

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK GÖSTERGESİ - NESNE İLİŞKİLERİ
(İŞARET - BELİRTİ - SİMGE)
ÜZERİNE BİR İNCELEME

792 73

Yük. Mimar Ümit KALPAKLI

F.B.E. Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programında

Hazırlanan

DOKTORA TEZİ

Tez Savunma Tarihi

: 8 Haziran 1998

Tez Danışmanı

: Prof. H. Demir DİVANLIOĞLU (YTÜ)

Jüri Üyeleri

: Prof. Dr. Atilla YÜCEL (İTÜ)

Prof. Dr. Ahsen ÖZSOY (İTÜ)

İSTANBUL - 1998

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR

ÖZET	I
------------	---

İNGİLİZCE ÖZET	
----------------------	--

1.0. GİRİŞ / SUNUŞ.....	1
BÖLÜM 1. GENEL GERÇEKLER VE AMAÇLAR	4
1.1. Mimarlığın Bilim Sanat Yönleri Üzerine	4
BÖLÜM 2. KURAMSAL DAYANAKLAR	6
2.1. Dilin Yapısı ve Mimarlık	6
2.1.1. Dilin İşlevi	7
2.1.2. Mimarlık - Dil - Kültür İlişkisi	8
2.1.3. Mimarlık Dilbilim İlişkisi	11
2.2. Bilgi İletişimi / İletişim Süreci ve İşaret Sistemleri	13
2.2.1. Bilgi İletişimi	14
2.2.2. İletişim Süreci ve İşaret Sistemleri	15
2.3. İletişim Amacı Sorunu	16
2.4. Sanatta İletişim Amacı Sorunu	18
2.5. Mimari İletişim - Haber Olarak Mimari Ürün	19
2.5.1. Mimari Ürün (Haber Olarak) ve Biçimlerin Kullanımına ve Yaklaşımlara Genel Bakış	23
2.6. İletişim Süreci ve İşlevleri	58
2.7. Mimari İletişim Süreci ve İşlevleri	59
BÖLÜM 3. BİÇİM VE MEKANIN DİLBİLİMSEL YAPISI	
3.1. Dil Göstergesi	62
3.2. Yapısalcı Dilbilim Açısından Dil	63
3.3. Bir İşaretler Sistemi Olarak Dil	64

3.3.1. Dilsel İşaretin Özellikleri	65
3.4. Mimarlık Göstergesi ve Yapısı.....	67
3.5. Göstergebilim ve Göstergebilimsel Yaklaşımlar.....	68
3.6. Mimarlık Göstergebilimi.....	69
BÖLÜM 4. GÖSTERGE KURAMI	
4.1. Üç Ögeli (Triadic) Gösterge Kuramınca “Gösterge” Kavramı	73
4.2. İşaret, Belirti, Simge	78
BÖLÜM 5. ANLAM KAVRAMI VE ANLAMBİLİMSEL BAKIŞ	
5.1. Anlam Kavramı	83
5.2. Günlük Dilde Anlam, Anlamın Yapısı	83
5.3. Anlambilim Açısından Anlam Kavramı	85
5.4. Mimarlıkta Anlam	87
5.4.1. Mimarlıkta Anlamsal Boyutun Ortaya Çıkışı	88
BÖLÜM 6 ÇALIŞMANIN SONUÇLARI	
6.1. Mimari Nesnenin Üretilmesinde İzlenen Yollar (Yaklaşımlar)	94
6.2. Gösterge Nesne İlişkisini Mimari Düzlemde Tanımlama	109
KAYNAKLAR	
ÖZGEÇMİŞ	

Bu tür bir araştırmaya yönelmemde, Mimarlık Fakültesi'ne başladığım ilk günden bu güne kadar tasarımcı ve bir süre de tasarım eğitimcisi olarak içinde bulunduğum tasarlama çalışmalarımın payı büyüktür. Bu süreci yönlendiren, destekleyen, paylaşan tüm hocalarıma teşekkür ederim.



Eşim ve
Annem Şükran KALPAKLI'ya
Ümit KALPAKLI
İSTANBUL - 1998

ÖZET

Bu çalışmada, mimarlık ürünü anlamlı bütünleri inceleyebilen göstergebilim ışığında iletişim süreci içinde incelenmiş ve dilbilim aracılığı ile ulaşılmak istenen anlamların nasıl yorumlandığı örneklenmiştir. Tarihsel süreç içinde biçimlerin yaşadığı ancak bulundukları ya da ortaya çıktıkları anlarda, yerlerde başka anlamlarda yüklenebildiğini biliyoruz.

Kuramsal Dayanaklar bölümünde mimarlığı, bu yönlerinin açıklanabilmesi için dilbilim, sistemibilim, ve iletişimibilim ve en nihayet göstergebilim ile buluşturuyoruz.

Dilbilimsel yapıyı incelersek ise, işaretlerin dilsel ifadenmesi irdeleniyor, işaretin nitelikleri ve kendisi bir sistem olan dil ve mimarlık arasında benzer yönler ortaya konuyor.

Söz konusu biçimlerin ya da anlamların zaman zaman ortaya çıkışı ve nasıl kullanıldığı, hangi anlamlar yüklendiği çalışmanın ana konusudur.

Bölüm 4'de göstergenin - nesne ilişkisi kuruluyor. İşaret, Belirti ve Simge kavramları açıklanıyor, örnekleniyor.

Bu kavramlarla açıklanabilen mimarlık ürünlerinin özellikleri sınıflanabiliyor. Anlambilimsel açıdan bir temele oturtulabiliyor. Böylece çevremizdeki birimlerin okunabilmesi olanak sağlayan bir dili sistematik tablolar veya sonuçlar elde edebiliyoruz.

Mimarlık tarihine baktığımızda biçimlerin farklı akımlarda ve farklı işlevlerde tekrar tekrar karşımıza çıktığını görürüz. Bu, biçimsel tavırlarda bazen geleneksellik ya da keyfilik düzeyinde karşımıza çıkmakta, bazen benzediği nesneyi çağrıştıran ve onun adeta bir resmi gibi ortaya çıkmakta bazen de, ne benzerlik, ne de geleneksellik

özelliklerini taşıyan ama benzediği ya da benzetilen şeyle nedensellik ilişkisi kurabilen durumlarda da karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada, zaman zaman tartışmalara yol açan tarihten biçimsel aktarmalar ve yüklendikleri anlamlar tartışılmakta, mimarlık biçimlerin daha net ve doğru okunabilmesine olanak sağlayacak teoriler üretilmeye çalışılmaktadır ve aynı zamanda, mimarlık göstegebilim ilişkisinden , “işaret, belirti ve simge” “mimarlık işlevleri” ve “mimarların yaklaşımları” üçgeninde arakesit bulmaya çalışılmaktadır.



SUMMARY

In this study, the architectural product is examined carefully during communication process according to semiology which can study meaningful entire and it is exemplified how the meanings reached by linguistics are interpreted. We know that forms live during historical process but they can also have other different meanings where they exist.

In order to explain this, we bring architecture together with linguistic, systemology, communication and semiology in theoretical support section.

If we examine the linguistical structure, the dialectical explanation of signs are examined, the similar parts between language which is a system itself and architecture are explained. Also the qualities of sign are stated.

The principle subject of this study is how these forms or meanings occur from time to time and how they are used or which meanings they carry.

Chapter Four is about the relation between sign and object. In this chapter concepts like icon, index and symbol are explained and exemplified.

We can classify the qualities of architectural products which are revealed by these concepts. They can become firmly established in semantic's point of view. So we can create a language which helps us to understand the architectural products by some systematic tableau.

When we have a look at the architectural history we encounter with forms again and again in different trends and functions. This occurs with traditional or arbitrary level in shaped manner or almost like a picture of the object it resembles. Sometimes it happens when it has a causality contact with the object it resembles.

In this study, the retrospective forms from history and the meanings they carry are discussed and some theories are produced which enable us to read the architectural forms better and clearly.

1.0. GİRİŞ / SUNUŞ

Mimari ürünün yorumlanması bir dil olgusunu gerekli kılmaktadır, ve yorumcuları arasında bir iletişimi anlatmakta, bir göstergeler alışverişini tanımlamaktadır. Mimarlığın göstergeler alışverişi olarak yorumlanabiliyor olması mimarlık kuramını Dilbilim, İletişimbilim ve İşaretbilim (Göstergebilim) ile buluşturur. Nesne ve biçimlerin anlam içeriklerini açıklamak, kültür ürünleri ve eleştirilerini yapmak işaretbilimin temel görevidir. Toplumsal yaşamlar kültür ürünlerinin ve imlerin alışverişidir, bu da geniş anlamıyla dil'dir. Bilginin hür türlü aktarımı bir gösterge iletimidir. Doğal insani diller, matematik, mantık gibi yapay diller ve bilimsel kuramlar kendilerine has kuralları olan gösterge sistemleridir. Bütün bu olguların aktarımı bir süreç içinde tanımlanabilir. Bu süreç iletişim sürecidir. İletişim, ortak davranış örneklerine ya da yaşam biçimlerine ilişkin ortak göstergelere dayanır. Bu göstergelerin taşıdığı anlamlar bir yorumcu takımı için bilinmektedir ve/veya farklı durumlarda aynı kalmaktadır. Göstergeler ve gösterge sistemlerinin karşılıklı ilişkileri ayrıca gerçeğe ve bilinçle ilişkileri Gösterge Kuramını tanımlamaktadırlar. Mimarlık olgusunu belirleyen algılama, kavramlaştırma ve anlatım aşamaları dilin de oluşumunu hazırlayan koşullardır. Mimari nesneye örnek olarak bina, toplumsal ilişkiler ortamının, bir göstergesi olarak kabul edilirse yanlış olmaz. Temel olarak göstergebilim ve onun yöntemleri değer sorunlarının formüller içinde izlenmesine ve tasarımın nicel yanları ile karşılaştırma olanağı sağlarlar.

İşlev, biçim ve anlam çağrışımı bir araya geldiğinde mimarlık göstergesinin temsil ettiği nesne ile ilişkileri söz konusu olacaktır. Bu çalışmanın esas konusu göstergenin nesne ilişkisidir. Göstergenin nesne ilişkisi temsil ettiği nesne ile kendi arasındaki ilişkiyi konu edinir. Max Bense'e göre göstergeler anlattıkları belirli biçimlerin kavramsal karşılıklarını oluşturmali, bir şeyi temsil etmeli, belirli bir işlevi karşılamalı yani algıladığımız görüntüsünün kendine has biçiminin ötesinde bir anlam taşımalıdır.(Bense, 1969, s.28)

Bu çalışmada göstergenin nesne ilişkisini:

1. İkon (Icon)
2. Belirti (Index)
3. Simge, sembol (Symbol) olarak üç alt sınıfta inceleyeceğiz.

