiği Divanyolu Caddesinin üzerinde olması doğru bir seçimdir. Ve bu noktada yer almasıyla, kentin hareket sistemine makro ölçekte doğru eklemlendiği söylenebilir.



Resim 4.16 İBB Binası, Fatih

Yapı iki bölümden oluşmaktadır. Uzun dikdörtgen planlı kütle ofis fonksiyonlarını, kareye yakın planlı alçak kütle ise meclis salonunu barındırmaktadır. Toplantının yapılacağı meclis mekanının ve ona destek ofis birimlerinin ayrılması, meclis biriminin üzerinin kubbeyi simgeleyen hiperbolik eğrisel bir kabuk ile örtülmesi, iki birimin yanyana gelirken bir meydan oluşturmaları, kütlelerin girişlerinin o meydana olması, meydanadaki su ögesi gibi özellikler, çevredeki önemli yapı ve yapı gruplarında da görülen ve kullanılması çevrenin kodlarını devam ettireceği ve bağlam ile ilişkiler kuracağı için olumludur.



Şekil 4.6 İBB Binası Vaziyet Planı

Yapı, Divanyolu Caddesine yarattığı meydan ile eklemlenir. Tarihi Yarımada'da bulunan bu ölçekteki yapı – yapı gruplarının meydanları statik bir yapı gösterirken, İBB'nin meydanı dinamik bir meydana sahiptir. Kullanıcıları durup vakit harcatmaya teşvik etmez. İnsanlar meydanadan geçerler ve gidecekleri yere giderler.



Resim 4.17 İBB Binası, Fatih

Yapının boyutları çevresine göre fazladır. Fakat alçak kütlenin caddeye yakın tarafta, yüksek kütlenin ise uzakta yer alması Divanyolu Caddesi'nin ölçeğini açısından nispeten olumlu bir özelliktir.

Kendi içindeki oranları düzgündür. Hatta yapı, bağlamından ayrı olarak düşünüldüğünde heykelsi kaliteler taşımaktadır. Yapı döneminin modern mimari anlayışına uygun olarak yapılmış, her ne kadar yerel ile ilişkiler kurmaya da çalışsa, temel olarak uluslararası mimari değerleri taşıyan bir yapıdır.

Yapıya hakim olan renk gri ve mavidir. Yapı betonarme bir strüktüre sahiptir. Dış yüzeyi ise sıva, mermer ve cam mozaik ile kaplıdır. Malzeme açısından, çevresindeki benzer büyüklükteki ve simgesel yapılar ile karşılaştırıldığında, uyumludur.

Yapının Divanyolu caddesinden bir defada tamamen algılanması temel bir problemdir. Bu ölçekteki hiçbir yapıda durum böyle değildir. Merkezi çevreleyen mekan halkaları geçilerek varılır ve merkez tasarlanmış bakış açılarından izleyiciye sunulur.

Yaklaşım yolu tamamen kontrol edilir, izleyicinin farklı bir şekilde yapıya yaklaşması ve onu tasarlanmamış bir sekans sırasında algılaması imkânsızdır.

İstanbul kentinde ki büyük ölçekli yapıların tamamında buna benzer bir yaklaşım kurgusu vardır. Bunun en iyi örneği Süleymaniye Külliyesi olmakla birlikte, her anıtsal yapıda en azından yapının bahçesini çevreleyen bir bahçe duvarı ve yapıyı görsel olarak kadrja alacak ağaçlar vardır ve bu öğeler, izleyicinin bakışlarını sınırlar.

İBB binasının yapısındaki temel eksikliğin bu olduğu söylenebilir. Yapı bir çok noktadan, bir defada algılanmaktadır. Hiçbir sekansiyel gelişme barındırmamaktadır.

Yapı, diğer birçok kriter açısından olumlu özellikler barındırmakla birlikte, bu kurgu eksikliği, yapının bulunduğu ‘yer’e aitliği açısından bakıldığında olumsuz bir durumdur.

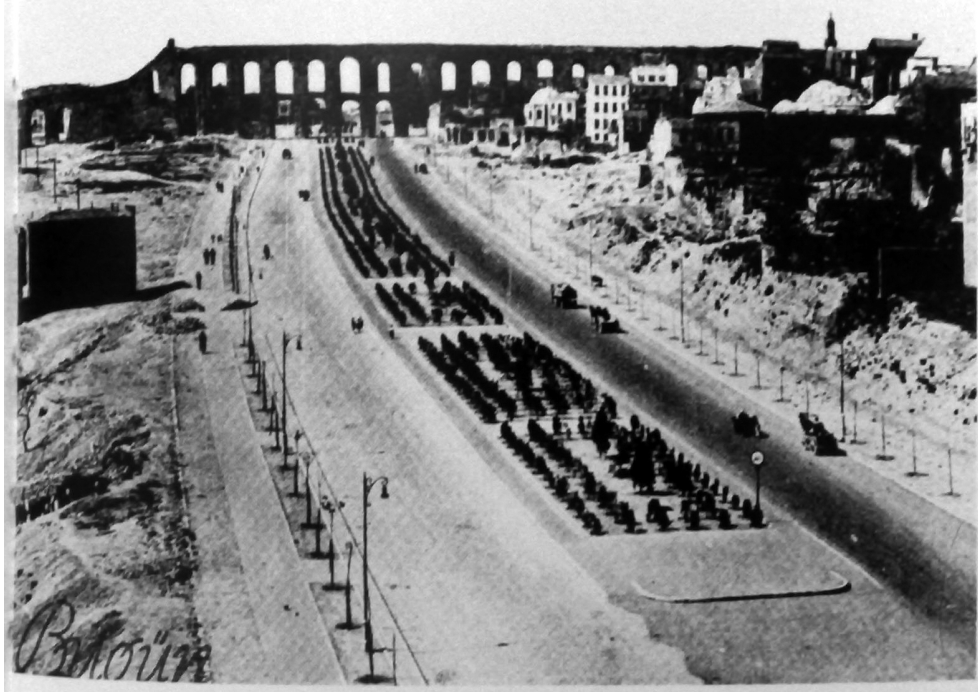
4.2.2. Zeyrek SSK Binası, İstanbul



Resim 4.18 SSK Zeyrek Binası, İstanbul (Bozdoğan, 2005).

Mimarı Sedat Hakkı Eldem olan yapı, 1962 – 1964 yılları arasında inşa edilmiştir. Sosyal Sigortalar Kurumu’nun ofis ihtiyacı için yaptırılmış ve şu anda da bu amaçla kullanılmaktadır (Bozdoğan, 2005).

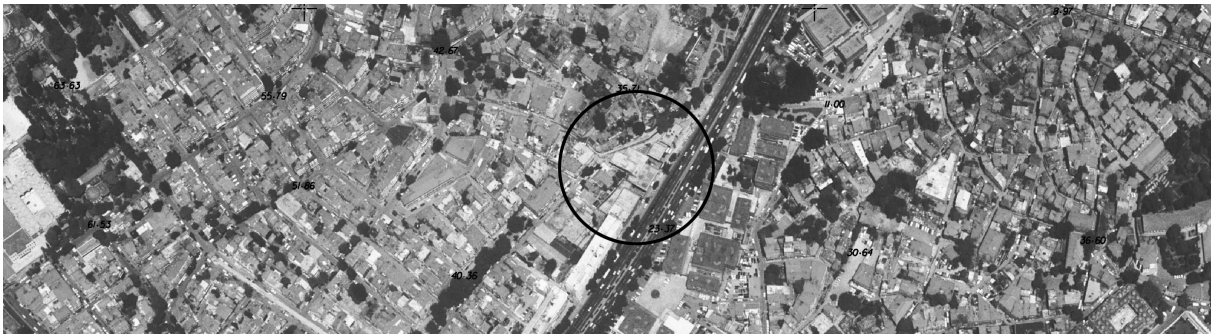
Projenin yer aldığı Zeyrek semti, Tarihi Yarımada'daki en fazla korunmuş konut stokunun ve özgün dokunun olduğu yerlerden birisidir.



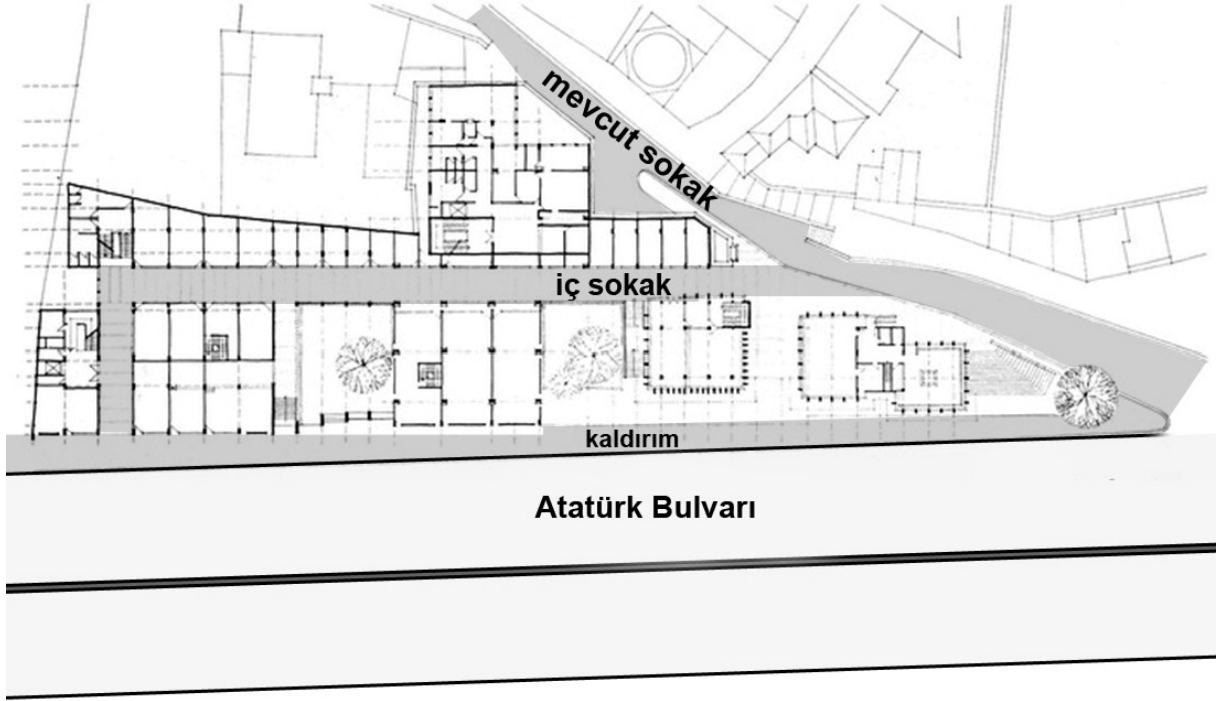
Resim 4.19 Zeyrek, 1950, İBB Arşivi

Zeyrek dokusu bugün hala özgün niteliğini korumaktadır. Fakat Proust planı sonucunda geçirilen Atatürk Bulvarı İstanbul'un genel çehresini değiştirmekle birlikte, bölgenin bağlamına da çok büyük bir etki yapmıştır.

Daha önce bulvarın karşı yakasındaki Süleymaniye bölgesi ile doğal olarak bağlı bulunan Zeyrek, bulvarın inşa edilmesinden sonra yarımada'nın doğu yakasından kopmuştur.



Resim 4.20 Zeyrek, Hava Fotoğrafı



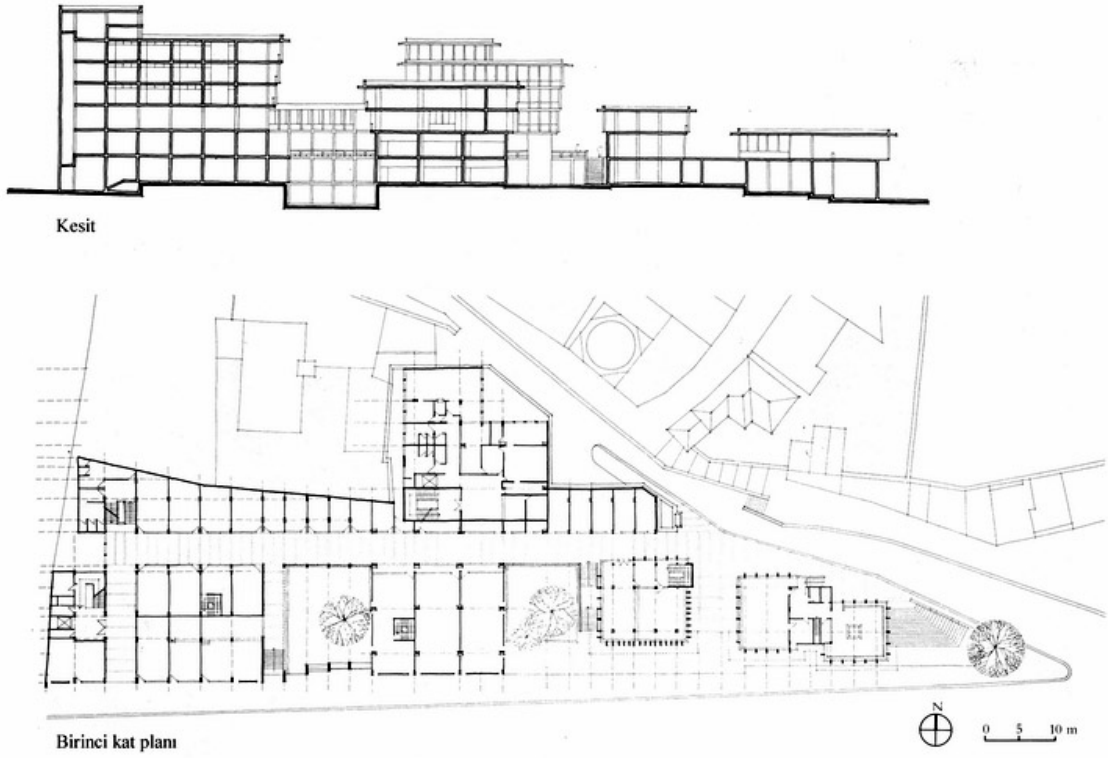
Şekil 4.7 SSK Binası, Hareket Sistemi

SSK binası Atatürk Bulvarına cepheli üçgen bir arsa içinde yer alır. Arsanın Atatürk Bulvarına bakan cephesi ile arka cephesi arasında büyük bir kot farkı vardır.

Yapının barındırdığı farklı büyüklüklerdeki kütleleri, arkadaki mevcut yol ile önündeki sonradan yaratılan Atatürk Bulvarı arasından başka bir yol daha oluşturur. Kütlelerin girişleri bu iç yoldan da sağlanır.

Yapı gerçekleştirilen bulvardan sonra inşa edildiği için, çevresinde özgün dokudan kalan sadece arkasındaki sokaktır. Yapının yarattığı iç sokağa bu mevcut sokaktan girilir. Kütlelere girişler tüm yollardan sağlanır.

Yapı ilişki kurabileceği tek özgün hareket sistemi olan arkasındaki yola, çevredeki diğer yapılar gibi eklenmiştir. Bu yolda yürüyen bir ziyaretçinin algıladığı, SSK binasına ait perspektifler, çevredeki birçok yapınıninkine benzer bir etki verir. Genel olarak bakıldığında yapının mevcut hareket sistemi ile ilişkisinin olumlu olduğu söylenebilir.



Şekil 4.8 SSK Plan, Kesit, (Bozdoğan, 2005)

Yapı, çevresindeki özgün dokuyu oluşturan yapıların kitlelerini aşmayan parçalardan oluşmaktadır. Böylece, aslında tam bir yapı adası büyüklüğünde olmasına rağmen, planı ve kesitleri ile çevrenin ölçeğine uyum gösterir.

Yapının oranları bağlamın oranları ile uyum içindedir. Planlar ve kesitler modüler bir dizge içinde çözülmüşlerdir. Seçilen modül, özgün dokuyu oluşturan yapıların da strüktürünü oluşturan ahşap iskelet strüktürün gerektirdiği modülün katıdır.

Her ne kadar, yapının taşıyıcı sisteminin betonarme iskelet sistem olması sebebiyle, kolon aralıkları ahşap iskelet sisteme göre daha büyük olsa da, kullanılan güneş kırıcıların boyutları ve aralıkları, pencere boyutları ve pencerelerin birbirleri ile ilişkileri, dolu duvarların çeşitli boyutlarda fugalar ile bölünmeleri gibi detaylar, yapının çevresindeki ahşap yapıların oluşturduğu oran, ölçek ve ritm dizgesine uymasını sağlamıştır.

Yapıyı oluşturan parçaların farklı bölümlerinde birbirlerinden farklı fakat benzer ritimlerin kullanılması, ölçeği sabit tutarken, yapının parçalanmışlık etkisi daha da pekiştirilmiş, büyük bir bütün gibi algılanması engellenmiştir.



Şekil 4.9 SSK, Zeyrek Silüet (Bozdoğan, 2005)

Parçaların bütünü oluştururken aralarında bıraktıkları boşlukların ve parçaların birbirlerine göre plan düzleminde ve z boyutunda konumlanışlarının yarattığı perspektifler, bölgeyi yaya kotundan algılayan kullanıcıların hissedeceği yer duygusunu zenginleştirerek devam ettirir.



Resim 4.21 SSK Zeyrek Binası, (Bozdoğan, 2005)



Resim 4.22 SSK Zeyrek Binası, (Bozdoğan, 2005)

Yapının strüktürü betonarme karkas sistem ve kullanılan malzemeler de brüt beton, sıva ve pişmiş toprak malzemedir.

Bu malzemelerin yarattığı renk ve doku kompozisyonu, bağlamı içinde rahatsızlık yaratmaz. Çevredeki ahşap yapıların eskimiş ve bakımsız ahşap kaplamalarının algısı da buna benzer.

Ancak örnek yapının birçok parçadan oluşmasına rağmen, her parçanın tamamen aynı renk ve doku da olması çevrede rastlanmayan bir özelliktir. Genellikle ortak bir renk ve doku ailesinden gelmekle birlikte, her yapıda bunlar ufak da olsa farklılıklar gösterirler. Oysa ele alınan yapının parçaları tamamen aynı malzeme özelliklerini göstererek çevre içinde bir konsantrasyon oluştururlar.

Yapının farklı yerlerinde farklı ritimlerin kullanılması fikri, renk ve doku açısından da kullanılsa, yapının durduğu ‘yer’e aidiyeti daha güçlü hissediliyor olabilirdi.

Genel olarak bakıldığında SSK Zeyrek binası, içinde durduğu bağlamın mimari kodlarını devam ettirirken çağdaş bir yapı olduğunu da hissettiren, çevresinde göre çok büyük olan boyutlarına rağmen dokunun ölçeği ile uyumlu, çevrenin oranlarına sahip, çalışmada incelenen ölçütlere göre birçok olumlu özelliği barındıran, bulunduğu ‘yer’ e ait olduğunu kullanıcılara hissettiren bir yapıdır.

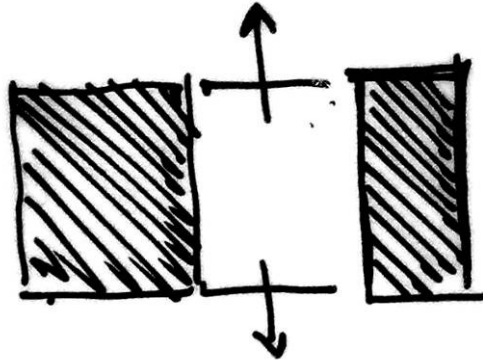
4.2.3. Ziraat Bankası Ek Bina, Karaköy-İstanbul

Mimarı Prof. Nezih Eldem olan yapı 1971-72 yılları arasında inşa edilmiştir. Yapı, yanındaki tarihi yapının da kullanıcısı olan Ziraat Bankası için, ofis olarak kullanılmak üzere yapılmıştır.



Resim 4.23 Ziraat Bankası, Karaköy

Şematik vaziyet planında da görüldüğü gibi üç yapıdan oluşan bir adanın orta parselinde yer alır. İki yanı sağırdır ve iki cephesi vardır.



Şekil 4.10 Ziraat Bankası Vaziyet

Yapının deniz cephesi aynı zamanda Karaköy'ün de cephesinin bir parçasıdır ve arka cephesine oranlar daha çok dikkat çektiği söylenebilir. Yapı içinde durduğu parselin tamamına oturur. Ön ve arkasındaki yollara, cepheleri ile sınırlar oluşturur. Pozisyonu itibari ile yapabileceği pek fazla bir şey olmamakla birlikte, bağlamının hareket sistemine çevredeki diğer yapılar gibi eklemlenir.

Yapı, yaklaşık olarak yanındaki tarihi yapının cephesine eş genişlikte bir cephe uzunluğuna sahip olsa da, güçlü düşey hatları nedeniyle cephesi üç parça olarak algılanır. Gabari olarak tarihi yapı ile eş yüksekliktedir.



Resim 4.24 Ziraat Bankası, Karaköy

Yapının cephesinin üç parçasının da farklı işlevleri vardır. Tarihi yapıya komşu olan cephe parçası, temel olarak tüm yatay hatlarını tarihi yapıdan alır. Onun silmeleri, balkonu ve terasının tüm hatları bu cephe parçasında karşılığını bulur. Tarihi yapının büyük döşeme yükseklikleri ile, değişen imar ve ekonomi koşulları sebebiyle daha az döşeme yüksekliklerine sahip yeni yapının, yatay hatlarının uyumu bu cephe parçası sayesinde gerçekleşir.

Yapının diğer kenar cephesi, bu bölgede genellikle rastlanan bir tutumu simgeler; imar koşullarının izin verdiği maksimum inşaat alanını yaratmak.

Şu anda bu cephe ile komşu olan yapının kat yükseklikleri buna uymamakla birlikte, bir yandaki bina ve yakın çevredeki birçok bina buna uymaktadır. Bu sebepten komşu yapının bir istisna olduğu düşünülebilir.

Yapının cephesinin ortada kalan parçası ise, tarihi yapıya uyum gösteren cephe parçası ile güncel koşullara uyum gösteren cephe parçasının ilişkisini sağlar.



Resim 4.25 Ziraat Bankası, Karaköy

Yapının arka cephesi, deniz cephesi kadar estetik kalitelere sahip olmasa da, tarihi yapının belli başlı yatay hatlarını içinde barındırır ve genel olarak uyumludur.

Yapının ölçeği, oranları ve deniz cephesinin bağlam ile ilişkisi çalışmada incelenen ölçütlere göre başarılıdır.

Yapı betonarme karkas bir sisteme sahiptir. Dolgu malzemesi olarak brüt beton elemanlar kullanılmıştır. Bunların doku ve rengi tarihi yapı ile uyumludur. Tarihi yapıdaki fugalar ve diğer süsleme elemanları yapının deniz cephesinde karşılıklarını bulmuşlardır.

Prof. Nezih Eldem'in tasarladığı Ziraat Bankası Ek Binasının, ufak ve mimari olarak fazla olanaklara sahip olmayan bir parselde yer almasına karşın, çalışmada ele alınan ölçütlerin tamamına göre olumlu özellikler taşıdığı söylenebilir.



Resim 4.26 Ziraat Bankası, Karaköy

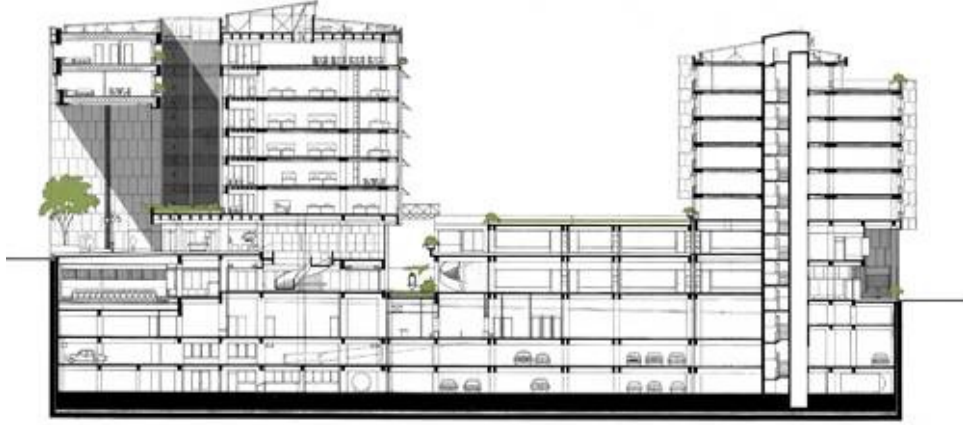
4.2.4. Milli Reasürans Binası, İstanbul

Teşvikiye’de, Teşvikiye Caddesi üzerinde bulunan ve Milli Reasürans Sigorta Şirketi’nin genel müdürlük bürolarını ve rant tesislerini barındıran yapı, 1984’te açılan sınırlı proje yarışması sonucunda, kazanan mimarlar Şandor Hadi ve Sevinç Hadi tarafından tasarlanmış ve 1987-1992 tarihleri arasında inşa edilmiştir.



Resim 4.27 Milli Reasürans Binası, Teşvikiye

Yapının üst iki katı çok uzun bir mesafeyi tek bir kolonla geçerken altında da kentsel ölçekte kamusal bir mekân yaratır. Bu büyük girişten girilerek ofis bölümlerine ulaşıldığı gibi, yapının arka bölümünde kamunun kullanımı için düzenlenen çarşılar da ulaşılır.



Şekil 4.11 Reasürans Binası Kesit (Kortan, 1997)

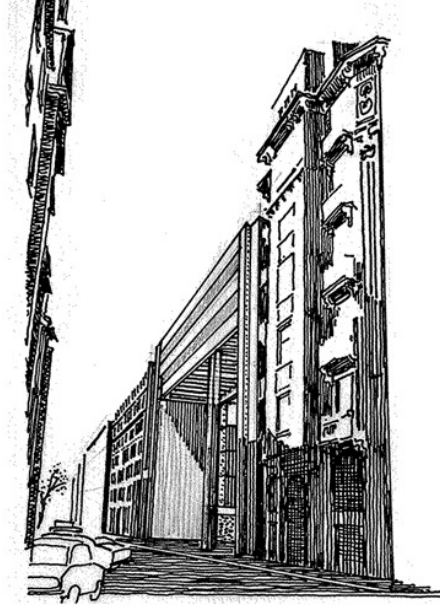
Yapının cephesi çevredeki diğer yapılar gibi cadde sınırı boyunca yükselmez. Yaklaşık beş kat yüksekliğinde bir boşluğun üzerinde, iki kat cadde sınırı boyunca yer alır.



Şekil 4.12 Reasürans Binası Hareket Sistemi

Mevcut yaya hareketi, caddeden söz konusu boşluğa girip, yapının çarşılarından da geçerek arkadaki Abdi İpekçi Caddesine ulaşır. Yapının kendi içinde yarattığı dolaşım sistemi Abdi İpekçi Caddesi ile Teşvikiye Caddelerini birbirine bağlar.

Bu müdahale ile bölgenin hareket sistemi zenginleşir, dolaşım olanakları artar, caddenin en dar ve gürültülü noktasında dingin bir durak noktası yaratılmış olur.



Şekil 4.13 Sokak görünüşü (Kortan, 1997)

Yapının yüksekliği, iki yanındaki tarihi yapılar ile yaklaşık olarak eşittir. Fakat yapının yol cephesinde yarattığı dev kamusal alan çevre için çok yabancıdır ve caddenin bu noktasının ölçeğinin farklı hissedilmesine yol açar.



Resim 4.28 Milli Reasürans Binası, Teşvikiye, (Mimarlar Od. Arşiv)

Bu kamusal alan, mekânsal olarak başarılı kabul edilebilir, ancak yapının bulunduğu 'yer'e aidiyeti açısından problemlidir. Mekân bu 'yer' e ait değildir.



Resim 4.29 Milli Reasürans Binası, Teşvikiye, (Mimarlar Od. Arşiv)

Yapının oranları kendi içinde dengeli ve estetik olarak kabul edilebilir, fakat çevresinin oranları ile uyumlu değildir.

Maçka Palas'ın sahip olduğu güçlü pencere dizisine karşılık, Reasürans Binasının bölüntüleri çok zor okunabilen uzun bant pencereleri vardır.

Çevre yapıların cepheleri boyunca sahip oldukları belirgin silmeler ve oran duygusunun yaratılmasına katkı sağlayan birçok elemana karşılık, örnek yapının cephesi olabildiğince düz ve detaysızdır.

Çevre yapıların sahip olduğu güçlü etkilere sahip, oranlara karşı tasarımcı mimarların tavrı, komşu yapılar ile tasarımları arasına fuga niteliğinde nişler yapmak olmuştur. Ve bu nişlerin arasında, çevreden tamamen bağımsız bir ölçek ve oran yaratmışlardır.

Bu tavır bazı dönemlerde geçerli ve doğru bulunan bir tutum olarak kabul edilmiştir fakat yol kotunda yürüyerek kenti deneyimleyen bir ziyaretçinin algısı düşünüldüğünde yapının bulunduğu 'yer'e ait hissedilmesine bir katkısı yoktur.



Resim 4.30 Maçka Palas, Teşvikiye

Yapı betonarme karkastır. Cephesinde üç farklı malzeme vardır. Koyu gri granit kaplama, koyu gri alüminyum paneller ve siyah camlar.

Kullanılan malzeme, komşu yapıların hafif bej-sarı tonlarına rağmen benzer koyuluk değerine sahip olduğu için bağlam ile uyumludur.