Bu sınıflamaya dayanarak Georg Klaus'un savuna da başvurabiliyoruz. Klaus'a göre gösterge üç sınıf oluşturmaktadır. (Klaus, 1973, s.35)

1. Simgesel ya da anlamsal gösterge (geleneksellik ya da keyfilik özelliği gösterir).
2. İkonik gösterge (Benzer özelliktedir, örneğin resim ya da fotoğraf)
3. Belirti göstergesi (ne benzerlik ne de geleneksellik buna karşın nedenlidir, ateş/duman ilişkisi)

Bu sınıflamadan önce gösterge kavramı iletişim süreci içinde incelenecek, iletişim kuramında mimarlık ürününün işlevleri kuramın işlevleri ile karşılaştırılacak ve buradan mimari iletişim süreci ve işlevleri belirlenecektir.

Bu çalışmanın ilgi alanı iletişim aşamasından başlamaktadır. Mimari biçim bir bildiri olarak ele alındığında bu bildirinin rolü, nedir ? Bu en genel anlamda anlam iletmektir. İletişim kuramı anlamsal özelliği dikkate almaz yalnızca bildirinin biçimsel olarak aktarılması ve algılanması ile ilgilidir. Bu nedenle edebi / sanatsal yapıtlar sadece ve sadece iletişim olgusu ile açıklanmaz. Sanatsal bir bildiri veya onu sunma isteği anlam kavramına yaslanarak semantik kavramıyla yorumlanabilir. Buradan yola çıkılarak anlam kavramı ve anlambilimle mimarlığı buluşturarak farklı zamanlara farklı yerlerde ortaya çıkan göstergelerin yorumlanması mümkün olabilecektir.

Genel olarak bakıldığında bir mimarlık ürününün çok boyutlu oluşu inkar edilmez bir gerçektir. (Kültür, dil, değer yargıları, tarih, ekonomi, yarar, teknoloji vs.) İnsanlığın ilk günlerinden beri yapay çevrenin oluşumunda bu boyutlar zaman zaman ve farklı

durumlarda ağırlığını hissettirmiş farklı mimarlık anlayışlarını günümüze taşımıştır. Mimari ürünler çevreyi uyarırlar, masaj iletirler, farklı işlevsel türleri çağrıştırırlar. İletişim sürecinin işlevleri mimari iletişim sürecine uyarlandığında şu işlev gruplarını saptayabiliyoruz. (Preziosi, 1970, s.70)

1. Göndergesel işlev (Bağlamsal çağrışımlara yöneltme işlevi)
2. Estetik işlev (Ortak kabullere dayanan... oran, ritim, renk, armoni)
3. Üst dil işlevi(Tarihsel göndermeler)
4. Teritoryal işlev (Davranış ve eylem alanlarına sahne olma, kişiler arası ilişkiler, bölgeleme, sınırlandırma)
5. Anlatımsal işlev (Bir tasarımcının belirli bir konuda kendine özgü mesajlar iletmesi)
6. Uyarı işlevi (Mimari nesneler ya da mekanlar belirli davranışlara sahne olurlar dolayısıyla bazı davranışları kısıtlarlar, bazılarını yönlendirirler.)

Bu açıdan bakıldığında çalışmada sanatta iletişim amacı sorununu da ortaya koyma gereği görülmektedir. Bu çalışma, mimarlığı iletişim süreci ve göstergebilim ile buluşturarak mimarlığın değerlendirme sorunlarıyla açıklamaya çalışacaktır.

Göstergenin biçimi ve belirtilen şey arasındaki ilişkinin anlamsal ilişki olduğunu biliyoruz. Buna göre göstergenin gösterdiği nesne ile ilişkilerinin kuramsal dayanaklarla üç düzeyde ortaya çıktığını ve bu ilişkilerin ikon, index ve simge olduğunu biliyoruz. Bu veriler ışığında, mimari iletişim süreçleri için ayrı ayrı sıfat ve kavramlar belirleyerek bunların göstergenin nesne ilişkileri ile karşılaştırabiliyoruz. Böylece hangi gösterge düzeyinin hangi sıfat ve kavramlarla, hangi işlevlerde görüldüğü bulunmuş olacaktır. Ayrıca çağrışan sıfat ve kavramların dökümü, göstergenin hangi düzeyinin hangi toplumsal, estetik kentsel ve yargısal süreçte yer aldığını ya da devamlılığını ortaya çıkarmış olacaktır.

1.BÖLÜM : GENEL GERÇEKLER VE AMAÇLAR

Bu çalışmada önceki açıklamalardan da anlaşılacağı gibi yapısalcı - sistemci yöntemle çağrışım (analogie) yöntemi birleştirilmeye çalışılacaktır. Şöyle ki; ele alınan konu yani mimari nesnenin, (mimarlık ürünleri) üzerinde ayrıntılı olarak duracağımız işaretbilim, dilbilim, anlambilim gibi bilim dalları ile öncelikle yapısal - sistemsel bir anolojisinin var olup olmadığı ortaya konacaktır. Dolayısıyla söz konusu bilim dallarının bazı yöntem ve kavramlarının mimari anlamda kullanılabilme olasılığı kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

1.1. Mimarlığın Bilim ve Sanat Yönleri Üzerine

Mimarlığın bir sanat mı, bir bilim mi, yoksa her ikisinin bir bileşimi mi (synthese)olduğu tartışması çok eski, bir anlamda da çok “klasik” bir tartışmadır. Bu tartışmada, kesin değilse de, doğru bir takım yargılara varabilmek için, yoğun bir takım inceleme ve araştırmalara girişmek ve belki de, sanatı ve bilimi yepyeni bir tanımlamaya sokmak gerekmektedir. Bu çalışmanın böyle bir amacı olmadığı ve bizim böyle bir çaba içinde bulunmadığımız açıktır. Bununla birlikte, doğurabileceği yanlış sonuçların sorumluluğunu da yüklenerek; mimarlığın, biri sanatsal biri de bilimsel olmak üzere iki yönü bulunduğunu varsayacağız. Aralarında uzlaşmaz bir karşıtlık bulunması bir yana, tam tersine sıkı bir ilişki içinde olduklarına inandığımızı da hemen eklemek isteriz. 20. yüzyıla dek, mimarlığın sanatsal yönünün bilimsel yönüne oranla daha ağır bastığı (ya da bastırıldığı) yine inançlarımız arasındadır. Bu durumu en belirgin kanıtlarından biri de; 19. yüzyılda; birinci endüstri devriminde, mimarlar “neo - klasik” bir takım emeller peşinde koşarlarken, ortaya çıkan yeni malzemelerin, mimarlığa mühendisler tarafından uygulanmasıdır. Fakat mimarlığın; 20. yüzyılın başından bu yana, fizik, kimya, mühendislik., ekonomi gibi dallarla kıyaslanamamasına karşın, bilimsel bir aşama yaptığı da bir gerçektir. Bu yüzyılın başından beri dev adımlarla ilerleyen bilim, dolaylı, kıyasından köşesinden de olsa, mimarlığı da etkisi altına almıştır. Müziğin resmin, giderek en saf sayılabilecek sanatların bile bilimsel yöntemlerle incelendiği, işin en ilginç yanı da

bilimden yararlanılarak yaratıldığı bir ortamda, bunun tersi bir gelişim beklemekte zaten olanaksızdır. Bu çalışmada, bu gelişmeye uygun olarak en geniş anlamıyla, mimarlığın bilimsel, dolaylı olarak da sanatsal yönüne çok küçük bir katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Romalı Vitruvius ise, bu konu da daha geniş bir açıklama getirmektedir : “Bu bilim, uygulama ve kuramla öğrenilir: uygulama, yapılan çizimlerin gerçekleştirilmesi için sürekli bir çalışmadır. Bu çalışmayla...Maddeye uygun biçim verilir, Kuram açıklamalar getirir ve yapılması istenen şeylerin sahip olmaları gereken oranların uygunluğunu gösterir: Bu nedenle, sanatlarında yetkinliğe yalnızca ellerini çalıştırarak varmak isteyen mimarlar, ne kadar çok çalışırlarsa çalışsınlar, bu amaçlarına ulaşamamışlardır. Bu amaca, yalnızca kuramı bilmek ve düşünmekle varılabileceğini düşünenlerde varamamışlardır, çünkü onlar gölgeden başka bir şey görmemişlerdir, fakat girişimlerinde başarı kazananlar, sonuca varmak için gerekli her şeye sahip olduklarından, kuramla uygulamayı (pratiği) birleştirenlerdir.” (Boudon, 1971 s.8)

Artık; hiçbir bilim ya da sanat dalı tek başına yeterli olamamaktadır. Bütün dallar birbirleriyle ilişki kurmak, birbirlerinden yararlanmak, bir takım çalışmasına girmek zorundadırlar. O kadar ki, sanat bilimselleşirken, bilim de sanatlaşmaktadır. Bilgisayarlar resim yapmakta, müzik besteleyebilmekte, buna karşılık atomun iç yapısının güzelliğini ve yüceliğini o bambaşka dünyayı kavrayabilmek değilse de, onun tadına varabilmek bir fizikçi ustalığının yanısıra bir sanatçı duyarlılığını da gerektirmektedir. Mimarlık da bu, gelişimin dışında kalamaz ve kalmamalıdır.

2. BÖLÜM : KURAMSAL DAYANAKLAR

2.1. Dilin Yapısı ve Mimarlık

Bir tür dil olmaksızın bilim düşünülemez. Yalnız bilimle değil, bütün diğer alanlarda kazanılan bilgi, görüş ve düşünceler bir dilin sağladığı anlatım olanaklarından yararlanılarak ortaya konmakta; insanlığın ortak kültürüne mal olmaktadır. Her yorum ve analiz, bir bilimsel kuramın ışığında verilen mevcut verilerin sistematik değerlendirmesini esas almaktadır. Dil, bilimselliğin yanısıra öğrenmeyi de sağladığından iletişim amacına yöneliktir. Sezgi, ya da algı düzeyinde oluşan bilgilerden de söz edilebilir, ne var ki bilgilerimizin bilimsel nitelik kazanması ancak ortak anlaşma aracı olan bir dilde ifade edilmiş olması ile mümkündür.

Bilimsel amaçlarda kullanılan dil “doğal” olabileceği gibi (örneğin ; Türkçe, İngilizce ,Latince vb.), “yapma” da olabilir. (Örneğin; mantık ve matematik simgelerden belli tanım kurallar göre oluşturulan formül veya sistemler). Birinci gruba giren diller tarihsel olup, gelişimi uzun bir geçmişe bir toplumun ortak yaşantı ve kültürüne bağlıdır; ikinci gruba giren diller belli amaçlarla belli zamanlarda oluşturulan, gelişimi herhangi bir ortak yaşantıya bağlı olmayan dillerdir. Bir dil ister birinci, ister ikinci türden olsun, aşağı yukarı aynı diyebileceğimiz bir biçimde kullanılan “sözcük” ya da birtakım simgelerden meydana gelmektedir. Yalnız sözselsel veya yazılı olabileceği gibi, hem sözselsel, hem de yazılı olmaktadır. Dil insanlar arasında iletişim sağlayan sözlü ya da yazılı simgeler sistemidir denilmektedir. Dil simgelerine “gösterge”adı verilmektedir. Gösterge bilim ise, dilci ve dil - dışı tüm gösterge dizgelerini inceleyen bir bilim dalıdır denilmektedir.