Doku açısından bakıldığında ise, çevredeki yapıların sahip oldukları pürüzlü taş-kaba sıva dokusuna karşılık örnek yapının cephesi fazlasıyla pürüzsüz ve keskindir. Sahip olduğu doku, cephe kaplama malzemelerinin boyutlarına bağlı oluşan fugalar ve granit malzemenin kendi doğal dokusudur. Bunlarda bağlam ile uyumlu değildir.

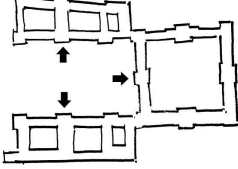
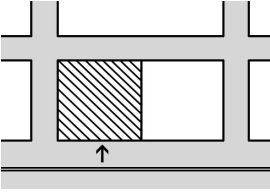
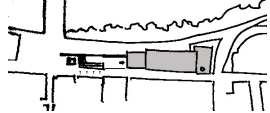
Milli Reasürans Binası, her ne kadar eşsiz ve yüksek estetik/mimari kalitelere sahip olsa da, bu çalışmada incelenen ölçütler açısından içinde bulunduğu bağlam ile ilişkileri kuvvetli değildir.

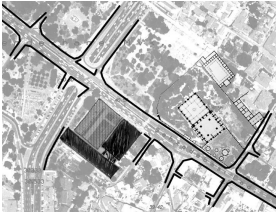
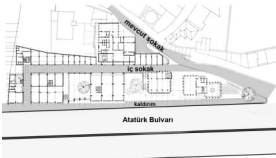
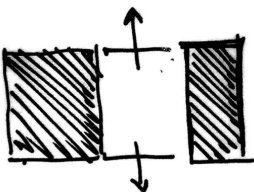
Yapı, bağlamın kodlarını barındırmak yerine birçok konuda kendi kodlarını bağlama dikte etmektedir.

Ancak yapı sahip olduğu güçlü kamusal mekânı sayesinde, kaotik bir mekanın ortasında dikilen güçlü bir dikilitaşın çevresini düzenlemesi gibi, zaman içinde çevresindeki inşa faaliyetlerini etkileme potansiyeline sahiptir. Böyle bir gelişme olması halinde, bağlamın değişmesi sonucu yapı, içinde durdurduğu 'yer' ile olan ilişkilerini kuvvetlendirebilir.

Türkiye'den ve yurtdışından seçilerek, 'yer duygusu' kapsamında incelenen 8 örneğin, çalışmada irdelenen mimari öğeler açısından bağlamları ile kurdukları ilişkiler, Çizelge 1'de toplu halde gösterilmiştir.

ÇİZELGE 4.1 İncelenen Örneklerin Bağlam ile İlişkileri

YURTDIŞINDAN MİMARİ ÖRNEKLER	HAREKET SİSTEMİ	ORAN / ÖLÇEK	MALZEME
 POMPIDOU KÜLTÜR MERKEZİ RENZO PIANO / RICHARD ROGERS	 Yapı önündeki meydan ile bağlamın hareket sistemine eklemlenir. Aykınlık göstermez, meydan ile mevcut sisteme zenginlik katar.	Çevresindeki yapı adaları büyüklüğündedir. Cephesindeki güçlü düşey etki sayesinde adayı oluşturan yapıların ölçeğine uyum sağlar.	Çevrede bulunmayan cam ve çelik kullanılmıştır. Renkler de yine çevrede bulunmayan, doymuş ana renklerdir. Renk ve doku olarak çevrenin karakterine zıt karakterdedir.
 LOUVRE MÜZESİ GİRİŞ PİRAMİDİ I. M. PEI	 Piramidin yapımından önce zemin kotundan olan girişler, -1 kotuna alınmıştır. Mevcut sisteme, şeffaf örtülü yer altında bir hol ile eklemlenmiştir.	Çevresindeki saray yapılarının boyutlarından daha ufaktır. Ölçek açısından uyumludur. Sahip olduğu biçim nedeniyle kendine özgü oranları vardır. Ve çevreye zıt karakterlidir.	Çevresinde bulunmayan cam ve çelik kendi doğal renginde kullanılmıştır. Malzeme, renk ve doku olarak çevresine göre zıt karakterlidir.
 TUNA KIYISINDA KONUT / OFİS YAPISI	 Yapı bir infill yapıdır ve hareket sistemi ile kurduğu ilişki çevresindeki benzer durumlu yapılar ile farklılık göstermez.	Çevresindeki yapılar ile benzer boyutlardadır, çevrenin bir özelliği olan yatay silmeleri cephesinde renk ile stilize etmiştir. Çevredeki yapılara göre fazladan bir katı vardır, bu oranlarını çevreden farklılaştırmaktadır.	Cephe malzemesi çevrede de olduğu gibi sıva üzeri boyadır. Çevresindeki yapıların renklerine benzer bir rengi ve dokusu vardır.
 ARA PACIS MÜZESİ RICHARD MEIER	 Bağlamın hareket sistemine önündeki yoldan yükseltilmiş bir platform ile eklemlenir. Çevrede de rastlanan bir tutumdur ve olumlu olarak kabul edilebilir.	Büyüklik olarak çevredeki yapılar ile benzerdir ölçeği uyumludur. Sahip olduğu oranlar çevreninkilerden farklıdır.	Sahip olduğu büyük, dokusuz, beyaz beton yüzeyler ve büyük cam cepheler çevre ile zıt karakterlidir. Nehir cephesindeki doğal taş duvar ise çevre ile benzer özellikler taşır.

TÜRKİYE'DEN MİMARİ ÖRNEKLER	HAREKET SİSTEMİ	ORAN / ÖLÇEK	MALZEME
 İBB BİNASI NEVZAT EROL	 Yarımadanın tarihi boyunca önemli yapılarının yer aldığı MESE caddesi üzerinde, sisteme çevrede de birçok örneği olduğu gibi, önündeki bir meydan ile eklenir.	Meclis binasının büyüklüğü çevre ile uyumlu iken, ofis bloğu çevrenin çok üzerinde bir büyüklüktedir. Çevrenin oranlar sistemi ile ilişki kurmayan, kendi oranları vardır.	Beton, mermer ve cam mozaik ile kaplıdır. Çevredeki simgesel yapılarda kullanılan küfeki taşı ve çinileri stilize ettiği düşünülebilir.
 SSK HİZMET YAPILARI SEDAT HAKKI ELDEM	 Çevrenin özgün hareket sisteminin kalan tek parçası olan arka cephesindeki yola kendi içinde yarattığı iç sokak ile zenginlik katarak eklenir.	Çevresine göre büyük bir yapı olmasına rağmen, çevredeki yapıların ölçeğinde parçalardan oluşmuştur. Çevrenin oranlar sistemine sahiptir.	Brüt beton elemanlar, fugalı prefabrike yüzeylerden oluşmuştur. Çevrenin solmuş ahşap rengine uyum gösterir.
 ZİRAAT BANKASI NEZİH ELDEM	 Ara parselde yer alan infill bir yapıdır. Hareket sistemi ile, çevresindeki benzer durumdaki yapılar ile aynı türde bir ilişki kurar.	Yanındaki tarihi yapı ile aynı yükseklikte ve aynı oranlar sistemine sahiptir. Aynı zamanda güncel imar durumunun sonucu olan oranlara da sahiptir.	Brüt beton, fugaları olan bir cepheye sahiptir. Yanındaki tarihi binanın renklerine ve dokusuna uyum gösterir.
 MİLLİ REASÜRANS MERKEZİ ŞANDOR – SEVİNÇ HADİ	 İki cephesindeki yolları içindeki boşluklar ile birbirine bağlar. Mevcut hareket sistemine zenginlik katarak eklenir.	Çevresindeki yapılar ile benzer yüksekliktedir. Sahip olduğu oranlar sistemi çevreden farklıdır.	Sahip olduğu granit kaplama, cephe panelleri ve koyu renk camlar çevrenin renklerinin koyuluk değerleri ile benzerlikler gösterir fakat çevrenin aksine yüzeyleri pürüzsüz ve parlaktır.

5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

20. yy da etkinliğini ciddi ölçüde arttıran kapitalizmin ve onun takipçisi, geçtiğimiz 10-20 yılın eğilimi olan küreselleşmenin insan hayatına yaptığı katkılar yanında götördükleri de azımsanmayacak ölçüdedir.

Mimarideki evrensel üslubun yarattığı tekdüzelik, dünyanın farklı yerlerinde benzer yapıların görülmesi gibi olumsuz durumlar, bugün aşılmış gibi görölse de, uluslararası çalışan birçok mimarın, bağlam ile ilişkisi kurulmamış fakat birbirinin aynı hissettiren (aynı mimarın benzer yapıları) yapılarının dünyanın her yerinde inşa ediliyor olması da farklı değildir.

Yerelle tamamen ilişkisini koparmış, daha kolay pazarlanabilmesi için farklılıkları kaldırılmış, her kalıba girebilir biçimler ve yapılar, onların değerli ve estetik olduklarını söyleyen medya sayesinde 21.yy ın gündemini doldurmuşlardır. Bu enformasyon yığınının içinde artık estetik olanı ve kaliteyi bulmak çok zordur.

Geçen yüzyıllarda yaşam süresi artmış, sahip olunan objeler çeşitlenmiş ve çoğalmış fakat insanın doyum içinde yaşaması ve kendini gerçekleştirmesi için hissetmek zorunda olduğu yüce duygular kaybolmuştur.

16. yy da Avrupa'da herhangi bir kentte yaşayan ortalama bir insanın, rutin hayatını sürdürürken deneyimlediklerini hissetmek ne yazık ki çağdaş insan için pek olası değildir.

Tarihi kentler, çağdaş birçok kentin yaşayanlarına sunamadığı mimari, estetik kalitelere sahip oldukları, hayatın daha tanımlı ve dingin olduğu bir zamanın insanların hissettiği, bugün birçoğu unutulmuş duyguları, çağdaş insana aktarabildikleri için değerlidirler.

Ve değerleri gelecek kuşaklar için muhafaza edilmelidir.

Çalışmada, tarihi kentlerde yapılan yeni yapı tasarımlarının, kentin değerini azaltmadan, mevcut çok boyutlu sisteme nasıl eklemlenebilecekleri araştırılmıştır.

Savunulan argüman, her tarihi kentin kendine özgü, eşsiz bir atmosferi (yer duygusu) olduğu ve kente eklenen yeni yapıların bu atmosferi zedelememesinin gerekliliğidir.

Söz konusu atmosfer, çalışmada Latince, ‘Yerin Ruhu’ anlamına gelen ‘Genius Loci’ kavramı ile özdeş kabul edilmiş ve bu doğrultuda irdelenmiştir. Kavramın Türkçeye birden fazla tercüme olanağı olmakla birlikte konuyu en iyi yansıttığı düşünülen ‘**yer duygusu**’ karşılığı seçilmiştir.

Karmaşık ve birçok bileşeni olan ‘yer duygusu’ kavramı iki temel başlık altında incelenmiştir:

1. Kavramsal Temeller
2. Mimari Öğeler

‘**Kavramsal Temeller**’ bölümünde, çalışmanın özü olan, ‘tarihi kent’ ve ‘yeni yapı’ nın uyumu meselesinin, mimari öğeler düzeyinde incelenmesi sırasında ihtiyaç duyulacak kuramsal alt yapı hazırlanmıştır.

İlk önce ‘**elemanlar**’ ve ‘**ilişkiler**’ alt bölümlerinde ‘bütün’ün niteliği, devamında yer alan ‘**obje ve bağlam**’ alt bölümünde ise sadece mimari için değil daha genel bir çerçevede, mevcut ile ona eklenen yeni bir elemanın uyumunun nasıl gerçekleşebileceği, farklı disiplinlerden de örnekler ile irdelenmiştir.

‘**Mimari Öğeler**’ bölümünde, ‘yer duygusu’ bileşenlerine ayrılarak, ‘**hareket sistemleri**’, ‘**oran-ölçek**’ ve ‘**malzeme (renk-doku)**’ alt başlıklarında incelenmiştir. Türkiye’den ve yurt dışından seçilen, tarihi çevrelerde uygulanmış örnekler, incelenen bileşenlere göre yorumlanmışlardır.

Çalışmada yapılan araştırmalar neticesinde ortaya çıkarılan verilere göre, tarihi ve kimlikli çevrelerde yeni yapılar inşa edilirken, mevcut ‘yer duygusu’ nun devamlılığı için bazı noktalara dikkat etmenin olumlu katkılar yapacağı görülmüştür:

- Kentlerdeki hareket sistemleri, kentlerin sahip oldukları ‘yer duygusu’ nun belirleyicilerinden biridir. Hareket sistemindeki bir değişiklik ‘yer duygusu’nda büyük farklılıklar yaratabilir (Atatürk Bulvarı’nın Zeyrek – Süleymaniye atmosferini

değiştirmesi gibi). Tek yapı ölçeğinde hareket sistemlerine müdahale şansı pek fazla olmamakla birlikte, büyük yapı gruplarının tasarımında ve makro ölçekteki tasarım kararlarında kentin sahip olduğu hareket sistemini değiştirmeden, kentteki tasarım kodlarını kullanarak eklemlenmek genellikle olumlu sonuçlar doğurmaktadır.

- Hacimsel olarak çevrenin boyutlarının üzerine çıkmamak, benzer işlevli yapıların sahip olduğu ortalama hacimsel büyüklüklere sahip olmak, yeni yapının kimlikli bütünün bir parçası olmasını kolaylaştırıcı etkiye sahiptir.
- Mevcut tarihi çevredeki yapıların sahip oldukları çeşitli oranların (pencere sıra ve boyutları, yapı malzemesinin gerektirdiği oranlar, içindeki bölümlerin oranları, vb.), yeni yapıda bulunması, kullanıcılara, mevcut çevre ve yeni yapı arasındaki bağlantıyı hissettirecek ve ‘yer duygusu’ nun devam etmesini sağlayacaktır.
- Yeni yapılarda kullanılan malzemeler çevredeki yapıların genel renk ve doku karakterini yansıtır özellikte olabilecekleri gibi zıt karakterde de olabilirler. Ancak şu unutulmamalıdır ki, zıt karakterli renk-doku özelliklerine sahip yapıların sayısı çoğaldıkça mevcut kimlik ve ‘yer duygusu’ yok olmaya başlar. Bu nedenle, simgesel özelliği olan (kültür yapısı, kamu yapısı, vb.) yapıların dışında, zıt karakterdeki renk – doku özelliklerine sahip malzemeleri kullanmamak tercih edilmelidir.

Tarihi kentsel alanlarda tasarım yapma konusunun birçok boyutu olmakla birlikte, temelde obje bağlam ilişkisi problemidir. Mevcut kimlik ve ‘yer duygusu’, ‘bağlam’, yeni tasarım ise bağlama eklemlenmesi gerekli ‘obje’ dir.

Tasarım sürecinde, tarihi çevrenin geğmişinin nasıl olduğu araştırılmalı, bugünü tüm boyutları ile analiz edilmelidir. Ancak bunlardan sonra gelecek için bir senaryo geliştirilebilir. Gelecek senaryosu tespit edildikten sonra, yeni uygulamaların bununla uyum içinde olması, kentte hissedilen ‘yer duygusu’ nun devamlılığına katkı yapacaktır.

KAYNAKLAR

- Adanır, O., (1987), Sinemada anlam ve anlatım, Kitle, Ankara.
- Antoniades, A. C., (1992), Poetics of Space, Van Nostrand Reinhold, New York.
- Appleyard, D., Lynch, K., Myer, R. J., (1964), A View From the Road, Cambridge, MIT.
- Arıkök, D. O., (1998), Sekans Kavramı ve Mimari Tasarımdaki Yeri, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi.
- Arijon, D., (1993), Film Dilinin Grameri 1, Kavram, İstanbul.
- Arman, Y., (1984), Marcel Duchamp, Plays and Wins. Marval, Paris.
- Arnheim, R., (1969), Film as Art, Faber and Faber, London.
- Arnheim, R., (1970), Visual Thinking, Faber and Faber, London.
- Arnheim, R., (1972), Toward the Psychology of Art, (Perceptual and Aesthetic Aspects of the Movement Response) University of California, Los Angeles.
- Arnheim, R., (1974), Art and Visual Perception, University of California, Los Angeles.
- Arnheim, R., (1977), The Dynamics of Architectural Form, University of California, Los Angeles.
- Arnheim, R., (1986), New Essays on the Psychology of Art, (Unity and Diversity of Arts) University of California, Los Angeles.
- Arnheim, R., (1988), The Power of the Center, University of California, Los Angeles.
- Arü, K. A., (1998), Türk Kenti, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Aysel, N., (1994), Boğaziçi'nde topoğrafik özelliklerden kaynaklanan yapı tipleri bir model analizi "Arnavutköy", Yüksek Lisans Tezi, M.S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Bacon, E., N., (1975), Design of Cities, Thames & Hudson, London.
- Barthes, R., (1997), Göstergebilimsel Serüven, Yapı Kredi, İstanbul.
- Batur, E., (2002), Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi, İstanbul.
- Baytin, Ç., (1994), Tarihi Çevrelerde Yeni Yapı Olgusuna Bir Yaklaşım, İstanbul Örneğinde Bir Uygulama Modeli, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Bazın, A., (1995), Sinema Nedir?, Sistem, İstanbul.
- Bektaş, C., (1996), Hoşgörünün Öteki Adı:Kuzguncuk, Tasarım Yayın Grubu, İstanbul.

- Berger, R., (1963), *The Language of Art*, Thames & Hudson, London.
- Berger, J., (1988), *Görme Biçimleri*, Metis, İstanbul.
- Bloomer, C., M., (1990), *Principles of Visual Perception*, Design Press, New York.
- Boesiger, W., Girsberger, H., (1967), *Le Corbusier 1910 – 65*, Les Editions d'Architecture Zurich, Switzerland.
- Bordwell, D., Thompson, K., (1986), *Alfred A. Knopf*, New York.
- Bozdoğan, S., Özkan, S., Yenal, E., (2005), *Sedad Eldem*, İstanbul
- Bradbury, D., (2006), *Mediterranean Modern*, Thames & Hudson, London.
- Brolin, B., (1980), *Architecture In Context*, Van Nostrand Reinhold Book Company, New York.
- Büker, S., (1991), *Sinemada Anlam Yaratma, İmge*, Ankara.
- Cansever, T., (1998), *İstanbul'u Anlamak, İz Yayıncılık*, İstanbul.
- Casey, E., S., *Retrieving the Difference Between Place and Space*, in *Journal of Philosophy of the Visual Arts*, academy Editions, London.
- Chadwick, O., (2004), *19. yüzyılda Avrupalı aklın sekülerleşmesi*, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- Ching, F., D., K., (1996), *Mimarlık, Biçim, Mekan ve Düzen*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Croft-Cooke, R., (1972), *The unrecorded life of Oscar Wilde*, D. McKAY Co. New York.
- Dibner, D. R., Dunlop, Dibner, A., (1985), *Building Additions Design*, McGraw Hill Book Company, USA.
- Dmytryk, E., (1993), *Sinemada Kurgu*, Afa, İstanbul.
- D'Orazio, F., (2007), *Rome, Then and Now*, Salamander Books, United Kingdom.
- Eldem, S. H., (1994), *II Boğaziçi Yalıları Anadolu Yakası*, Vehbi Koç Vakfı, İstanbul.
- Eisenstein, S., (1984), *Film Biçimi*, Payel, İstanbul.
- Erkman, F., (1987), *Göstergebilime Giriş*, Alan, İstanbul.
- Eruzun, C., (1987), *Kentsel Sitlerin Korunmasında Yerel Yönetimlerin Önemi*, Türkiye 11. Şehircilik Günü Kollokyumu, Tarihi Kentlerde Planlama Düzenleme Sorunları, 6-8 Kasım, Edirne, s.47.
- Frampton, K., (1992), *Modern Architecture, A Critical History*, Thames & Hudson, New York.

- Germaner, S., (1997), 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı, İstanbul.
- Giedion, S., (1971), Space, Time and Architecture, Massachusetts, Harvard, Cambridge.
- Gombrich, E., H., (1992), Sanat ve Yanılsama, Remzi, İstanbul.
- Gombrich, E., H., (1997), Sanatın Öyküsü, Remzi, İstanbul.
- Gössel, P., Leuthauser, G., (1991), Architecture in the Twentieth Century, Taschen, Köln.
- Gottlieb, C., (1976), Beyond Modern Art, E. P. Dutton, New York.
- Halprin, L., (1981), The Collective Perception of Cities, in 'Urban Open Spaces'. Rizolli, New York.
- Halprin, L., (1973), Cities, MIT Press, Cambridge.
- Hamerow, T. S., (1962), Otto von Bismarck: a Historical Assessment, Heath, Boston.
- Hançerlioğlu, O., (1986), Toplumbilim Sözlüğü
- Hesselgren, S., (1975), Man's Perception of Man-Made Environment, Dowden Hutchinson and Ross, Pennsylvania.
- Holgate, A., (1992), Aesthetics of Built Form, Oxford University, Oxford.
- Hürol, Y., Ercan, E., (1993), İstanbul'da Bir Eyfel, Yapı Dergisi, Sayı 136, İstanbul.
- İnceoğlu, N., Baytin, Ç., (1991), Özel Niteliği Olan Çevrelerde Yeni Yapı Sorunu, Araştırma Projesi, YÜAF 87-B-01-01-02 YTÜ Araştırma Fonu, İstanbul.
- Jenkins, K., (1991), Re-thinking History, Routledge, London and New York.
- Jenks, C., (1973), Modern Movements in Architecture, Penguin, London.
- Kalmık, E., (1995), Tabiatla ve Sanatta Doku, İ.T.Ü., İstanbul.
- Karolyi, O., (1995), Müziğe Giriş, Pan, İstanbul.
- Klee, P., (2006), Çağdaş Sanat Kuramı, Dost Kitabevi, Ankara.
- Kostov, S., (1991), The City Shaped, Thames and Hudson, London.
- Kuban, D., (1996), İstanbul Bir Kent Tarihi, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Kuban, D., (2000), Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Le Corbusier, (1954), The Modulor, A Harmonious Measure to the Human scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics, Harvard University Press, Cambridge.

- Le Corbusier, (1974), *Towards a New Architecture*, The Architectural Press, London.
- Le Corbusier, (1999), *Bir Mimarlığa Doğru*, YKY, İstanbul.
- Lowry, B., (1972), *Sanatı Görmek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Lucio- Meyer, J. J. De., (1973), *Visual Aesthetics*, Lund Humphries, London.
- Lynch, K., (1972), *What Time Is This Place*, MIT, Cambridge.
- Lynch, K., (1990), *Good City Form*, MIT, Cambridge.
- Lynch, K., (1992), *The Image of the City*, MIT, Cambridge.
- Madsen, R. P., (1973), *The Impact of Film*, Mac Millan Publishing, New York.
- Meitinger, O., (1981), *Building and Buildings in Their Historical Surrounding*, Architektur + Wettbewerbe Sayı 108, Karl Kramer Verlag, Stuttgart.
- Norberg-Schulz, C., (1970), *Meaning in Architecture*, in 'Meaning in Architecture', Barry&Jenkins, London.
- Norberg-Schulz, C., (1980), *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy, London.
- Norberg-Schulz, C., (1988), *Intentions in Architecture*, MIT, Cambridge.
- Özer, B., (1986), *Yorumlar*, M.S.Ü. Yayını, İstanbul.
- Papageorgiou, A., (1988), *Continuity and Change*, Praeger Publishers, London.
- Pearson, H., (1951), *The life of Oscar Wilde*, Methuen & co. Ltd., London.
- Pudovkin, V. I., (1966), *Sinamanın Temel İlkeleri*, Bilgi, Ankara.
- Piano, R., & Rogers, R., (1977), *Mimarları Açısından Pompidou Merkezi*, Yapı Dergisi, Sayı:24, No:3, s.42-46
- Rapoport, A., (1969), *House Form and Cultur*, Englewood Cliffts, Prentice Hall, New York.
- Rapoport, A., (1982), *The Meaning of the Built Environment, A Nonverbal Communication Approach*, Sage Publications, London.
- Rasmussen, S. E., (1984), *Villes et Architectures*, L'Equerre, Paris.
- Rasmussen, S. E., (1994), *Yaşanan Mimari*, Remzi, İstanbul.
- Reid, R., (1982), *Learning From Vernacular, Architectural Design – British Architecture*, Academy Editions, London.

Riley, T., (2005), On-Site: New Architecture in Spain, The Museum of Modern Art, New York.

Roth, M. L., (2000), Mimarlığın Öyküsü, Kabalcı, İstanbul.

Rudofsky, B., (1964), Architecture Without Architects, Doubleday & Company, New York.

Saussure, F., (1916), Genel Dilbilim Dersleri, Charles Bally and Albert Sechehaye (eds.), Berke Vardar (çev.), Birey ve Toplum Yayınları, Ankara.

Shankland, G., (1996), Tarihi değerleri Olan Kentlere Neden El Atmalıyız?, Cogito, Sayı 8. Yaz 1996. İstanbul.

Şahinler, O., (1964), Merkezi İtalya’da Ortaçağ Şehirlerinin Meydanlarına ve Çevre Mahallelerine ait etüt, Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul

Tanpınar, A. H., (2001), Beş Şehir, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tüzcet, Ö., (1967), Form ve Doku, Formun Dokusu Üzerine bir Deneme, Doku ve Mimari İfade, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Yamaçlı, R., (1999), Mimari tasarım ve Görsel Çevre Etkileşimi Bağlamında “Yer” Kavramı: İstanbul Edirnekapı – Fatih – Şehzadebaşı Aksı / Örneği, T.C.Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Yüksel, A., (1981), Yapısalcılık ve Bir Uygulama, Yazko, İstanbul.

Zevi, B., (1948), Saper Vedere L’Architettura, Giulio Einaudi, Copyright, Torino.

Zevi, B., (1990), Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, Birsen, İstanbul.

Zevi, B., (1994), The Modern Language of Architecture, De Caro, New York.

İNTERNET KAYNAKLARI

[1] <http://www.jimlaneart.com>

[2] <http://www.masterworksfineart.com>

[3] <http://www.taschen.com>

[4] <http://www.tc.pbs.org>

[5] <http://www.tdk.gov.tr>

[6] <http://www.youtube.com>

EKLER

EK 1 ÖNERİ PROJELER

Çalışmanın incelediği “Yer Duygusu” kavramının, mimari tasarım pratiğinde de irdelenebilmesi amacıyla, ortaya çıkarılan bilgiler kullanılarak İstanbul Kenti’nin tarihi bölgelerinde iki proje yapılmıştır.

Projeler lisans eğitimi sırasında ele alınmış olmakla birlikte, tez çalışması için revize edilmişlerdir.

Projeler sırasıyla şöyledir; Süleymaniye’de Mimar Sinan Müzesi, Eyüp’te Türk-İslam Eserleri Müzesi.

Projelerin yapıldığı iki alanda da ‘yer duygusu’ belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Tasarım sürecindeki temel ölçüt, yapıların içinde durdukları bağlama, mevcut ‘yer duygusu’na zarar vermeden eklemlenip, sahip oldukları estetik kaliteler ve işlevleri ile onu zenginleştirmesi olmuştur.

SÜLEYMANİYE’DE MİMAR SİNAN MÜZESİ

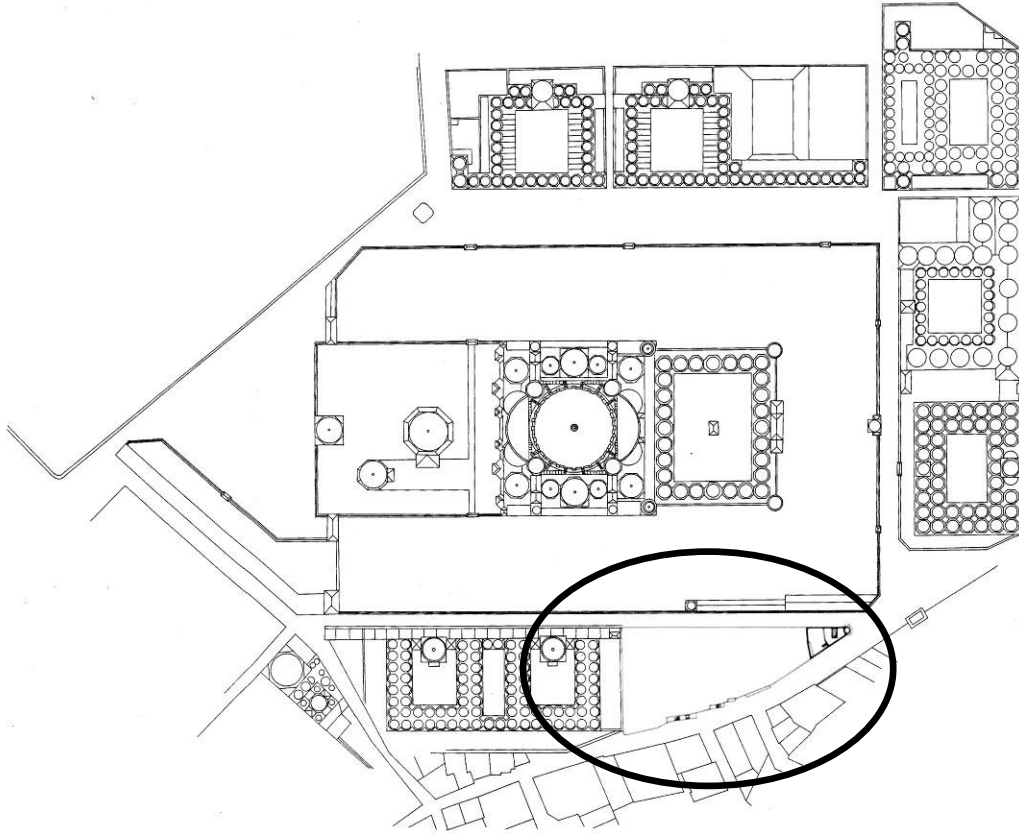
Proje, Süleymaniye Külliyesi’nin kuzey kenarında, Mimar Sinan’ın türbesine komşu, içinde şu an otopark ve niteliksiz satış birimleri bulunan alanda yapılmıştır.