Saussure’in dilbilgisi modeli dört değişim modunu içermektedir. Ses (fonetik) değişikliği, telaffuz ya da bozukluğundan meydana gelmekte; analogik (benzerlik) değişim anlamı konuşmacıya yeni olan bir konumu kelimelerle ifade edilmesi sırasında oluşmakta, kelimelerin anlamsal kökeni; tanıdık olmayan kelimelerin bilinenlere telaffuz yoluyla benzetilmesi; diğeri ise, iki ya da daha fazla kelimenin bir arada (bileşik)

kullanılması (aglütinasyon) dır (Saussure, 1976,s.7). Mimarlıkta da bunlarla paralellikler vardır.

Barok mimaride klasik formların birkaçının bir arada kullanılması (aglütinasyon); klasik mimarinin anonim mimariye uyarlanması (folk etnoloji) bu paralelliğin örnekleridir. Fakat bunlar, mimarinin gelişmesinde analogik ve fonetik (pragmatik) dağışimlerden daha az uygulama alanına sahiptirler. (Sausure, 1976,s.13) Yine aynı şekil de; Dilci göstergelerin belli bir yapı içinde bir araya geliş bağıntısı (sentagma / dizim) ve birbirlerinin yerine geçebilme bağıntısı (paradigma / dizgi) olarak, dilin iki eksenini “sentegma / paradigma” adıyla iki ayrı ilişkiler sistemi olarak ele alınmaktadır.

2.1.1. Dilin İşlevi

Her dilin kullanılış amacına göre çeşitli işlevleri vardır. Ancak hepsinin başında dilin belirtme, bildirme ya da anlatma denen iletişim (communication) işlevi gelmektedir. Bilgilerimizi, duygu, düşünce ve dileklerimizi açığa vurma, başkalarına iletme dilin iletişim işlevine giren eylemlerimizi oluşturmaktadır. Doğal ya da yapma olsun, bir dili meydana getiren öğeler; Dilin vokabüleri, (bu grup dilin temel yapı taşları diyebileceğimiz sözcük ya da simgeleri) kapsamaktadır ikincisi ise; dilin kuralları olarak saptayabiliriz. Dilin, temel yapı taşları dediğimiz sözcükler aslında birer simgedir. Sözcüklerin simgeledikleri “şeyler” le olan tarihsel ilişkileri açığa kavuşturulmuş bir konu değildir. Aynı nesneyi farklı dillerde değişik sözcüklerle adlandırma bu ilişkinin “ doğal” veya “ zorunlu” olmadığını göstermektedir. Örneğin; Türkçe’de “ev”,İngilizce’de “house” , Fransızca’da “maison” sözcükleri, aynı nesneyi adlandırmakla beraber bunların birbirleriyle ya da adlandırdıkları nesne ile ne gibi bir ilişkileri olduğu bilinmektedir. Bu nedenlerdir ki, tüm simgeler gibi sözcüklerin kullanılışı da ortak anlaşma veya uzlaşmaya dayalı bir olgudur. (Yücel , 1981, s.7)

Simge ya da yapma işaret saydığımız sözcüklerin belirttikleri “şeyler” somut nesneler olabilecekleri gibi, nesnelere ait özellikler veya bunlar arasındaki ilişkiler, hatta

her türlü soyutlamalar veya zihinsel durumlar da olabilmektedir. Sözcükler temsil ettikleri “şeyler”in türüne göre, çeşitli gruplara ayrılmaktadır: Gramerde, nesneleri adlandıran sözcüklere isim ; özellikleri belirtenlere sıfat ; eylemleri belirtenlere fiil; tarz, yer, zaman belirtenlere zarf denilmektedir. Bu gibi sözcükler kendileri dışında birtakım “şeyler”i temsil ettiklerinden bunlara betimleyici sözlükler denilmektedir. Betimleyici sözcükler dilin anlam birimleridir. Bir sözcüğün adlandırdığı belli bir nesneler kümesi veya sınıfı sözcüğün anlamını oluşturmaktadır.

Dilin bu saydığımız özellikleri, tanımlamayı gerekli kılan başlıca nedenlerdir. Tanımlama, kullandığımız sözcük, terim ya da simgelerin anlamlarını belirleme, açıklığa ya da kesinliğe kavuşturma olduğuna göre; tanımlama işlemine en başta çok anlamlılık veya anlam belirsizliğinin yol açabileceği yanlış anlam veya anlaşmazlıkları önleme, giderme amacıyla başvurulur. (Sausure. 1976,s.12)

2.1.2. Mimarlık - Dil - Kültür İlişkisi

Antropolojik anlamıyla kültür, insan yaşamının toplumsal ilişkilerden doğan bütün yönlerini kapsar. Dil öğrenme yeteneği kalıtsal olsa bile, bu yeteneğin gerçekleşmesi kullanılması,toplumsal ilişkilerin varlığına bağlıdır. (A. Britanica s.268) Toplum dışı bir ortamda, örneğin, ormanda hayvanların arasında büyüyen insanların konuşmayı öğrenemedikleri bilinmektedir. Yani bunun için ortak bir çevrenin olması şarttır.

Bir toplumun kültürü, değerleri, becerileri ve bütün bilgisi nesilden nesile aktarılırken kullanılan dil, bir takım iletişim mekanizmalarından sadece birisidir. Bunun yanında teknoloji, bir tarihi eserin ya da bir sanat eserinin bir nesilden diğerine taşınabilmesi de bir aktarım yoludur. Örneğin, Yunan sanatında keramik ürünleri büyük önem taşımaktadır. Özellikle Antik Yunan dünyasının kültürünün, mitolojisinin ve resim sanatının değerlendirilmesinde bunların önemli katkısı olmuştur.

Dil, ister edebi yönüyle, isterse ürünlerin kendisi olarak karşımıza çıksın; her yönüyle de kültürün bir alt sistemidir. Dilin gelişimi kültür sistemi içerisinde olmaktadır. Hayvan türlerinin davranışlarının biyolojik değişimi ya da evcilleştirme sonucunda ve ancak çok uzun süreler sonunda değişmesine karşılık, insan kültürlerinin hem zaman içinde, hem de belli bir anda büyük değişiklik göstermesinin temelinde dilin bu değişken ve “kaygan” niteliği yatmaktadır. (Kuban,1981, s.99) Ancak, kültürdeki bu değişim, yinede evrim sonucu oluşmakta; fakat iletişimin artmasıyla, yapay dilin zenginleşmesiyle günümüzde daha da hızlanmaktadır. Bu da kültürün bir alt sistemi olan dilin kültüre destek olduğunu göstermektedir. Şöyle ki, geleneksel mimaride dil daha kuvvetli bir örüntüye sahiptir. Örneğin, geleneksel Türk konut mimarisinde belli çıkma (cumba) tipleri, çatı biçimleri ya da belli cephe süslemelerinin olması gibi; ya da evlerin planlarının dış sofalı, iç sofalı ve orta sofalı yapılması gibi. Buradaki dil, tipolojik bir örüntüye sahiptir. Bu yüzden simgeleşmiş bir kavramdır ve kavranabilirliği yüksek olduğundan, ortak kültüre mal edilmesi, kuşaklara bilgi aktarması da daha kolay olmaktadır.

Kültür sisteminin ana fonksiyonu örüntü oluşturmak olduğundan kültür istemi çevre ilişkisi ele alındığında çevrenin biçim özellikleri bu ilişkinin özünü oluşturmaktadır. (Yürekli, 1980, s. 47)

Hayvan türlerinde sözlü bir dil mevcut değildir. Onların öğrenme sürecinde taklitçiliğin rolü de, sözlü eğitimle ve öğretimle karşılaştırılamayacak kadar küçüktür. Bu da karşılıklı iletişimde, dilin önemini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Dil, bireylerin toplumsallaşmasını sağlayan olgulardandır. Toplumsallaşma bir anlamda bireylerin birbirine benzemesi birbiriyle ortak anlamlar, davranışlar ve değerlere sahip olmasıdır. Bunu, dil birliği bir anlamda gerçekleştirebilmektedir. Fakat, farklı dili konuşan insanlarda bir arada yaşayabilmektedir. Dilin sınırsız yeni anlamlar üretme, bağıntılar kurma yeteneği bireylerde birbirinden farklı anlam dünyaları kurma olanağı sağlamaktadır. Bu , toplumlar içinde geçerlidir. Kültürleri birbirinden ayıran, sayısız çevre güçlükleri ve olanaksızlıkları doğuran etkende yine dildir. Ancak ortak bir kültür

temeli de bu olanaksızlıklar içinde kurulabilmiştir. Bu çalışmada, hem davranışsal, hem de kültürel öge olduğundan mimarlık - dil ve kültür ilişkisinden de bahsedilecektir.

Mimarlık, uygar insanın anlamlı ve pratikteki ihtiyaçlarını gidermek için kullanılan binaların oluşturulması tekniği ve sanatıdır. Hemen hemen bütün yerleşik toplumlar mimari yapıların üretimi için gerekli tekniklere sahiptirler. Bu, bütün toplumlarda, ilkel toplumlarda bile zaruridir. Aksi takdirde insan bu teknikler olmaksızın ilkel uğraşların esiri olur. O yalnız doğaya karşı savunma değil aynı zamanda çevresinin faydalarından yararlanma çabasıdır. Bu, uygar toplumların gelişme sembolü olarak bir ön şarttır. Fletcher, mimarinin kapsamını üç gruba ayırmaktadır. (Broadbent, 1980, s.138)

1. İçinde tüm konforların bulunduğu ve gerekli olduğu zaman diğer durumların kontrol edilebileceği bir ortamın sağlanması,
2. Özel aktivitelerin dış çevreden korunması,
3. Hissi, fantastik (hayali) ya da dini görüşleri destekleyecek sembollerin oluşturulması.

İnsanlar, ilkel anlamda bir mağaraya yerleşip, duvarlarını sembollerle şekillerle süsleyip, ısınmak için ateş yakarak tatmin olabilirler. Bu da, insanın doğal çevreyi yeterli bulmadığı zaman oluşmakta ve işte o zaman mimari devreye girmektedir. Bu anlamda mimarlık insanın doğal çevresini istekleri ve ihtiyaçları doğrultusunda değiştirmesidir.

Hillier, Musgrove ve O'Sullivan mimarinin kökeninde yer alan dört yapıdan söz etmektedirler. (Broadbent, 1980, s.139)

1. İnsan aktivitelerini içine alan bir kap olarak yapı;
2. İklim şartlarından koruyucu olarak yapı ,
3. Kültürel sembol olarak yapı,
4. Kaynak tüketicisi olarak yapı.

Bu dört yapıda birbiriyle ilişkilidir. Binanın ekonomik fonksiyonunun onun sembolik değerinden ayrılamayacağı gibi bir tanesi bile ayrılamaz. Mimarının oluşması ortak bir çevreye bağlı olduğu gibi, buna bağlı olmayabilirde. Çünkü insan ıssız bir adada yalnız yaşıyor ise bile, kendisi dış çevreden yalıtılan bir barınak kurmaktadır. Eski çağlarda yaşayan insan bile mağaraları oyarak çeşitli mekanlar meydana getirmiş, kendisini dış etkilere karşı güvenlik altına almıştır. Burada'da görülüyor ki, mimarlık her zaman toplumsal bir düzen içerisinde oluşmamaktadır. İnsanın çeşitli zamanlardaki doğan ihtiyaçlarından dolayı kendiliğinden de oluşabilmektedir. Fakat ortak bir çevre mimarının ve dilinin gelişmesini, zenginleşmesini sağlamaktadır.