16.yy da burada Mimar Sinan’ın evinin olduğu rivayet edilmektedir. O dönemin sivil mimari yapıları genellikle ahşap malzeme kullanılarak yapıldığından, bugün hiçbir iz kalmamıştır. Fakat türbenin arazinin yan tarafında olması ve Tezkiret-ül Bünyan’da Sinan’ın, külliyenin artan suyunu evine getirdiğinden bahsetmesi sebebiyle, Sinan’ın evinin, külliyenin yanındaki bu alanda olduğu düşünülebilir.

Süleymaniye Külliyesi’nde yapılar en önemlisi merkezde olacak şekilde yer almışlardır. Geri kalanlar ise, merkezi saracak şekilde önem sırasına göre sıralanırlar.

Süleymaniye Külliyesi'nin merkezinde, külliye'nin en önemli yapısı olan cami durur. Bir yanında revaklı avlusu, diğer yanında ise türbeler vardır. Bu grubu büyük, ağaçlı bir bahçe çevreler. Bahçenin çevresinde, dışarıdan bakanlar için görsel iletişimi kesmeyen, fakat içeriden bakanlara sınır olduğunu hissettiren bir bahçe duvarı vardır.

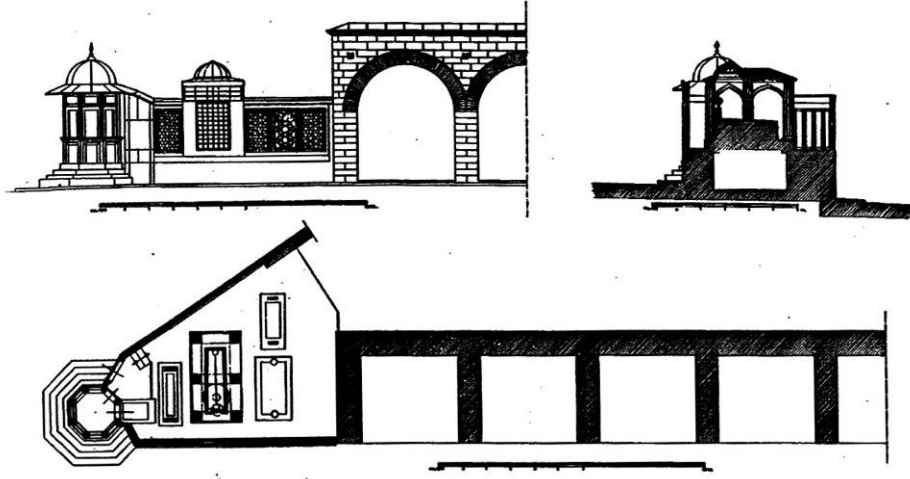
Bahçe duvarının etrafı yollar ile çevrilidir. Ve son olarak, yollardan sonra, külliye'nin diğer yapıları, merkezi cami olacak şekilde külliye'nin çevresinde yer alırlar.



Şekil 6.1 Süleymaniye Külliyesi Vaziyet Planı

Yukarıdaki vaziyet planında görüleceği gibi proje arsası külliye'nin çeperinde yer alır. Fakat kurgunun gerektirdiği yapıdan yoksundur. Buraya yapılacak, külliye'nin tasarım kodlarını kendinde taşıyan bir yapı, külliye tasarımının bütünlüğü açısından faydalı olacaktır.

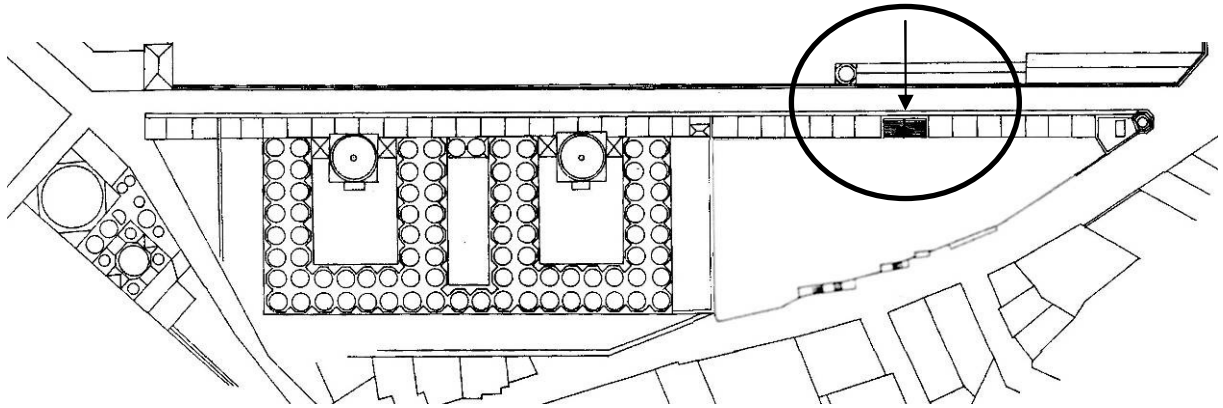
Belirtilen argümanların ışığında, bu alanda “Mimar Sinan Müzesi” yapmak anlamlı olacak ve çevreye değer katacaktır.



Şekil 6.2 Sinan Türbesi Rölevesi, İMP Arşivi

Eski tarihli rölöve çizimlerinde, külliye'nin kuzey doğusundaki Mimar Sinan Caddesi üzerinde, Sinan'ın türbesinden başlayan kemerli dükkânlardan oluşan bir dizi olduğu görülüyor. Projede, bugün arsayı işgal eden niteliksiz yapıların arasında belli belirsiz izleri kalmış bu dükkân sırasının aslına uygun olarak döneminin malzemesi ve yapı teknolojileri ile restore edilmesine karar verilmiştir.

Tasarlanacak müze, dükkân sırasının arkasında yer alacaktır.

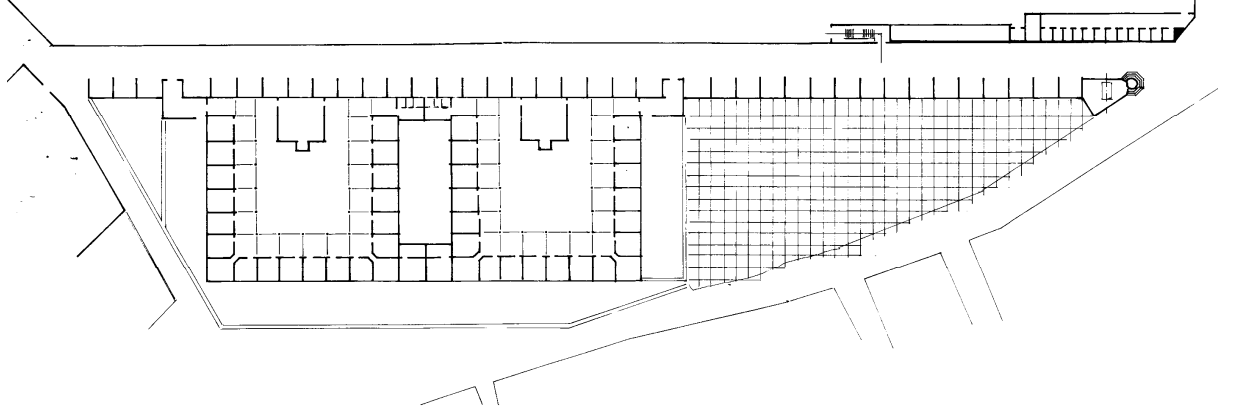


Şekil 6.3 Proje Arazisi

Caminin yukarı kottaki bahçesinden, düşük kottaki Mimar Sinan Caddesine inen merdivenlerin aksında bulunan iki dükkân birimi müzenin girişi olarak ayrılmıştır.

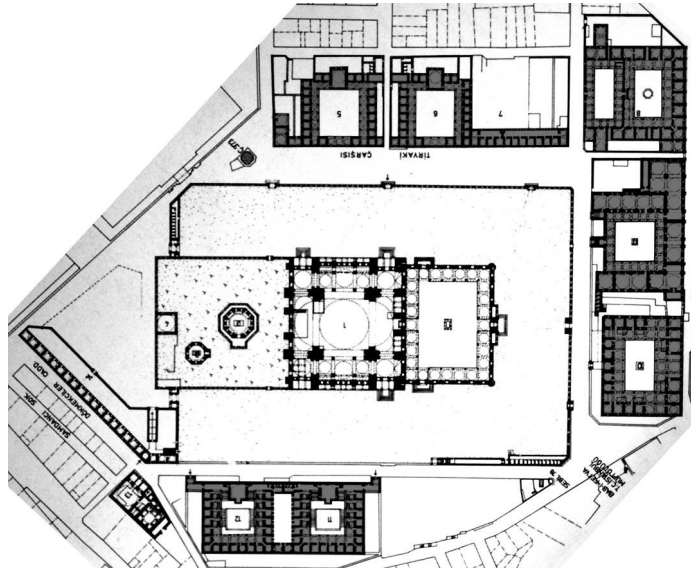
Külliye'nin vaziyet planına bakıldığında, düzeni sağlayan modüler yapı hissedilir. Tüm yapılarda ve açık alanların düzenlenmesinde kullanılan bu grid külliye tasarımının temel

tasarım kodlarından birisidir. Yeni yapılacak müze binasının külliye aidiyetinin sağlanması için, çevredeki düzenleyici çizgiler proje arsasına doğru uzatılmış ve yapı bunlara uygun olarak tasarlanmıştır.



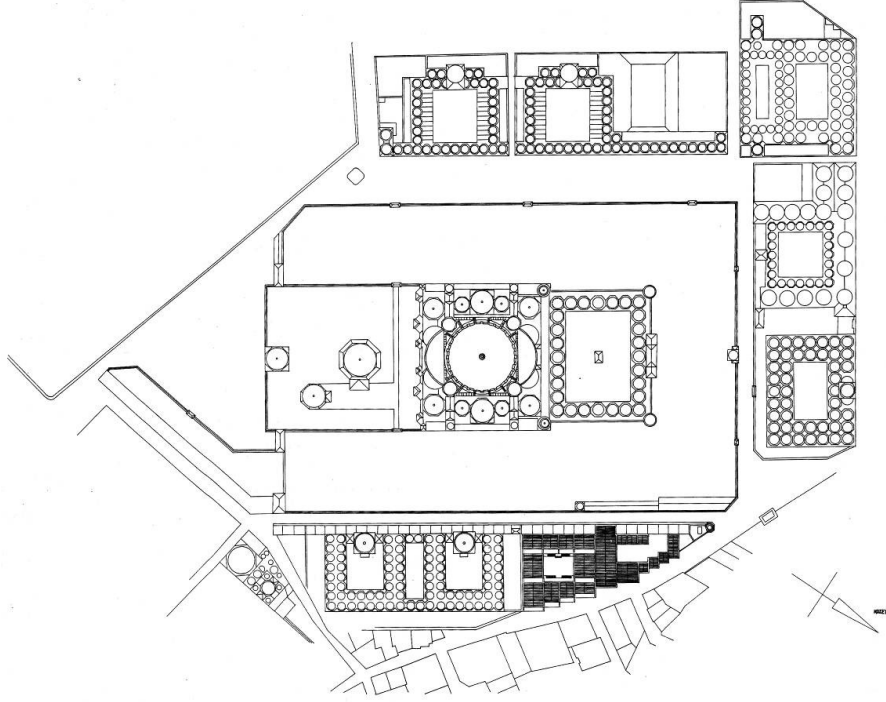
Şekil 6.4 Proje Arazisi, Düzenleyici Çizgiler

Külliye hareket sistemi, cami çevresindeki yapılar için şöyle işlemektedir; kullanıcılar, caminin bahçe duvarının çevresinde dolaşan yol ağından yapıların orta avlularına, oradan da yapının birimlerine ulaşırlar.

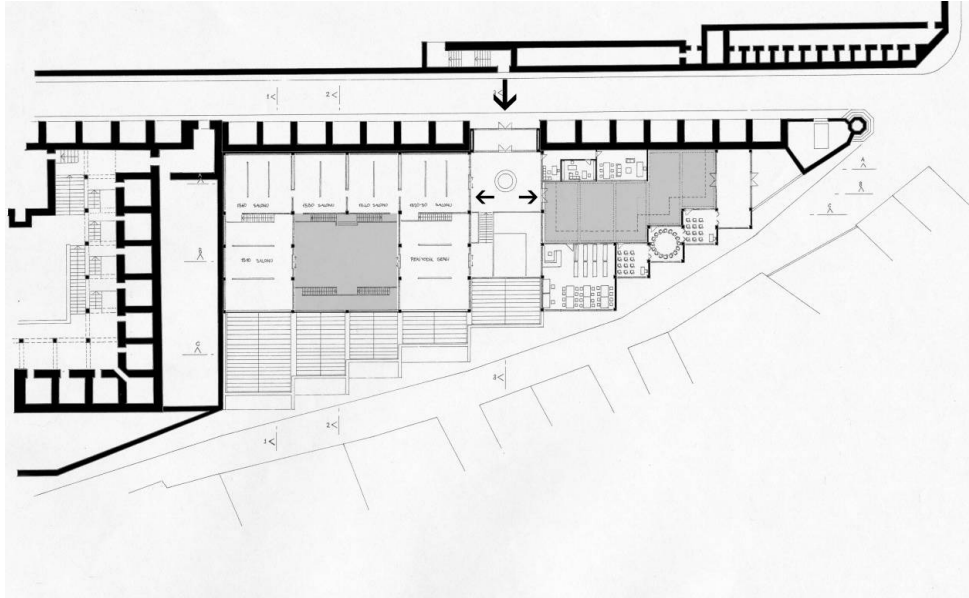


Şekil 6.5 Süleymaniye Külliyesi (Wiener, 1977)

Müzenin birimleri de bu hareket sistemine uyacak biçimde, avluların etrafında yer almaktadırlar.



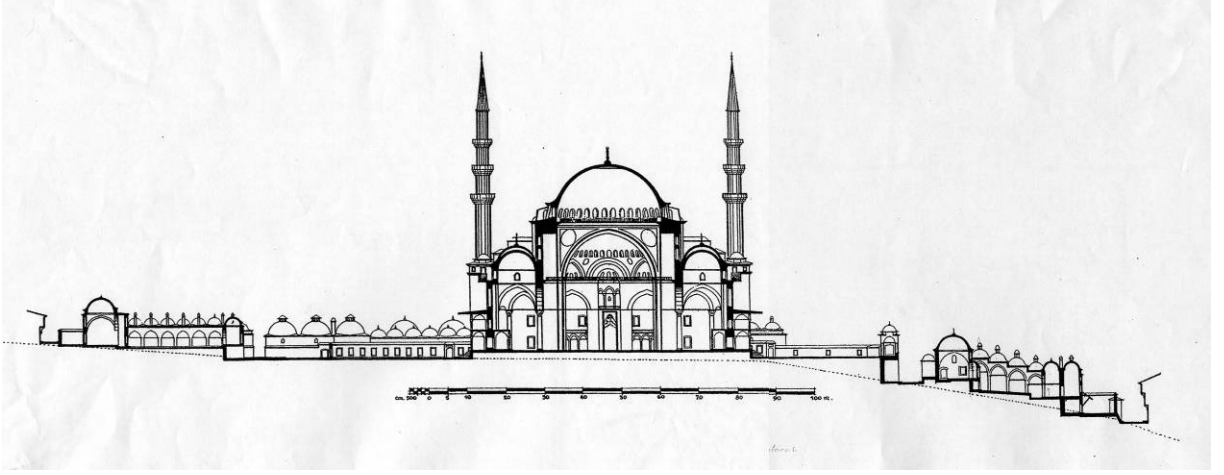
Şekil 6.6 Süleymaniye Külliyesi



Şekil 6.7 Müze, Zemin Kat Planı

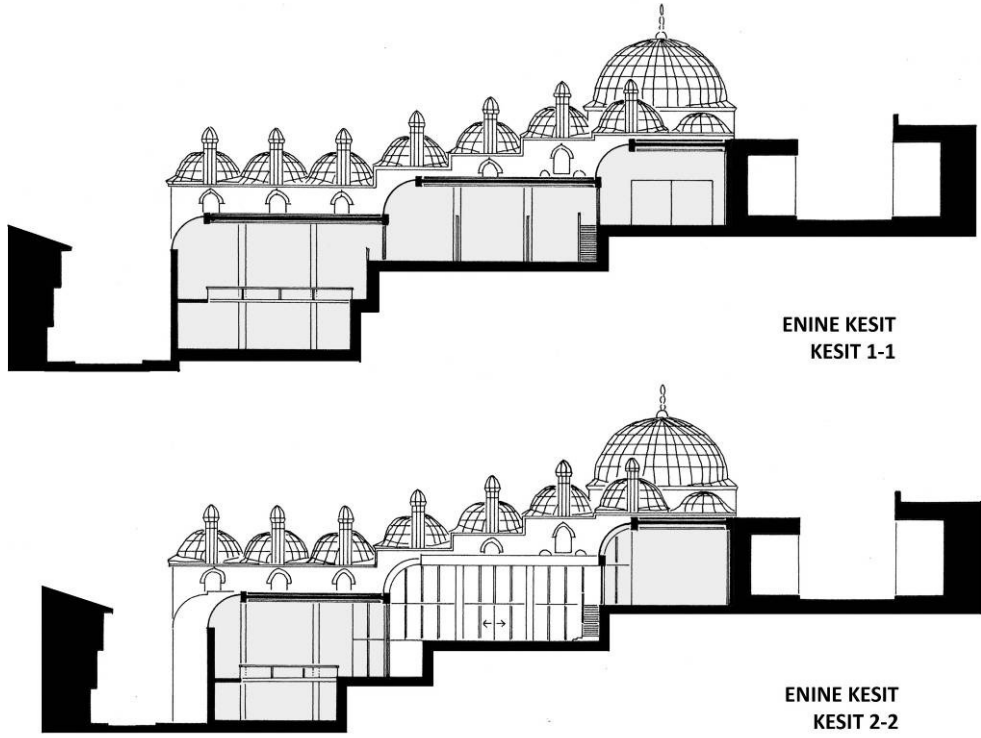
Girişte iki aks genişliğinde bir giriş holü vardır. Bu holün sağında sergi salonları, sol tarafta ise, yönetim, atölyeler ve kitaplık yer almaktadır. Holün iki tarafı da merkezi bir avlu etrafında örgütlenen mekânlardan oluşmaktadır.

Proje arsasının üçgen biçimine rağmen, yapının tasarımında külliye'nin genelinde hâkim olan ortogonal geometri kullanılmıştır.



Şekil 6.8 Süleymaniye Külliyesi, Kesit, İMP Arşivi

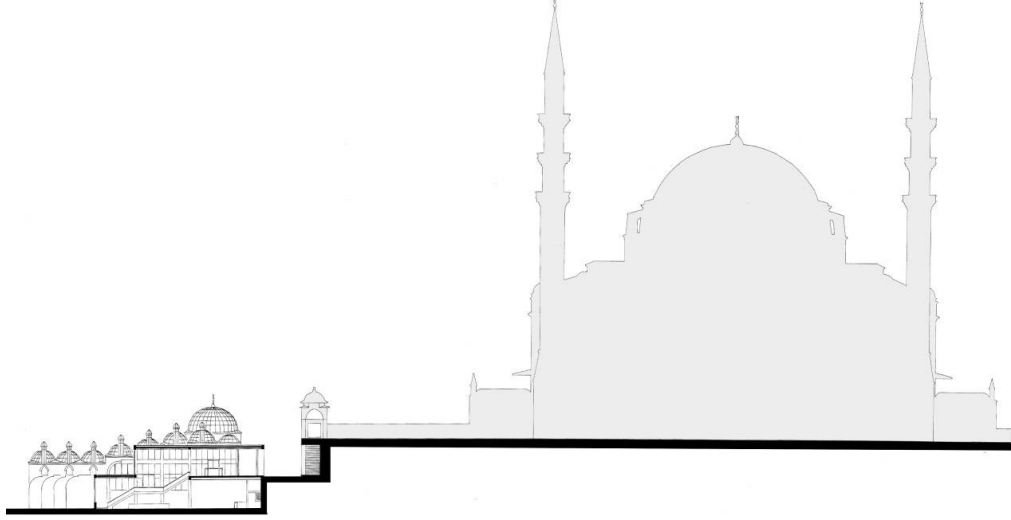
Külliye'nin elemanları kademelenerek doğal eğime oturmuş, eğimin fazla olduğu noktalarda ise alçak noktaya bir kat eklenmiştir.



Şekil 6.9 Sinan Müzesi, Kesitler

Tasarlanan projenin birimleri, gerisinde görülen medrese binasının birimlerine benzer bir şekilde, doğal eğime her noktasında oturmaktadır. Eğimin dikleştiği noktada ise bir kat eklenmiştir.

Yapının tasarımında, külliye'nin diğer binalarında kullanılan düzenleyici çizgilerin kullanılması ve birimlerin büyüklüklerinin benzer tutulması, iki boyuttaki oranların ve ölçeğin çevre ile uyumunu, döşeme yüksekliklerinin komşu yapılara yakın alınması, diğer yapıların topografya ile kurdukları ilişkisinin tekrarlanması, üçüncü boyuttaki oranların ve ölçeğin çevre ile uyumunu sağlamıştır.



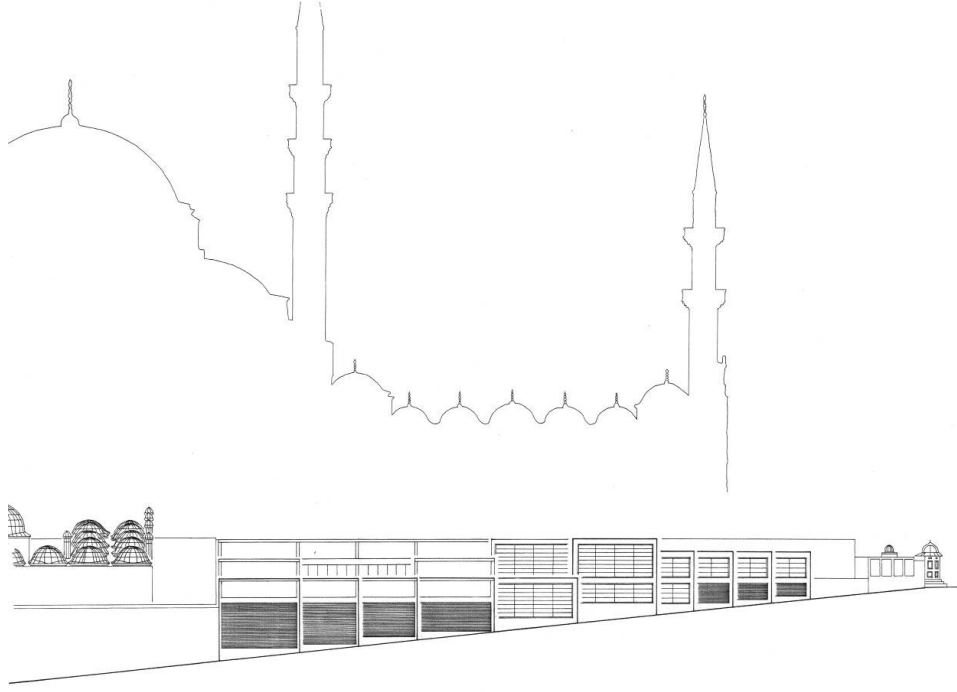
Şekil 6.10 Sinan Müzesi, Süleymaniye Camisi, Kesit

Külliye'nin yapıları yığma, kullanılan yapı malzemesi küfeki taşıdır. Küfeki, yapıların cephelerinde sıva ve boya ile kaplanmadan doğal olarak bulunmaktadır. Taşın rengi açık gri – koyu gri arasında değişmektedir. Yüzeyinde ise aşağıdaki resimden de algılanabileceği gibi belirgin bir dokusu vardır.



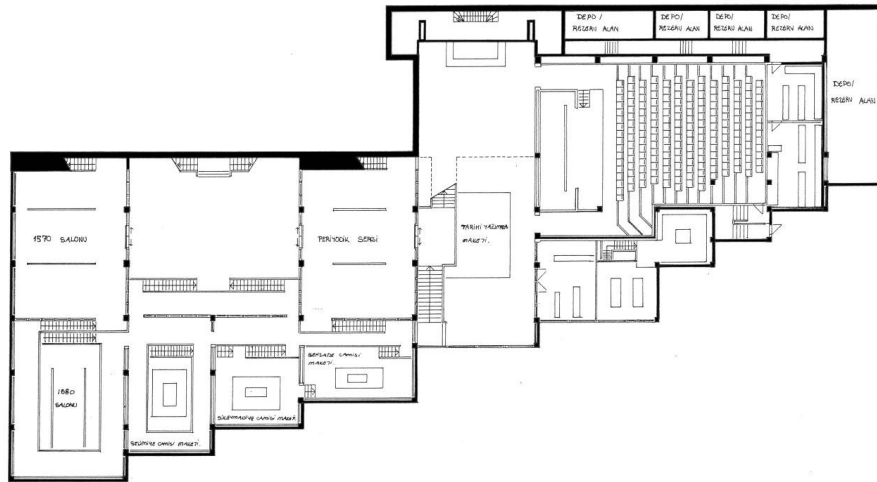
Resim 6.1 Süleymaniye Külliyesi, Bakırcılar Çarşısı

Mimar Sinan Müzesi'nin, yapı malzemesi olarak, ekonomik, çağdaş, hem de esnekliğe imkan veren özellikleri sebebiyle, betonarme karkas olarak inşa edilmesi kabul edildi.

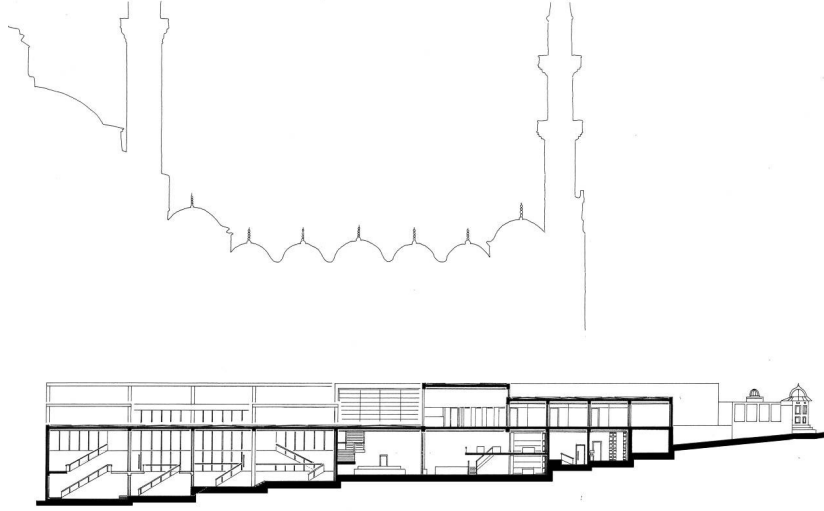


Şekil 6.11 Sinan Müzesi, Cephe

Cephede taşıyıcı olan ve olmayan yüzeyler fuga ile ayrıldı. Yapının taşıyıcı elemanlarının imalatında kaygan yüzeyli plywood kalıpların kullanılması, dış cephedeki taşıyıcı olmayan duvarların brüt beton olması ve bunların imalatında küfeki dokusuna benzer dokulu kalıpların kullanılması, çevre ile uyumu kolaylaştıracığı için kabul edildi.



Şekil 6.12 Sinan Müzesi, -3.00 Kat Planı



Şekil 6.13 Sinan Müzesi, Boyuna Kesit

EYÜP'TE TÜRK - İSLAM ESERLERİ MÜZESİ

Eyüp İstanbul'un fethi ile kurulan ilk Osmanlı Türk sur dışı yerleşmesidir.

Fatih Sultan Mehmet fetihten kısa süre sonra, İslam dünyasının önemli kişilerinden olan Halid bin Zeyd Eyyub el-Ensari'nin mezarı olduğu rivayet edilen yerde onun türbesini ve şehrin ilk selâtin camisini yaptırır.