2.1.3. Mimarlık Dilbilim İlişkisi

Mimarlık dil ilişkisi büyük ölçüde Barthes'cı bir göstegebilim anlayışından yani, tüm kültür biçimlerinin ve etkilerinin anlam ileten göstegebilimsel kategoriler oluşturabilecekleri düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Bu da mimarlığın kendisinin bir dil olarak yorumunu getirmektedir. (Yücel, 1989)

“ Enformasyon estetiği”nden başlayarak, farklı dilbilim okulları şemalarına bağlı olarak gerek mimarlık ‘göstergesinin türü’ gerek mimarlık dilinin niteliği gerekse ‘ konuşlan dil ya da yazımsal söylem’ ile ‘ yapı ya da mimari yapı’ arasın da benzetmeci ilişkiler arayan kuramsal şemalara varıncaya dek bir dizi değişik öneri, bu yönelişler yelpazesini oluşturmaktadır. (Gümüş, 1988, s. 35) Dilci göstergelerin biraraya geliş bağıntısı sentagma / paradigma diye iki ayrı ilişkiler sistemi olarak ele alınmıştı. Aynı, örnek mimarlık içinde uygulanabilmektedir. Bir binayı oluşturan öğeler (kolon, giriş, duvar, pencere, kapı, vs.) sentagma; birbirleri yerine geçebilen öğelerde (örneğin çatıda; kiremit, eternit vs.) paradigma eksenini oluşturmaktadırlar. Aynı şekilde dil konusunda bahsedilen dil - söz ilişkisi de , mimariye benzeyen bir diğer konudur. Örneğin, belli bir dönemin yapı tarzı (Barok, Gotik vs.) “dil”e; bu tarz içerisinde gerçekleşen örnekler (Gotik Katedral vs.) “söz”e örnek olarak verilebilir. (Gümüş, 1988, s.35)

	PARADİGMA		
SENTAGMA	Betonarme kolon	Briket duvar	Demir doğrama
	Taşıyıcı / Tuğla duvar	Bölücü tuğla duvar	Ahşap doğrama
	Taşıyıcı / prefabrik duvar	Bölücü prefabrik duvar	Alüminyum doğrama

Şekil - 2.1.

Anlam konusunu büyük ölçüde anlambilime (semantik) bırakarak dilin ve ses yapı özelliklerine yönelen çağdaş dilbilimin mimarlığa uyarlanma çabaları, doğal dilin sahip olduğu kolaylıktan yoksun kalmakta ve mimarlığın özünden gelen ayrılıklar ideolojik / kurgusal öğelerin ağırlığını arttırmaktadır. Burada kuramsal çevreveden sıyrılarak, anlam ögesinin belirsizliklerinden daha bağımsız sentaktik/yapısal kategorilere, yani dildeki “söylem parçaları”, “sentaks ve eklemleme” konularına mimarlık alanında karşılık aramak daha verimli olacaktır. (Yücel,1981, s.34)

Castex ve Panerai, dil ve mimarlık arasında söylem parçaları ve mekan öğeleri ve bunları düzenleyen kurallar açısından şu ilişkiyi kurmaktadır (Yücel,1981, s.35)

DİL		
Anlatı(Bölüm/Paragraf)	Retorik/Kitle Pozisyonu	Yapı Toplulukları
Tümce/Tümcelik	Dizim / Sentaks	Yapı/Yapı bölümü
Anlam Ayırıcısı(Fonem)	Biçimbilim	Mekan Birimi
Ses Titreşimi	Sesbilim/Yapı	Mekan Bileşeni
	Ses Fiziği/Malzeme Kimyası	Yapı Parçası/Yapı Malzemesi

Şekil - 2.2.

Mimarlık yukarıdaki karşılaştırmada da görüldüğü gibi, sistematik biçimde sıralanan mekan öğelerini bünyesinde barındırır. Mekan öğelerinin anlatımı da, kendine özgü bir anlatım tarzı olan mimarinin kendisiyle olmaktadır.

İnsan mimari yapıtı görerek, onun içinde yaşayarak, çeşitli mekansal davranışların farkına varmakta, onu hissetmekte ve kavramaktadır. Mimari eserler nesilde nesile kendileri doğrudan aktarıldığından dolayı, eserin kendisi bir mesaj, simge ve dildir. Dilin gramerinde olduğu gibi mimaride de isim, sıfat, edat gibi kavramların karşılığı olarak bir takım kavramlar mevcuttur. Bunlar şöyle sıralanmaktadır. (Schulz, 1971,s 9-10)

- Yer (Place) isim
- Mekan (space) edat
- Karakter (character) sıfat

Yerler, isimlerle tayin edilmektedir (imaj için adres belirtmek gibi). Mekan, ilişkiler sisteminde edatlara gösterilmektedir. Günlük yaşantıda mekan tanımlarken içeride, dışarıda yakında, uzakta, altında, üstünde, vs. gibi edatlardan yararlanılmaktadır. Bütün bu edatlar, mekanla ilgili topolojik ilişkileri göstermektedir.

Renk, yapı, biçim ve cisim hep birlikte bir çevresel karakteri oluşturmaktadırlar. Karakter (özellik) bu sıfatlarla belirlenmektedirler. Karakter, karmaşık bir bütündür; tek bir sıfat açık olarak, bu bütünün bir durumundan daha fazlasını göstermez. Dil, doğal ve yapma olarak iki kategoride incelenmişti. Burada da anlatıldığı gibi, mimarinin kendisi, kuşaklara doğrudan aktarıldığından doğal bir dildir.

2.2. Bilgi İletişimi / İletişim Süreci ve İşaret Sistemleri

Bilgilerin iletilmesi veya karşılıklı olarak değişilmesi iletişim kuramının ilgi alanıdır. Algılarımız çevrenin bize gönderdiği haberlerden oluşur. Bilgilerin iletilmesi ve alınıp çözümlenmesini geliştiren kuram yardımı ile özne - nesne ilişkilerinin

değerlendirilmesinde nicel ölçü yöntemleri kullanılır olmuştur. Özne - nesne ilişkileri arasında iletişim ilişkisinin belirli bir yeri vardır. Üç tür ilişki biçiminden söz edilir. Bunlar

- a) Sebep - sonuç ilişkisi, b) Etki - tepki ilişkisi c) İletişimi ilişkisi.

Bu üç ilişki biçiminde gelen haber anlaşılır, çözümlenir ve geriye doğru gereken işlem iletilir. Maddesel haber örneği olarak mektup, enerji örneği olarak telgraf ve telefondaki elektrik akımı bilinmektedir. İşaretler kuramı, bilgi iletimi sırasında işaretin sinyale dönüştürülmesi, taşınması ve anlamının çözülerek değerlendirilmesi ile ilgili durumları

- a) İşaret dizimsel işlevi,
- b) İşaretin anlamsal işlevi,
- c) İşaretin yararsal işlevi başlıkları altında incelemiştir. Buradaki anlam tanımlar yapar ve gerçeklerle işaret arasındaki bağı incelenir. Yarar ise işaretin gönderdiği simge sistemlerinin kullanıcıları üzerindeki etkilerini inceler. (Aksoy, 1975, s.81)

2.2.1. Bilgi İletişimi

Salt üretmek, üründen etkin bir biçimde yararlanabilmek için yeterli değildir. Gerekli bilgi, gerekse herhangi bir mal ya da hizmet için, üretim - tüketim - yeniden üretim devresinin tamamlanabilmesi ve sağlıklı olarak işleyebilmesi için, bu sistemin, bir bakıma salt sistem sayılabilecek başka bir sistemden, iletişim sisteminden yararlanması gerekmektedir. Nasıl ki, tamamen kapalı ekonomiler dışında, üretilen bir mal, herhangi bir biçimde, satılarak, değiş tokuşla-başkalarına aktarılmadığı ulaştırılmadığı sürece yarar sağlamaz, giderek zarar bile getirirse, üretilen, fakat aktarılmayan ya da aktırılmayan bilginin de yararı yoktur. Yine tıpkı, gereksinme sahibine, alıcıya ulaştırılmayan bir malın bozulması, ya da başkaları tarafından aynısının, belki de daha iyisinin, daha bol olarak üretilmesi sonucunda değerini yitirmesi gibi, üretilen ve “kendine saklanan” bilgi de, zamanla başkaları tarafından mutlaka üretileceğinden, değerini yitirir. Bu gerçeği, Norbert Wiener şu sözlerle dile getirmektedir. “...Birçok kimse, bilimsel bilgilerin de,

tıpkı önceki savaştan kalan araç, gereç ve silahlar gibi daha sonra kullanılmak üzere askeri depolarda saklanabileceğini sanmaktadır...(Oysa), değişen bir dünya içinde, bilginin, değerinden hiçbirşey yitirmeden saklanabileceği düşüncesi temelinden yanlıştır. (Wiener,1975, s. 167-168)

Bütün bu söylenenler, üretilen bilginin aktarılmasının, daha özgün bir deyimle, iletişiminin (communication) zorunluluğunu ve önemini, tartışma götürmez bir biçimde açığı çıkarmaktadır. Öyle ki, ürettiğimiz bilgiyi başkalarına iletmemiz, bir görev olarak da belirlemektedir. Giderek, bir bilgiyi yalnızca iletmek, o bilgiyi üretmek kadar değerli olabilmektedir.

2.2.2 İletişim Süreci ve İşaret Sistemleri

Böylece, ana sistem olan toplumdan, onun bir alt sistemi olan üretim sistemine, oradan başka bir alt sisteme, bilgi üretim sistemine, oradan da, bilgi iletişim sistemine ya da sistemlerine varılmaktadır. Yukarıdan aşağıya gittikçe daralarak ve özelleşerek giden bu süreç, bizi çalışmamızda belli bir yanıt getirmeyi umduğumuz ikinci ve temel soruna da yaklaştırmıştır. Şimdi, bir adım daha atarak, bilginin iletilebilmesi için, işaretlerden yararlanılması gerektiğini söyleme olanağı vardır. İşaretler, bilgi iletişiminin en önemli öğeleri ve araçlarıdır. Bir iletişim olayında, bilgi kaynaktan hedefe bir takım işaretler aracılığıyla ulaşır. Bu kesin bir zorunluluktur. Şu ya da bu biçimde bir işaret ya da işaretler topluluğu kullanmadan, bir bilgi alışverişini gerçekleştirmek olanaksızdır. Oysa bunların iletişimde kullanılabilmeleri ve iletişim açısından çözümlenebilmeleri, birbirleriyle sistemsal bir ilişki içinde bulunmalarına bağlıdır. Şöyle ki; belirli bir iletişim sisteminde, belirli bir işaretler sistemi kullanılır ve kullanılmalıdır. Bu yapılmazsa, yani söz konusu işaretler birbirleriyle sistemsal ilişkiler kurmazlarsa, onlardan yararlanarak bir bilgi iletilemez ve iletilen bilgi çözümlenemez. Bu bakımdan, işaret sistemlerini, iletişim sistemlerinin bir alt sistemi saymak gerekmektedir. Böyle bir sistemin öğeleri, konuşma dillerinde olduğu gibi sözcüklerden, trafik işaretlerinde olduğu gibi çeşitli biçim ve

renklerdeki panolardan ya da matematikte olduğu gibi birtakım harfler ve şekillerden meydana gelebilir.

İletişim kuramı açısından, herhangi bir işaret sistemi kullanarak bilgi iletişimi; iletişim olayının nesnel ve işlemsel yapısına uymak koşuluyla, çok değişik biçimlerde ve çok değişik yollarla gerçekleştirilebilir. Çünkü, bilgi iletişimi genel olarak ve kısaca, “bir bilginin, bir kaynaktan bir hedefe, herhangi bir yolla, herhangi bir biçimde aktarılması” olarak tanımlanabilir. Örneğin; sınıfını geçip geçmediğini bildirmek için ailesine telgraf çeken bir öğrenci, arkadaşının doğum gününü telefonla kutlayan bir dost, sevgilisine, seçtiği en “anlamlı”, en güzel çiçekleri götüreren bir delikanlı, gereksindiği malları ısmarlamak için komşu kentteki toptancıya iş mektubu yazan bir iş adamı, bulunduğu dağın tepesinden, ovadaki arkadaşlarına dumanla işaret veren bir kıızılderili hep birer kaynaktırlar ve karşılarındaki hedefe ya da hedeflere, içerikleri çok değişik bilgiler iletmektedirler. Bunu gerçekleştirmek için de, telgraf, telefon, gibi çağdaş aygıtların yanı sıra kalem, kağıt P.T.T örgütü, mors alfabesi, ateş, duman gibi, birbirlerinden çok farklı araçlar ve işaretler kullanmaktadırlar. Ve dikkat edilirse, yukarıdaki örneklerde, iletilen bilgiler, yalnızca akılsal düzeyde kalmamakta aşk gibi, dostluk gibi, duygusal durumları da kapsamaktadır. Başka bir deyişle, bu geniş kapsam içinde, ilk bakışta biraz tuhaf görünmekle birlikte, Einstein’ın görecelik (relativite) kuramını bir üniversite kürsüsünden ya da bir kitap yazarak insanlığa iletmesiyle, bir delikanlının aşkını, çiçek götürerek ya da gitarla serenat yaparak sevgilisine iletmesi arasında, iletişim kuramı ve işaretbilim (semilogie) açısından pek büyük bir fark yoktur. Her ikisi de, karşıındakine bir bilgi iletmektedir ve işaret sistemi, bir “dil” kullanmaktadır.

2.3. İletişim Amacı Sorunu

Mimari mekanın iletişim kuramı açısından irdelenmesi söz konusu olduğunda, bu mekanın bir iletişim aracı, bir “dil” olup olmadığının, bu yolla yapılacak bir iletişimin ne ölçüde başarıya ulaşabileceğinin araştırılmasından önce, kanımızca, şu sorunun yanıtlanması gerekmektedir. Mimari mekanın oluşturulmasında, ya da yaratılmasında, bir

iletişim amacı öngörölmekte midir? Başka bir deyişle, bir mimar, bir mimarlar topluluğu ya da meslek olarak mimar olmayan bir yaratıcı ve giderek de, bütün bu yaratıcılara analık, kaynaklık eden toplum, bir mimari mekan oluştururken, herhangi bir bilgi iletmeyi öngörmekte midir? Yoksa, mimari mekan, eğer bir bilgi iletişimi sağlıyorsa, bunu, yaratıcısına karşın, onun amacından ve isteklerinden bağımsız olarak ve belki de çok dolaylı bir biçimde mi geręekleřtirmektedir? Acaba, mimari mekan bilgi iletişimi amacına “özellikle” hizmet etmekte midir?

Çağdaş yapısalcı dilbilim açasından özellikle önemlidir. Çünkü Ferdinand de Saussure’ün açtığı yolda yürüyen bu bilim dalı, dilin düşünme, düşündüklerini biçimleme, kavramlaştırma, dolayısıyla da insanı, daha önceleri ait olduğu hayvanlar dünyasından gittikçe kopararak ileriye götürmesi gibi, çeşitli işlevlerinin yanında , iletişim işlevine özel bir yer tanır. O kadar ki, Saussure, dil’i hemen hemen yalnızca bu işlev açasından giderek, onu ilettiği şeyden, içeriğinden bağımsız bir kalıp olarak görüyordu. Saussure’cü öğretinin iki temel ilkesi şöyle özetlenebilir: “Dil bir biçimdir (forme), maddesel bir varlık (substance) değildir ve dilin birimleri (unites) ancak birbirleri ile ilişkileri içinde tanımlanabilir. (Saussure, 1977, S.31)

Konuşma dili söz konusu olduğunda, bir iletişim amacının varlığı açık seçik olarak ortadadır. Çünkü, birbiriyle konuştuğumuz, bir söz söylediğimiz zaman, karşımızdakine bir şey iletmek istiyoruzdur. Bu, mutlaka önemli bir şey olmayabilir. Fakat, iletişim amacı olmaksızın “konuşmak”, sağlıklı olmayan olmayan bir durumu yansıtır. Örneğin, bir akıl hastası, ya da düşünde korkulu bir şeyler gören bir insan, herhangi bir iletişim amacı olmaksızın konuşabilir. Konuşabilir diyoruz, çünkü yazmak söz konusu olduğunda, iş biraz değişmektedir. Bir insan, düşündüklerini, ya da çeşitli sorunlarını, başka birini iletme amacı olmaksızın, kendisi için, yalnız kendisinin bildiği ve okuduğu küçük bir deftere yazabilir. Her ne kadar, bu eylem, “yapılacak işleri unutmamak için, not etmek” gibi, çağdaş dünyanın karışıklığından ve yaşam hızından doğan bir nitelikte değil de, kendi kendine yakınma biçimini aldığında, bazı ruhbilimciler tarafından, sağlıklı ve “normal” bir durum olarak görölmeyebilirse de, bir çok sanatçının, hiçbir zaman

yayınlamayı öngörmedikleri böyle bir çok defter doldurdıkları ve sonradan, birinin bunları ortaya çıkarıp yayınlamasıyla, insanlığın pek çok şeyler kazandığı da bir gerçektir. Bu durum, yani, dilin, sözlü aşamada, konuşma düzeyinde kaldığı sürece, iletişim amacının zorunlu ve açık seçik olması, fakat, sözcüklerin yazılı biçime dönüşmeleri halinde, bu iletişim amacının belki de yalnızca görünüşte yok olması, bizi, çok daha karmaşık bir konuya sanat aracılığıyla iletişim konusuna götürmektedir.

2.4. Sanatta İletişim Amacı Sorunu

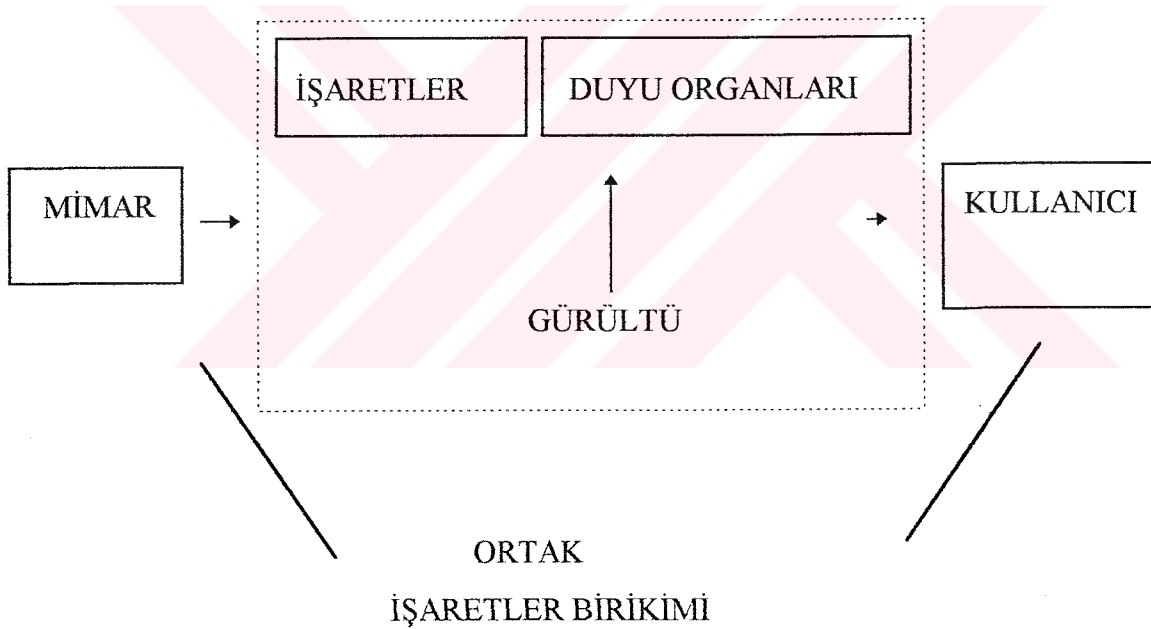
“Sanatın özü”, “sanatın amacı” “sanatın işlevi”, gibi sanata ilişkin konular, aslında çok “derin” konulardır. Bunlar üzerinde çoğu öznel (subjectif) kalan pek çok yorum yapılabilir. Burada “sanatsal iletişim” ya da sanat aracılığıyla iletişim konusuna biraz değinmek gerekecektir. Çünkü bilindiği gibi mimarlığın bir de sanatsal yönü vardır ve onun, iletişim kuramı açısından irdelenmesinde, birazdan göreceğimiz gibi, bu yönün göz önüne alınması gerekecektir.

Rene Passeron, bu konuya, bir yapıtında (Passeron, 1962, s.8) resim açısından yaklaşmakta ve “dilbilimci için çok ilginç...(ve) işaretbilimle (semiologie) uğraşan herkes için çok önemli” birtakım fikirler getirmektedir. Passeron, resmin bir dil olup olmadığını önsel (a priori) olarak ortaya koyup, ondan sonra bunu kanıtlamaya gitmek yerine, resmin öz olarak ne olduğunu araştırmaktadır. Bir tablonun ortaya çıkma, oluşturulma koşullarını inceledikten sonra, (Passeron), tablonun bir eşya, nesne olarak görülmekle birlikte, onun bir eşya olduğu için değil, birisine bir şeyler aktardığı için varolduğu sonucuna varır. Passeron, böylece, bugün dilin, bilinçli ve isteğe bağlı iletişim işleviyle, her zaman istek dışı (involontaire) olan anlatım (ifade etme, expression) işlevini birbirinden ayıran... dilbilimcilerle birleşmektedir... Resim, başlangıçta, bir iletişim aracı değil fakat bir anlatım aracı olmaktadır.”(Passeron, R, age, s.9.)