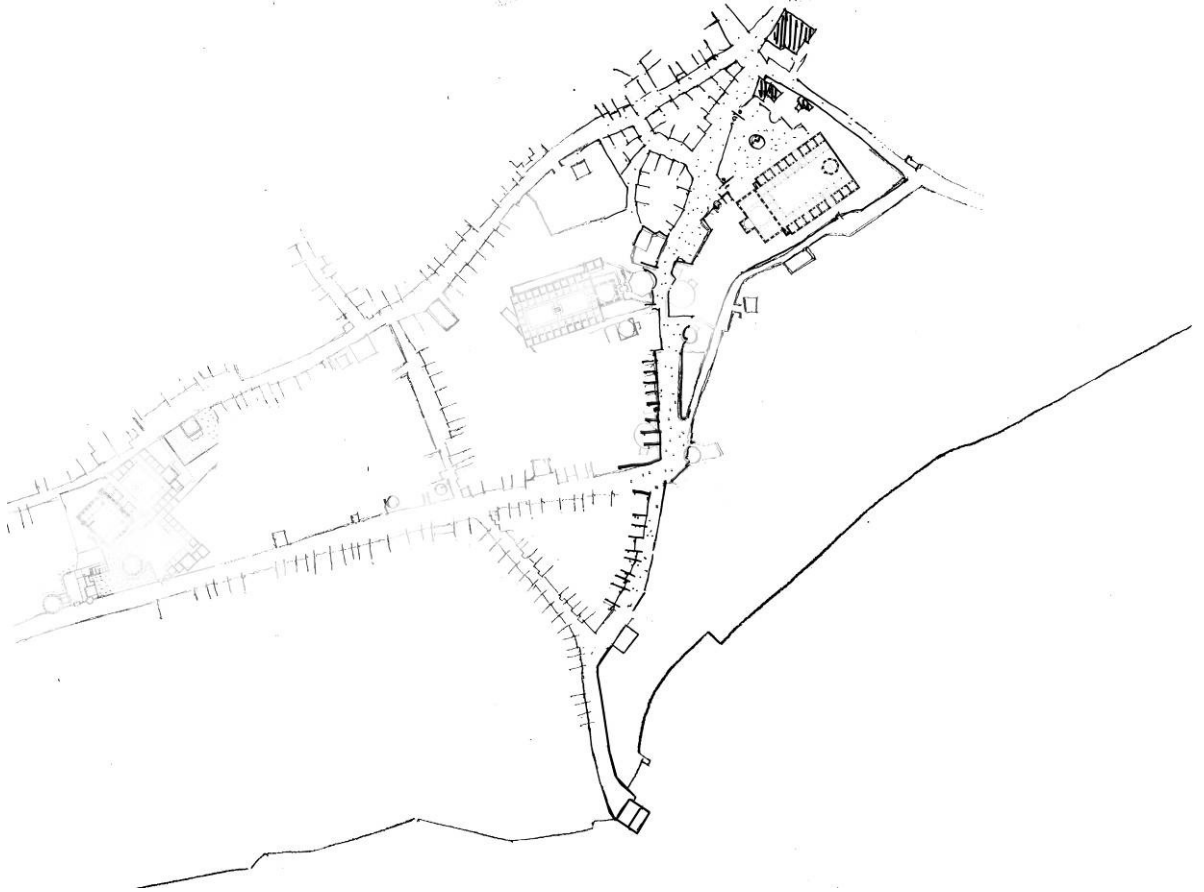
Daha önce Doğu Roma başkentini fethetmeye çalışanların mezarları ile dolu olan bir bölgede yeni bir kent doğar.

Osmanlı İmparatorluğu'nun sultanlarının halife olarak İslam dünyasının dini temsilcileri olması ve bunun gereği olarak dini emanetlerin Eyüp'e taşınması ile kentin simgesel değeri yükselir. Eyüp, Mekke, Medine ve Kudüs'ten sonra en önemli 4. İslam ziyaretgâhı haline gelir.

Bu veriler ışığında Eyüp'te bir Türk-İslam Eserleri Müzesi yapmak anlamlıdır.

Fonksiyona karar verildikten sonra ilk olarak yeni tasarımın kentin neresine yerleşeceğini bulunabilmesi için Eyüp kentinin kuruluşundan günümüze kadar gelen büyümesi incelenmiştir.

Eyüp'ün 15.yy daki kurulduktan bir süre sonraki planı aşağıdaki gibidir.



Şekil 6.14 Eyüp 15. yy Planı

Eyüp'te ilk yapılan yapı 1454 civarı Eyüp El Ensari'nin türbesidir. Türbenin inşasından kısa bir süre sonra Eyüp Camisi yapılır. Yapı grubu kentin merkezini oluştururlar.

Daha önce Bizans kentinin nekropolü olan bu bölgede bir kent yaşamı başlar. Cami ve türbeden denize doğru bir yol ve etrafında bir doku gelişir.

Henüz İstanbul kentine kara bağlantısı yeterince güçlü olmadığından haliç iskelesi ile cami arasındaki yol en önemli akstır.

Anadolu'dan bölgeye göç eden halk ile bölgenin batısında da mahalleler oluşmaya başlar.

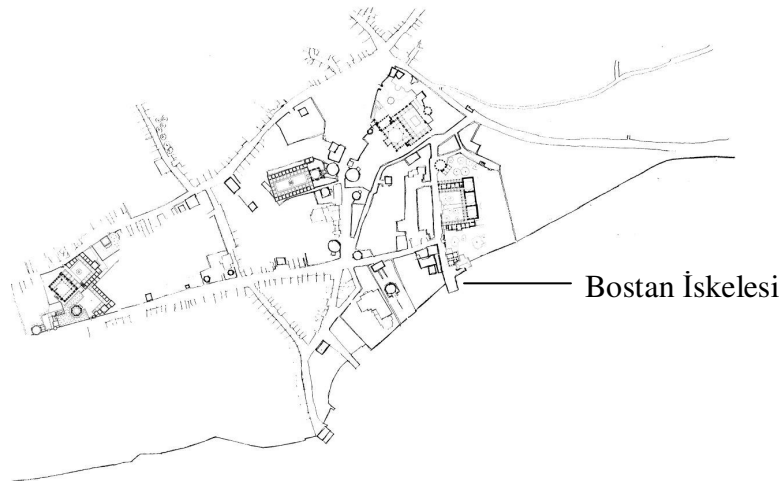


Şekil 6.15 Eyüp 17. yy Planı

17. yy a kadar, Saçlı Baba Cafer Medresesi, Sokullu Medresesi ve Türbesi, Zal Mahmut Paşa Camisi gibi önemli yapılar ve birçok türbe yapılır.

Meydan ile Haliç arasındaki yol türbelerle zenginleştirilir. Eyüp ile suriçi arasındaki kara bağlantısını sağlayan yolun üzerine Zal Mahmut Paşa Camisi'nin yapılması ile bu aks da önem kazanmaya başlar ve yolun çevresinde konut dokusu gelişir.

17. yy sonlarında ki Eyüp camisi, ilk yapılan caminin yerine sonradan yapılmış mekansal ve strüktürel olarak daha komplike ve başarılı bir camidir. Daha sonraları gelişmeye ve büyümeye devam etse de kentin genel karakteri bu yüzyılda belirlenmiştir.

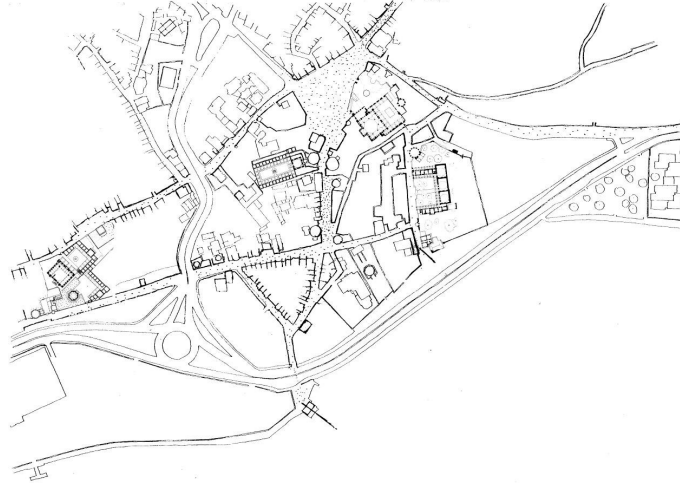


Şekil 6.16 Eyüp 19. yy Planı

19. yy da yeni inşa edilecek yapılar için caminin doğusunda bulunan, 17. yy da henüz yapılaşmamış ve mezarlık olarak korunmuş olan alan seçilir.

Buraya Mihrişah Sultan İmareti, Reşadiye Mektebi, Sultan Reşat Türbesi, Hüsrev Paşa Kütüphanesi, Adile Sultan Türbesi ve birçok başka yapılar yapılır.

Bu yeni yapılar ile birlikte sahilten camiye uzanan yeni bir yol oluşur. Bostan İskelesi ile Haliç'ten başlayan bu yolda, padişahların kılış kuşanma törenleri gibi önemli ritüeller gerçekleştirilir.



Şekil 6.17 Eyüp 20. yy Planı

20. yy da Eyüp ile Haliç'in tüm bağlantısını kesen sahip yolu geçirilir. Bostan iskelesi yıkılır. Meydan ile vapur iskelesi arasından geçen otoyol ile yayaların hareketi zorlaşır.

Zal Mahmut Camisi'nin doğusu ve batısından geçen ve Eyüp Meydanı'na bağlanan yollar otoyol ile kesilir.

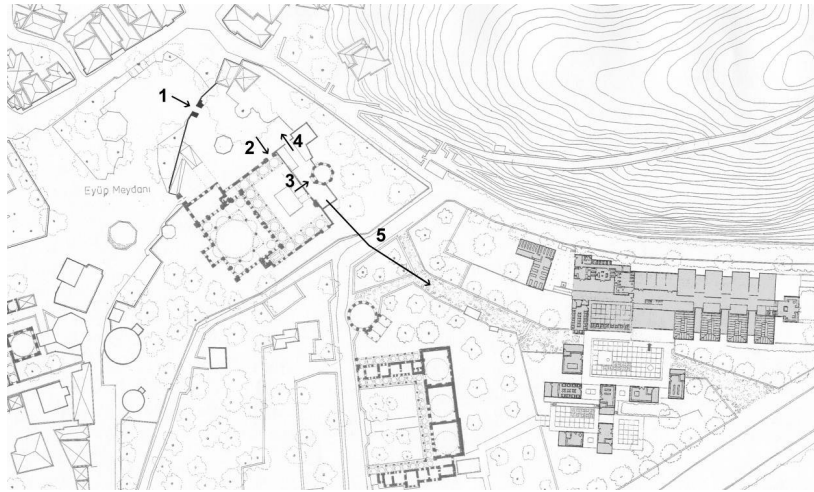
20.yy da yapılmış bu müdahale ile kentin sağlıklı büyümesinin durduğu söylenebilir.

Beş yüzyıllık büyümeye bakıldığında, merkezi oluşturan cami ve türbeden çıkan ve önemli noktalara bağlanan yolların bir süre sonra çevrelerinde konut dokusunu getirdiği ve kentin bu yolla büyüdüğü görülebilir.



Şekil 6.18 Eskiz

Eyüp kentinin büyümesinin formülü göz önüne alındığında, İslam dünyasının dördüncü önemli ziyaretgâhında yapılacak Türk İslam Eserleri Müzesi'nin, türbe ve cami ile çok yakın ilişkide olabileceği, yakın zamana kadar mezarlık olarak kullanılan, yukarıdaki haritada işaretli alanda yapılması kabul edilmiştir.

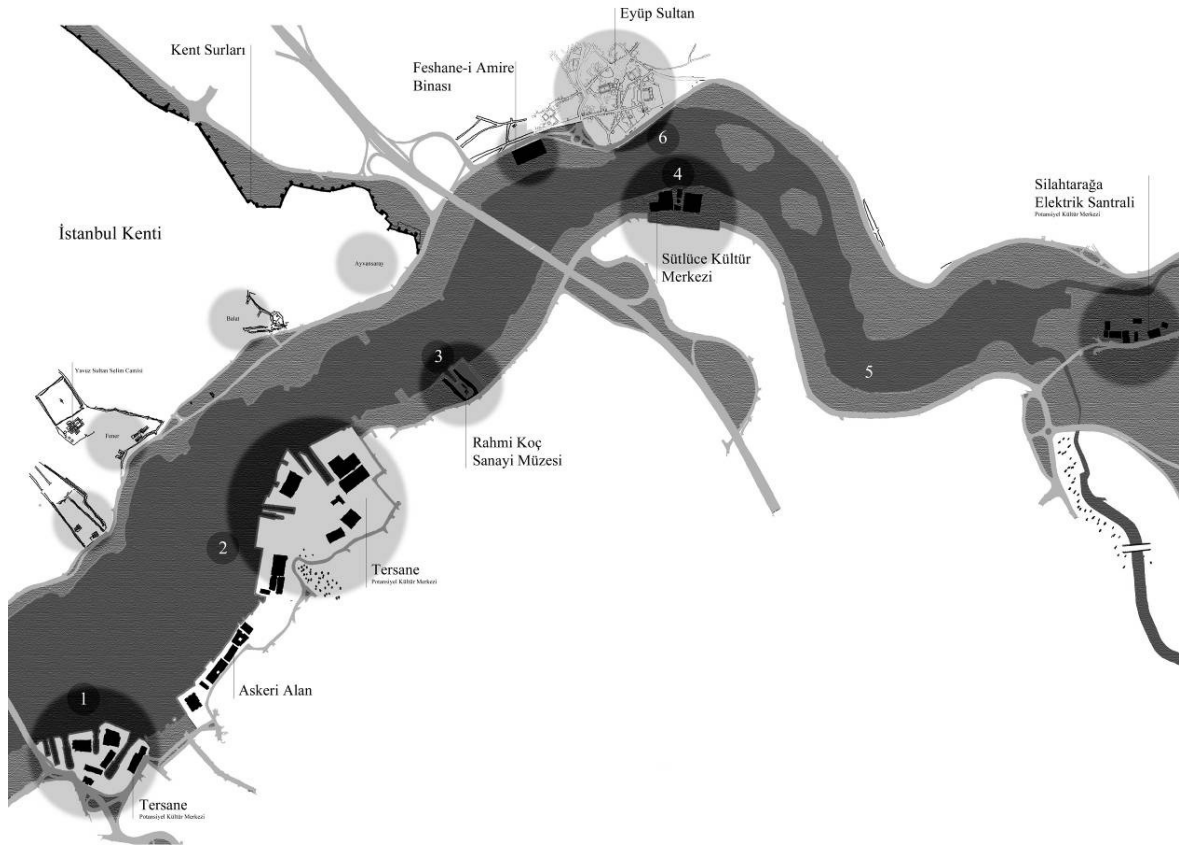


Şekil 6.19 Eyüp Sultan, Vaziyet Planı

Türbeyi ziyaret etme ritüeli şu şekilde işlemektedir. Ziyaretçiler meydandan caminin önce dış avlusuna (1), sonra da revaklı iç avlusuna girerler (2). Caminin avlusundan Halid bin Zeyd Eyyub el-Ensari'nin türbesine girilir (3). Son olarak türbenin çıkış kapısından caminin dış avlusuna çıkılır (4) ve ritüel tamamlanır.

Projenin işlerliği açısından, türbenin ziyaretinden sonra, şu an ki çıkış kapısının tam karşısına eklenecek kapıdan çıkılacak (5) ve karşıdaki müzeye girilecektir.