Bu bakış açısını, mimarlığı uygularsak, başka bir deyişle, başlarda öngördüğümüz yöntemeye uygun olarak, mimari mekanla resim arasında bir çeşit benzerlik - analoji - kurmaya çalışırsak nasıl bir sonuca varırız ? Bunun için, mimari mekanın var edilme sürecinin başına, yani, o mekanı yaratan mimarın ya da yaratıcıların, başka bir deyişle de, henüz yaratılmamış düşüncedeki mimari mekanın amaçlarına bakmamız gerekecektir.

2.5. Mimari İletişim - Haber Olarak Mimari Ürün

Mimari haberleşme olayında yaratıcı mimar ile kullanıcılar / değerlendiriciler arasında ortak kabullere dayalı bir işaretler sistemi iletilmektedir. Bu haberleşme bilgi iletimi kuramının şeması ile şekildeki gibi açıklanabilir. (Aksoy, 1975s.55)



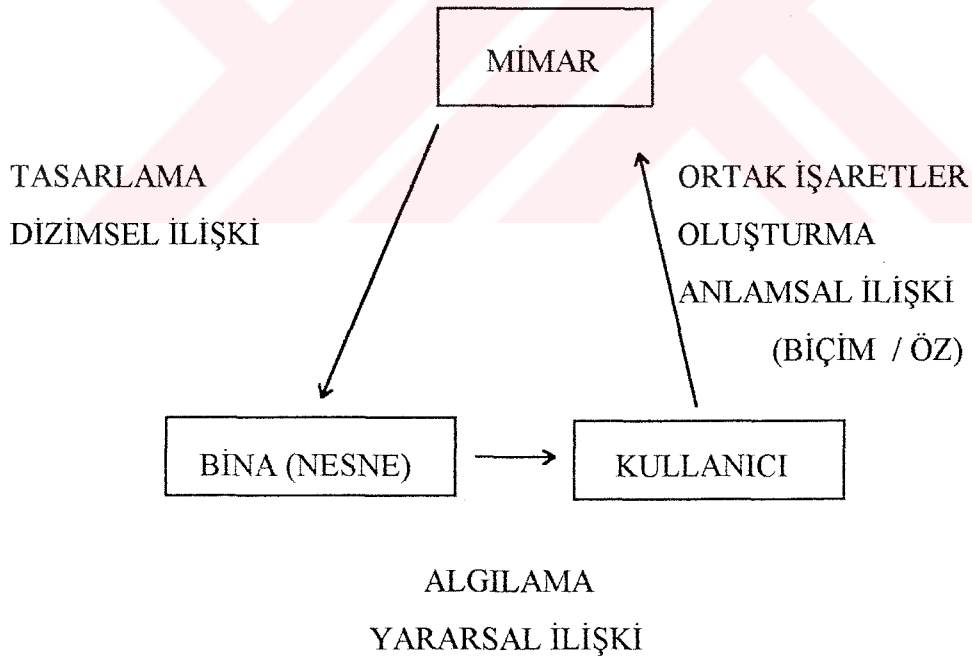
Şekil - 2.3.

Mimar, biçimlendirme kararları alırken kullanıcılara biçim, renk, doku, boşluk, doluluk ve benzer mimari sinyaller aracılığı ile belirli işaretleri göndermektedir. Bu işaretin kullanıcılar tarafından beğenilip benimsenebilmesi için mimarın işaretler birikimi ile kullanıcıların işaretler birikimi arasında nitelik bakımından ortak bir arakesit bölgesinin varolması gerekir.

Mimar tarafından yapı üzerinde somutlaştırılan ve dondurulan işaretler zaman ve mekanda iletilir. Bu, iletim kanalı içinde bütün iletişim türlerinde olduğu gibi bir gürültünün varlığı söz konusudur. Mimari iletişimde mimari gürültü mimarın gönderdiği işaretlerin anlaşılmasını güçleştiren her türlü çevre ve sınır etkenleridir. Bunlar;

1. Toplum etkileri, gelenekler, ön vargılar, tarihsel çerçeve,
2. Psikolojik etkiler
3. Eskime
4. Mevcut fiziksel çevre
5. Mimarlık tasarım dili ve yenilikler.

Burada, kullanıcının mimar ile bağlantısı, ortak işaretlerin iletilmesine, mimar ile nesnenin bağlantısı bir tasarım ve gerçekleştirme faaliyetine, nesne ile kullanıcının bağlantısı ise algılama olayına yol açmaktadır.



Şekil - 2.4.

Kullanıcılar tarafından iletilen işaretler, kullanıcının çevresini düzenlerken açığa çıkardığı tercihler, kendisine durum simgesi olarak yakıştırdığı özellikler, öneriler ve uyarılar karşısındaki tepki ve karşı düşünceler ve benzer haberlerdir. Mimar bu işaretleri değerlendirirken kendisi bir alıcı olarak işaretlerin anlamsal işlevleri ile ilgilenecektir. Bu nedenle yenilik yaratmak güdüsü ile koşullanmış mimar ve tasarlayacağı yapının bellek birikimi ile koşullanmış kullanıcılar, işaretlerini farklı depolarda biriktirmektedirler. İşaret repertuarları arasında ortak bir kesişimin olabilmesi mimarın kullanıcılarla yoğun bir iletişim içinde-bulunması ile olanak kazanır. (Aksoy, 1975,s.85)

En genel anlamıyla bir gönderici ile alıcı arasındaki bilgi alışverişi, (iletişim) en yalın biçimi ile;



Yukarıdaki gibi açıklanabilir. Şemadaki bildiri bir madde, enerji ya da bir göstergedir.(Aksoy,s.86) İletişim bağlamına bağlı olarak bildiri (bilgi) mekansal ve zamansal olarak ayırt edilir. Mekansal bildiriler daha çok görsel ve dokunsal yollarla algılanan bildirilerdir. Resim, fotoğraf, heykel, mimarlık ürünleri ve endüstri tasarımı ürünleri mekansal bildirileri oluşturur.

Gönderici bir bildirinin kaynağında bulunan kişi ya da alettir. Koda uygun bildiriler, ifadeler üretir. Kod, hem bir simge, gösterge ya da bilgiler sistemidir, hem de kurallar bütünüdür. Bir kod ilişkili kılınmış bir evrenden oluşur. (gösterenler evreni, gösterilenler evreni.) Evrenlerin birinin içindeki bir küme ile ötekisi içindeki bir kümenin özel eşgüdümü göstergeyi oluşturur. İki kod, her göstergenin bir gösteren ve bir gösterilenden oluştuğu bir göstergeler sistemidir. (Krampen, 1977) Haber, bir işaret dizgesidir. İşaret I. fiziksel gösterge taşıyıcıdan II. kendine özgü kavramsal göstergeden oluşur. (Özek,1980,s.23) Mimari öğeler kendi kullanım işlevlerinin yanı sıra iletişim işlevini de yüklenirler. Mimarlık bir haber olarak tanımlandığında mimari öğeler, mimar

ve kullanıcı ya da izleyici arasındaki iletişim süreci içindeki işaretlerdir. Bu işaretlerin bir bölümü dizimsel işlevlerin ötesinde anlamsal işlevleri de içerirler. Mimarlık yapıtları ve öğeleri anlam taşıyıcı olmaktadır. Tasarımcının özgürlüğüne dayalı yani, rutinleşmeden gerçekleştirilmiş göstergelerdir.

Mimari iletişim sürecinin tanımı Shannon-Weaver modelinde iki önemli ögeyi vurgulamaktadır. Gösterge alışverişi gönderici ve alıcı kişiler arasında olmaktadır. İletişim süreci gönderici olarak mimar ya da mimarlar takımının belirli bir ortak uzamsal düzgü ve sözlük birikimi yardımı ile bir alıcı takımına bilgi aktarımını amaçlar. Bir binanın tasarımına uygun işlevsel, yasal yapısal, toplumsal, kişisel ve ekonomik koşullar göndericinin sözlük birikimini belirler. (Krampen, 1977)

Mimarın kent toplumuna göndermek istediği bilgi tasarlanmış ya da uygulanmış, gerçekleşmiş mimari uzamdır. Bilginin iletimi olayı düzgüler yardımı ile belirtkelere dönüştürülen bilginin bir kanal üzerinden alıcıya ulaştırılmasıdır.

Alıcı aynı işlemi ters yönde kurarak belirtke biçiminde kendine ulaşmış bilgiyi çözer ve dilsel gösterenlere çevirir. Böylece fiziksel belirtke anlamsal bilgi durumuna gelmiştir. Alıcı, bir insan olduğunda, alıcının tepkisi belirtkeyi bir göstergeye dönüştürür. Alıcı insan, göstergenin ayırt edici anlamına bir ya da daha çok çağrışımsal anlamlar katmaktadır. Haber böylece bir hoşnutluk veya tehlikeyi çağrıştıracaktır. Mimarlık yapısı uyarım olgusu içinde çözümlendiğinde; I. kütle, II. yüzey, III. Mekan bileşenlerinin somut biçimlere girerek binayı oluşturduklarını biliyoruz. Bina kabuğu, doluluk ve boşlukları ile, kimi yerinde çevresine kapalı yüzeyler ya da iç ve dış mekan arasında örneğin pencere, kapı vb. saydam geçişler gösteren bir örtüdür. Ancak bu görüntü çevreden soyut olarak özel bir etki oluşturacaktır. Oysa bir mimari ürün çevre bütününe bir parçası olmayı amaçlar. Çevre ile bütünleşmeyen bina genel ve ortak etkiyi zedeleyecektir. (Eco, 1976,s.7)

2.5.1. Mimari Ürün (Haber olarak)/Biçimlerin Kullanımına ve Yaklaşımlara Genel Bakış

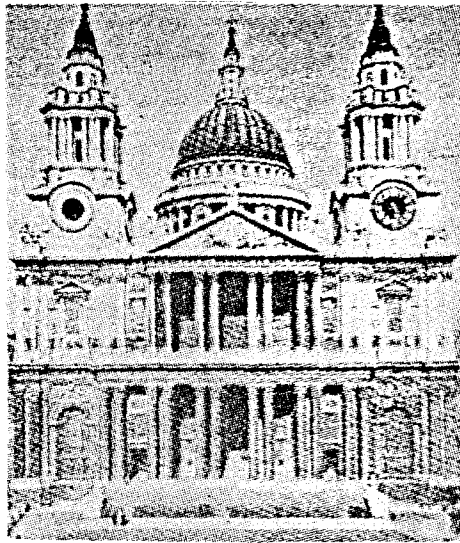
Biçim evrenin Antik Yunan üzerine kuran Batı mimarlığı günümüze kadar Klasik Yunan mimari öğelerini geliştirerek, bazen de aynen taklit ederek kullanmıştır. Yunanlıların, Mısır, Mezopotamya, Anadolu ve Akdeniz uygarlıkları ile ilişkileri sonucunda ortaya çıkan klasik mimarlık, dine hizmet etmekle başlamıştır ve Yunanlı mimarların ilk cevap aradıkları soru tapınaklar için doğru formun ne olduğudur. Mısır mimarlığının, işlenmiş taşlı, kolonlu, başlık ve kornişli yapıların temel olan bir yaklaşımla, Yunanlılar tapınak formunu Miken megaronu üzerinden geliştirmişlerdir (M.Ö.600 yılları) (Conti, 1992,s.21). Bu tapınakların yapımında ise önemli olan konu güzelliğin oranlarda olduğudur; bu yüzden matematiksel verilere dayanan tapınaklarda, sonuçta “Düzenler” (Dor, İyon ve Korent) ortaya çıkmıştır (Norwich, 1991,s.72). M.Ö. 338’de Büyük İskender’in imparatorluk kurması, Yunan sanatı bakımından bir dönüm noktası olmuştur; yunan sanatı küçük kentlerin ilgi merkezi olmaktan çıkarak, dünyanın neredeyse yarısının mimari biçim dili haline gelmiştir. Ve bundan sonraki sanattan da Yunan sanatı değil, Helenistik sanat diye söz edilmiştir. (Gombrich, 1986,s.72)

1000 yıllık bir süreye yayılan tarihte Roma mimarlığı, sadece bir seri zoraki şekil değişimi ile uğraşmamış fakat bir kaç değişik olguyu da ifade etmiştir. Roma’nın Yunanistan’ı almasıyla sanatsal açıdan Helenistik dönem sürekliliğinden bir şey kaybetmemiştir. Romalıların Yunan kültürü ve sanatına duydukları hayranlık sonucunda pek çok sanatçı Roma’ya gelerek İtalyan koruyucularının himayesinde eski geleneklerini cesaretle sürdürmüşlerdir.

Romalıların buluşu olan iki teknik vardır; beton (volkanik külün su ile karıştırılmasından elde edilen bir cins beton) ile inşa etme ve tonoz sistemi. Bilinmesine karşın Yunan mimarisinde çok az hatta hiç yeri olmayan kemerleri, Romalılar çok sık kullanmış ve Etrükslerden öğrendikleri beşik kemerleri de kullanarak tonoz sistemini yaparak, kubbe tasarımı konusunda oldukça uzmanlaşmışlardır. Roma mimarisi çok

çeşitli yerel malzemeleri kullanan, çok sayıda farklı üslup ve tip olarak ortaya çıkan bir mimarlıktır. Gene bu dönemde, Roma biçimleriyle Yunan biçimlerinin ya da başka bir deyişle düzenlerin biraraya getirilmesi, gelecek kuşak mimarlarını çok etkilemiştir.

Roma İmparatorluğunun çöküşünden sonraki dönem genellikle karanlıklar çağı olarak bilinmektedir. Ancak bu dönemde Karolenj mimarlığı eklektik olmasına rağmen klasik yerli geleneğin çatışması sayesinde Batı Avrupa’da yeni bir yol açılmıştır. Bu açıdan Karolenj mimarlığını izleyen yıllarda ortaya çıkan Roman mimarlığının gelişiminde 1066 tarihi yani İngiltere’de Saksonların yerini Normanların alması önemlidir. Zira, Normanlar geliştirdikleri ileri bir mimari üslubu da birlikte getirmişlerdir. 9. Yüzyılda başlayıp 12. Yüzyılın sonlarına kadar Avrupa mimarlığını şekillendiren Roman döneminde, kilise, devlet ve büyük toprak sahipleri bu biçimlenmede başlıca söz sahibi olanlardır ki bunlar içinde de en güçlüsü kilisedir. Kilisenin gücünden dolayı , bu dönemde Avrupa’yı büyük bir din tutkusu kaplamış ve yapısal çevrenin düzenlenmesinde, oluşturulmasında katedraller en önemli sırayı almıştır. Bu dönemin tüm yapılarını ve özellikle de katedrallerin yapımını olanaklı kılan ise tavan çatı örtüsüdür. Yapısal açıdan kaburganın bulunuşu çok önemlidir; zira, çatı örtüsü olarak kullanılan kaburgalı tonozu bir sonraki dönemde Gotik geliştirerek devam ettirmiş ve özgün bir üslup ortaya koymuştur.



Şekil - 2.5. St. Paul Katedrali, Londra (1675 - 1710)

12. yüzyıldan 15. Yüzyılın başlarına kadar uzanan dönemin mimari üslubu olan Gotik dönemde, Roman döneminin tersine, şehirlerde oturan zengin bir zanaatçı, tüccar kesimi de ortaya çıkmıştır ki bu eski dönemlerden farklı olarak başka yapı tiplerinin de gereksinimini doğurmuştur; loncalar, belediyeler, evler, köprüler gibi. Ancak gene de bu dönemin simgeleyici yapı türü katedrallerdir. Bir bakıma Gotik dönem , katedraller çağı olarak düşünülebilir.

Gerek mimari üslup, gerekse yapı tekniğinin büyük bir dönüşüme uğradığı bu dönem, 20. Yüzyıldan önceki üsluplar içinde, antik çağın geleneklerinden her bakımdan en bağımsız olanıdır. (Gelişim Genel Kültür Ansiklopedisi,s.158)

Bu zamanın en büyük başarısı, tonozun yukarıda bir noktada birleşmesidir Bu sayede karmaşık çatı strüktürleri yapılabilmiştir. Bu dönemde beşik kemer yerine kullanılan sivri kemer aynı zamanda, göğe doğru yükselme ya da tanrıya ulaşma ideallerini de simgeliyordu.

Gotik mimarlığı takipçisi olduğu Roman mimarlığı ile tek tek ayrıntıların uyumlu bir bütün içinde toplanması bakımından birbirine benzemektedir. Ancak Roman üsluptaki statik çözümün yerini, Gotik'te çok daha dinamik bir çözüm almıştır. Dinamik yapı düşüncesi mekan anlayışını da değiştirmiştir.

Hristiyan kilisesinin kurulmasından itibaren geçen sürede, Roma mimarlığından kalanlar ve yıkıntılar, İtalya'da unutulmuştur. Bir çoğunun taşları kilise yapımında kullanılmak üzere çalınmıştı. Roma kültürüne karşı bu derece ilgisiz kalınması, hristiyan yaşam tarzının Roma'ya uymasından kaynaklanabilir. Klasiklere duyulan ilgi, klasik metinler üzerine çalışan Francesco Petrarca(1304-74) ile başlamıştır. (Gombrich, 1986,s.166)

Rönesans mimari üslubu 15.yüzyılın ilk çeyreğinde Floransa'da neredeyse tek bir kişinin çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır; Filippo Brunelleschi. Bu açıdan Rönesans'ın

önemli bir özelliği, ortaçağdaki ortak çalışmalar yerine, bu dönemde bireylerin üstünlük kazanmasıdır. Dolayısıyla Rönesans, bir “kişilik çağı’dır denilebilir. (Norwich, 1991,s.142) Bu devir de belirlenen geleneklerin günümüze kadar sürüp gitmesi, sanat kavramlarının günümüzde de kişisel bir çalışma ve başarı olarak kabul edilmesiyle açıklanabilir.

Brunelleschi’ye göre, klasik esaslardan kaynaklanan mimari, yaşadıkları yüzyılın düşüncelerine, o sıralarda moda olan Gotik üsluptan ya da ondan alınacak başka bir üsluptan çok daha fazla uygun düşüyordu. (Conti, 1982, s.9) Rönesans mimarları, klasik mimarların detay ve oranlarını tasarımlarında kullanmışlardır, ancak yaptıkları antik gereksinimdekilerden farklı yapılarıdır. Bu sebeple yeni tasarımlar dikkatli, saygılı ve aynı zamanda yaratıcı adaptasyonlar olmuştur. Antik Roma’dan derlenen formlar, bilinçli kullanımlarla yeni amaçlara uyarlanabiliyordu.

15. yüzyılın sonlarında Rönesans diğer ülkelere de yayılmaya başlamıştır. Ancak bu ülkelerde, Gotik olarak yükselmiş binalara uygulanan Rönesans üslubu ile ortaya melez bir stil çıkmıştır.

16. Yüzyılda Michelangelo’nun yeni anlatımı ile ortaya çıkan Manyerizm (tarzcılık) dönemi çok uzun ömürlü olmayarak, 1600 yılları dolayında, antikite iddiaları ve bireysel sanat özgürlüğü arasında yeni dengeler kurulmuş ve Barok stil, Bernini’nin antik Roma mirasına getirdiği yeni yorum ile başlamıştır. (Norwich, 1991,s. 143) Barok, Rönesans’tan ve onu izleyen Manyerizm’den oldukça etkilenmiş ve esinlenmiştir; Rönesans’tan biçim anlayışı, renk ve ışık-gölge duyarlığını, Manyerizm’den ise karmaşıklık ve dekorasyon sergisini almıştır. Fakat ortaya çıkan sentez yenidir; Rönesans’taki denge kavramının ve uyumlu ölçülerin tam tersi olan ve büyük biçim karşıtlıkları ile ortaya çıkan bir hareketlilik vardır. Rönesans klasisizmi, dikkatli ve saygılı iken, Barok klasisizmi yaratıcı, araştırmacı ve hareketlidir. Zaten hareket Barok sanatın en etkili öğesidir, mimari bir elemanın, aşağı yukarı düzen kavisler ve karşı kavisler şeklinde hareketlendirilmesi. Barok’un Rönesans üzerine getirdiği bir diğer yorum ise, eski

yapıların ve özellikle de kiliselerin, eğer bütünüyle yıkılamıyorsa, içlerinin değiştirilerek mermer ve alçı süsleme ile kaplanması ve dışlarına yeni bir yüz giydirilmesidir. Aynı zamanda Rönesans'ın merkezi planlı yapıları yerlerini uzunlamasına dikdörtgen yapılarak bırakmıştır.