Bu şekilde müzenin de zamanla ritüelin bir parçası haline gelmesi hedeflenmiş ve sisteme entegre edilmiştir. Bu tasarımın temelini oluşturan birinci argumandır. Devamında Haliç sistemi incelenmiştir.

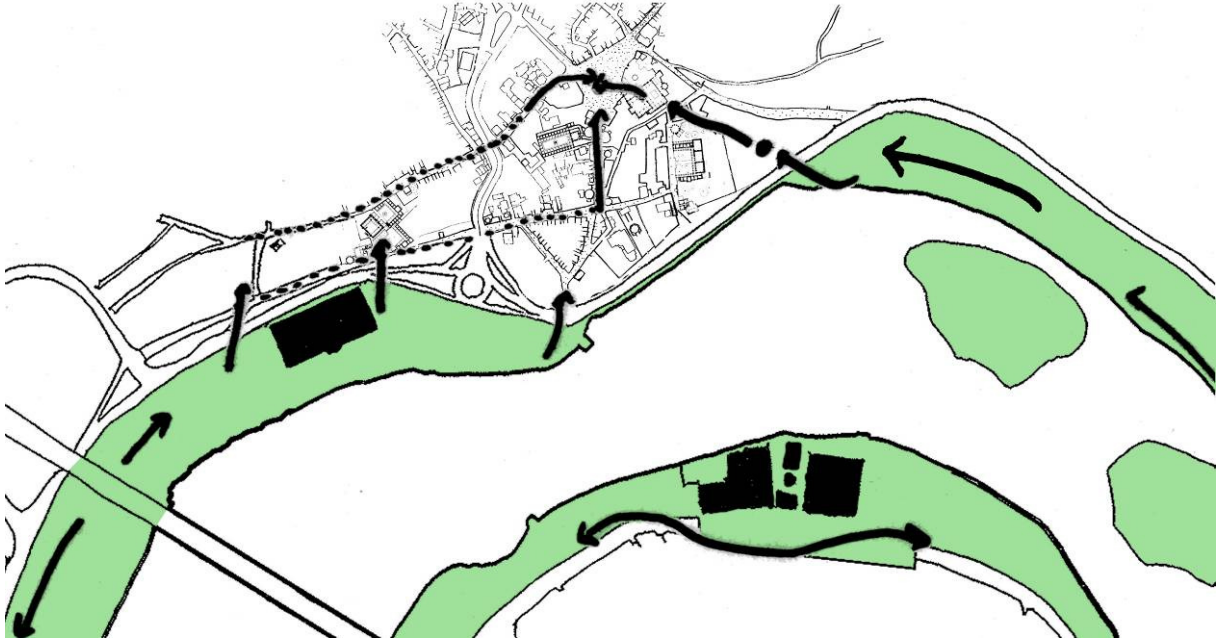


Şekil 6.20 Haliç Vaziyet Planı

Haliç'teki odak noktalar: Tersane (Potansiyel Kültür Merkezi), Askeri alan ve tersane (Potansiyel Kültür Merkezi), Rahmi Koç Sanayi Müzesi, Sütlüce Kültür Merkezi, Miniaturk, Eyüp, Silahtarağa Kültür Merkezi, Feshane-i Amire, Ayvansaray, Balat, Fener, Cibali, Kadir Has Üniversitesi

Nazım Plan Bürosu’nun 1970 yılında geliştirdiği ve Haliç’in İstanbul ve çevresi için bir rekreasyon alanı olarak kabul edildiği plan esas alınmış ve Haliç’in bu amaçla kullanılacağı kabul edilmiştir.

Yukarıdaki kabulden sonra Haliç üzerinde yer alan mevcut ve potansiyel sosyo-kültürel mekânların sahildeki yeşil bant ile birleştirilerek yaya sürekliliğinin sağlanması düşünülmüştür.



Şekil 6.21 Haliç Vaziyet Planı

Eyüp Kenti’de Haliç gezi rotasındaki önemli duraklardan birisidir. Eyüp önlerinde kesilen yeşil bandın yerine ziyaretçilerin proje arsasından geçerek Eyüp içlerine girmeleri hedeflenmiştir.

Kuzeyden yaklaşırken yeşil bandın bittiği yerde, yolun karşısında, insanları davet eden bahçe duvarı algılanır. Buradan içeri giren ziyaretçiler müze avlusunda durabilir veya geçip cami avlusuna geçebilirler.

Bu şekilde Eyüp içine giren yaya trafiği, Eyüp’ten geçtikten sonra Zal Mahmut Külliyesi’ne uzanan, kıyıya paralel yollardan tekrar sahildeki yeşil banda karışabilir.

Güneyden yaklaşırken de bunun tam tersi bir rota izlenebilir.

Projenin türbeye ve Haliç sistemlerine eklemlenmesinin bölgenin hareket sistemine yapılmış zenginleştirici bir katkı olduğu düşünülmüştür.



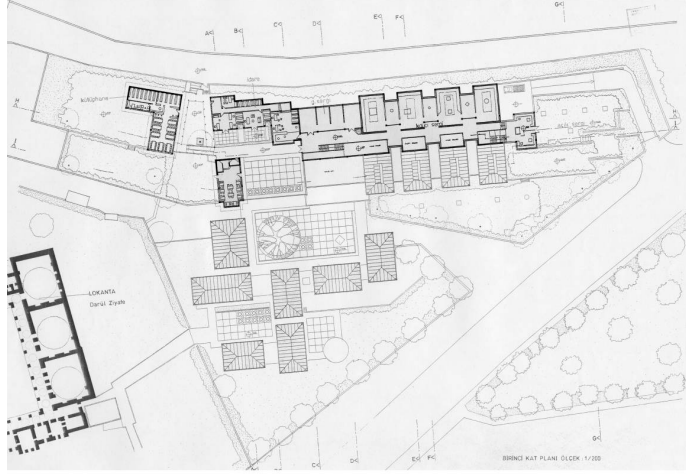
Şekil 6.22 Türk-İslam Eserleri Müzesi, Vaziyet Planı

Eyüp'deki bu ölçekteki yapıların hepsinde kullanılan avlulu bir yerleşim projede de kullanılmıştır. Yoldan avluya giren ziyaretçiler bu durak noktasından sonra isterlerse çeşitli yapılardan birine girebilir veya yürümeye devam edebilirler.



Şekil 6.23 Türk-İslam Eserleri Müzesi, Zemin Kat Planı

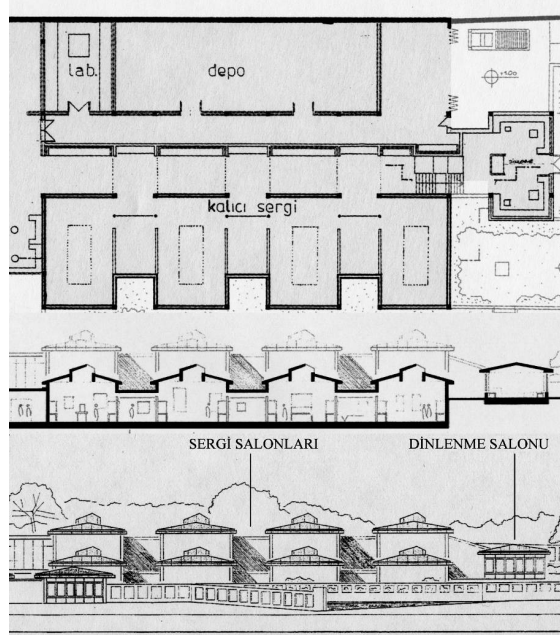
Avlunun bir tarafında içinde sergi salonlarını, depoları, tamir atölyelerini, çok amaçlı salonu ve kafeyi barındıran müze binası vardır. Karşısında ise avluyu sınırlayacak şekilde yerleşmiş satış birimleri, atölyeler ve kafeler vardır.



Şekil 6.24 Türk-İslam Eserleri Müzesi, +6.00 Kat Planı

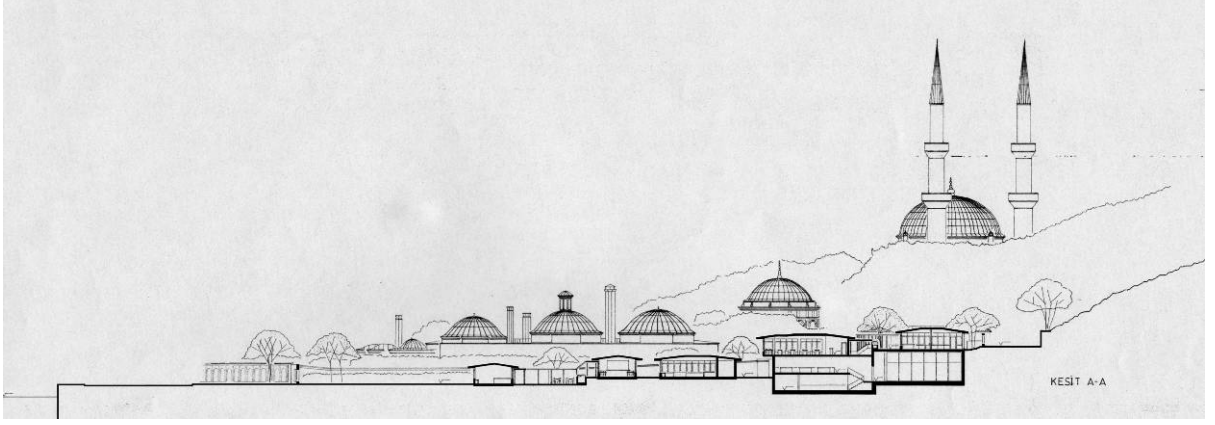
Avlunun kotundan daha üst kotta ise, müzeden ulaşılabilen kütüphane yapısı vardır.

Müze yapısının boyutları çevresindeki birçok yapıdan büyüktür fakat planda ve kesitteki hareketleri yapının tek büyük bir yapı yerine, birçok ufak parça şeklinde algılanmasını sağlar.

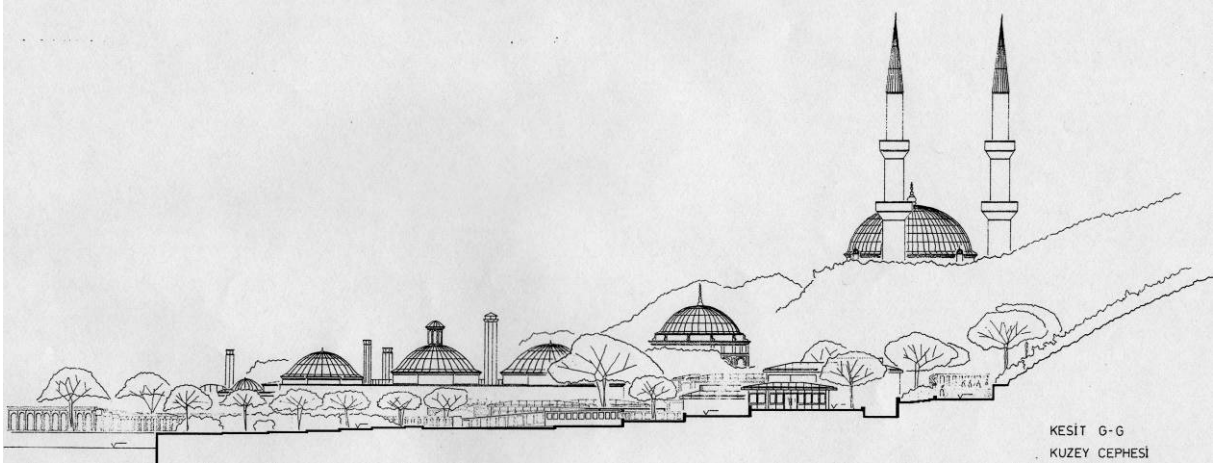


Şekil 6.25 Türk-İslam Eserleri Müzesi, Plan, Kesit, Cephe

Öneri projedeki yapılar, sahile yaklaştıkça doğal eğim ile birlikte alçalarak silüetteki diğer yapılara uyum gösterirler.

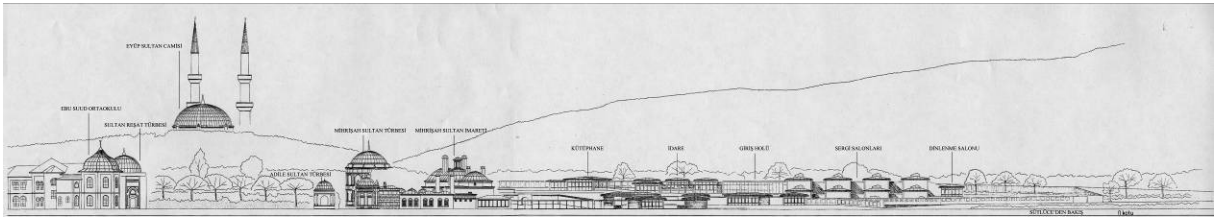


Şekil 6.26 Türk-İslam Eserleri Müzesi, Kesit



Şekil 6.27 Türk-İslam Eserleri Müzesi, Kesit

Yapıların çevreleri bölgedeki diğer yapılarda olduğu gibi, üzerinde ağaçların bulunduğu yeşil alanlar ile çevrilidir.



Şekil 6.28 Türk-İslam Eserleri Müzesi, Haliç Cephesi

Yapı için önemli bir bakış noktası olan Haliç'ten bakışta görüldüğü gibi yapının oran ve ölçeği bağlamıyla uyumludur.

Projeyi oluşturan yapılarda çatı örtüsü olarak bakır kullanılmıştır. Bu malzeme, çevrede bulunan yapıların kurşun kaplama çatıları ile uyum gösterir. Bakır örtü, kaplandıktan kısa bir süre sonra sahip olduğu yeşil rengi sayesinde içinde bulunduğu bitki örtüsü içinde belli belirsiz fark edilir.

Yapılar tamamen betonarme karkas olarak inşa edilmişlerdir. Müze yapısında dolgu malzemesi olarak yüzeyi küfeki dokusuna yakın prekast elemanlar kullanılmıştır. Avluyu sınırlayan nispeten ufak kütlelerin ise, çevredeki sivil mimariye referans verir şekilde dolgu malzemeleri olarak tuğladır. Tüm malzemeler brüt olarak kullanılmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi 10.09.1978

Doğum Yeri İstanbul / Türkiye

Ortaokul / Lise 1989 – 1996 İstek Özel Acıbadem Lisesi

Lisans 1997 – 2004 Mimar Sinan Üniversitesi

Yüksek Lisans 2004 – 2009 Yıldız Teknik Üniversitesi

Çalıştığı Kurumlar

2005 – 2006 Şevki Pekin Mimarlık Ofisi

2006 – 2008 İMP, Kentsel Tasarım Bölümü

2008 – Devam ediyor ITAC / Prof. Metin Hepgüler