Şekil - 2.6. Strasbourg Katedrali

Görüldüğü gibi, M.Ö.2800 yıllarına uzanan Mısır mimarlığından, gerek toplumsal, gerekse ekonomik, teknolojik, siyasal alanda büyük bir dönüşümün olduğu Endüstri Devrimi'ne (1760-1830) kadar, dünya mimarlık tarihi hemen hemen her biri bir kaç yüzyılı kapsayan, toplumsal, ekonomik ve mimari açıdan değişikliklerin oldukça yavaş olduğu dönemler geçirmiştir. Her bir mimari üslup birbirinden farklı özellikler taşımakla birlikte, geçişler, bir önceki dönemin içinde başlayarak oldukça dengeli olmuş ve kökten

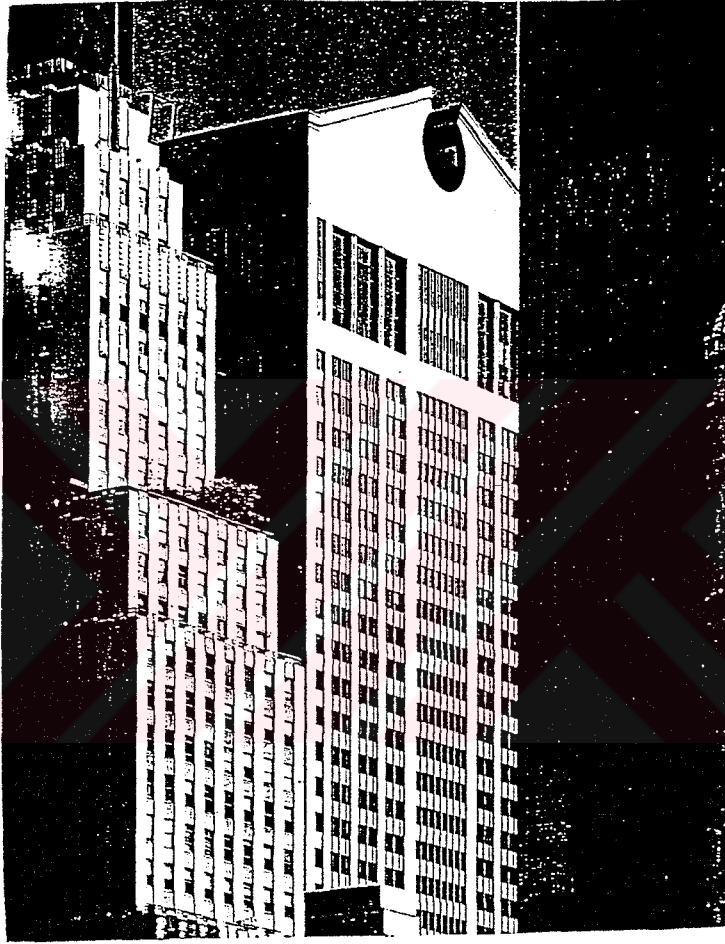
bir değişim yaşanmamıştır. Yani bir sil-baştan hareketi yoktur. Her dönem kendinden bir önceki dönemin mimari biçimlerini yorumlayarak kullanmış ve üzerine yenilerini ekleyerek, geliştirerek yeni dönemlere bırakmıştır. Kuban'ın belirttiğı gibi, "tarih sonsuza kadar değişmeyen, mutlak değerler taşıyan ürünler üretmiyor, kendi çağlarını yansıtan ürünler bırakıyor: (Kuban, 1990)

Geçmiş dönemlerin mevcut çevre üzerine yenilerini ekleyerek bir sonraki döneme ilettikleri mimarlık mirasına karşılık 19. Yüzyıl, hareketli ve şaşırtıcı bir üslup karışıklığı zamanı olmuştur.

Ekonomi tarihçileri için Endüstri devrimi dönemi olan 1760-1830 dönemi, sanat tarihi kitaplarının Yeni - klasisizm çağı olarak gösterdiği dönemdir. 18. Yüzyıl sonunda başlayan 19. Yüzyılın ilk on yılı içinde İngiltere'de gelişen ve daha sonra tüm Avrupa ülkelerine yayılan Endüstri Devrimi ile batı toplum yapısı ve mimarlığında pek çok değişiklikler, yenilikler ortaya çıkmıştır; (Benevelo, 1981,s.56)

1. Yeni malzeme ve tekniklerin tanıtılması. Bu teknikler, daha önce onlarsız yapımı olanaksız olan şeylerin yapımında kullanılmıştır. Örneğin büyük açıklıkların geçilmesi ya da büyük yüklerin taşınması gibi. Bu amaçla ilk önce köprüler, viyadükler daha sonra tren istasyonları yapılmıştır. Ancak bu tekniklerin günlük yaşam içine geçişi kolay olmamıştır. Çünkü eski yapılar soylu bir ölçeğe sahip olduklarından dolayı halen tercih edilmekteydiler.
2. Yeni sosyal ihtiyaçlar ve bu ihtiyaçları karşılamak üzere yeni bina tipleri yaratma gerekliliğı. Endüstri devrimi ile ticaret gelişmiş ve daha önce olmayan güçlü bir orta sınıf ortaya çıkmıştır. Büyüyen orta sınıf (işçi sınıfı) kendi güçlerini belirtmek için yeni binalar yapmaya başlamışlardır. Yeni teknikler, özellikle kendilerini, kentleşme ve sosyal gelişmeler sonucu ortaya çıkan yeni bina tiplerinden göstermişlerdir; büyük alışveriş merkezleri, toplu konutlar, hastane, bürolar gibi. Bunlarda da yeni teknikler kademeli olarak uygulanmıştır.

Kentleşme ve yoğun nüfus sonucu, kent içi alanların değerlendirilmesi, yeni yapıların büro binalarında kullanılmasına olanak sağlamıştır. Böylece kat sayıları ikiye üçe katlanmıştır. Ancak bu binaların dış yüzlerine daha önceki tipler gibi taş cepheler giydirilmiştir. Stil ve teknik birbirine kaynaştırılamamıştır.



Şekil - 2.7. AT & T Binası New York, Philip Johnson, 1979

Sadece bir moda olarak değil fakat birleştirici kalitesi yüzünden üsluplar kolaylıkla tanınabilir ve anlaşılabilirlerdi ve aynı zamanda izlenebilirlerdi. Sonuç olarak, adalet için Roman; eğitim için Gotik; hükümet için Yunan; ticaret için Venedik; eğlence için Oryantal ve konut için Hanseatic kullanılmıştır. (Norwich,1991,s.216)

1789 Fransız ihtilali ile ortaya çıkan Yeni - klasisizm, antik Yunan ve Roma sanatını yeniden araştırmaya yönelen bir çağın ürünüdür. Bu araştırmada yeni bir bilim dalı olan “arkeoloji” önemli bir rol oynamıştır. Herculaneum ve Pompei’de yapılan kazılar, orijinal yunan eserlerinin, Roma’da yapıldığından (Yunan heykelleri ancak M.S.5. ve 4. Yüzyıllarda yapılan Roma kopyaları yoluyla biliniyordu) daha sade, basit ve ilkel olduğunu ortaya koymuştur. Böylece Roma’dan vazgeçilip, Yunan’ın sadeliğine yönelinmiştir.

Bu arada Rönesans bütünüyle gözardı edilmiş, “kaynaklara geri dönmek” için bilinçli olarak geri plana itilmiştir. Rönesans’ın ve Yeni-Klasisizmin mimarlıkta klasik formları (aynı kaynaktan gelmesine karşın) kullanışları arasında büyük farklar vardır. Rönesans mimarı klasik mimarlığının ruhunu anlamış ve onun kendi formları içinde yaratıcı bir şekilde kullanıyordu, buna karşılık Yeni-klasik mimar, formları aynen kopya etmiştir.

Sosyal ve kentsel reformların başlangıcını belirten 1830 yılı aynı zamanda klasik zamanların yerine geçen ortaçağların canlandırılmasını da göstermektedir. Gotik canlandırma, 19. Yüzyılın dördüncü on yılı boyunca, belirli teknik ve ideolojik gereksinimlerle donanmış ve Yeni - klasik harekete karşı çıkan gerçek anlamda özerk bir hareket halinde somutlaşmıştır.

Özellikle İngiltere’de büyük bir uygulama alanı bulan Gotik canlandırma, bir modadan ziyade bir inanç meselesiydi, hem ahlakça hem de estetik açıdan tek doğru üslup olduğu iddia edilmekteydi. Önceleri sadece kiliseler için uygun olduğu düşünülen Gotik, daha sonraları hem İngiltere’de hem de diğer Avrupa ülkelerinde hastane, otel, adalet binaları gibi değişik yapı tiplerinde kullanılmıştır.

Sadece bir yüzyıl içinde hatta daha kısa bir zaman dilimi içinde geçmiş üslupların hemen hepsi mevcut çevrelerdeki yeni tasarımların oluşturulması için tekrar tekrar

kullanılmıştır. Ancak, yüzyıl üzerine giydiği geçmiş stilleri uzun süre aynen taklit edememiş ve yeni bir döneme girilmiştir.

18. ve 19. Yüzyılların sanat ve mimarlık tarihi anlayışına egemen olan, çeşitli geçmiş üslupların diğerlerine üstünlüğünü savunan görüş, 19. Yüzyıl sonlarına doğru yerine daha sonra 20. Yüzyılın sanat ve mimarlık anlayışını belirleyecek olan bilimsel bir tutuma terk etmiştir.

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında pek çok sanatçının kendine göre bir tasavvur tarzı aradıkları görülmektedir. John Ruskin ve William Morris gibi kişiler, sanatların ve mesleklerin yenileştirilmesi, dizi halinde üretilip piyasaya sürülen ucuz malzemelerin yerini bilinçli ve zeki bir el işinin almasını düşlemekteydiler. Ruskin ve Morris bu dirilişin ortaçağ geleneklerine dönülerek sağlanabileceğini düşünmüşlerdir. Ancak sanatçılar kendilerine özgü bir “Yeni Sanat” istemekteydiler. Yabancı deyiimiyle Art Nouveau ancak 19. Yüzyılın son 10 yılı içinde ortaya çıkabilmiştir. (Gombrich, 1986,s.426)



Şekil - 2.8. Maison du Peuple, Bruksel, Horta, (1897-1900)

19. yüzyıldaki seçmeci tutuma karşı önemli bir tepki olan Art Nouveau, kısa ömürlü fakat önemli etkileri olan bir atılımdır. Dekoratif ağırlıklı bu üslubun kendine özgü biçimleri geometrik olmayan süslemelerdir. Bu yeni üslubu Belçika'da Henry Van de Velde ve Victor Horta açık ve belirgin bir işlevcilikle çalışmış ve o zamana kadar uygulanmamış yeni konstrüksiyon yöntemleri kullanmışlardır. Ama yeni üslup, Antonio Gaudi'nin yapıtlarında doğa üstü yaratıcı bir güçle birleşerek, en özgür biçimde Barselona'da gelişmiştir.

Art Nouveau ile açılan yenilik yolu, Modern Mimarinin bir bakıma Avrupa'daki gerçek başlangıcını oluşturan Alman Sanatçılar Birliği (Deutscher Werkbund 1907) ile devam ettirilmiştir. Topluluk, taklitten uzak duran çeşitli eğilimlere yer vermiş, bir yandan rasyonalist mimari ve tasarımın temellerini atarken, diğer yandan da Art Nouveau'culardan gelen ferdiyetçi davranışların odak noktasını oluşturmuştur.

1914-1928 yılları arasında sanatta basitleşme fikri, gruplar ve okullar tarafından kabul edilmiş ve geliştirilmekteydi. 1914-18 ve 1. Dünya Savaşı sonrasında sanatta basitleşme fikri savunan, Dadizm, Kübizm, Fütürizm, Purizm ve Konstrüktivizm gibi akımlar en güçlü devirlerini yaşamaktaydılar. 1918 yılında Hollanda'da faaliyete geçen De Stijl (Yeni - Plastikçilik) akımı da bu yeni anlayışın temellerini atmaya çalışmaktadır.

De Stijl'in etkilendiği iki kaynak vardır. Birinci etki kaynağı Amerika'dan gelmiştir. Frank Lloyd Wright'ın 1901 tarihli Ward Willts ve 1906-09 tarihli Robie Evi tasarımları 1910 yılında Almanya'da yayınlandığı zaman, planlamadaki serbestlik, yatay ve düşey düzlemlerin kullanılmasındaki özgürlük, pek çok mimari etkilemiştir. De Stijl grubu bu fikirleri daha da geliştirerek, yeni konutun yeni dünyadaki sembolik ifadesi için kullanmıştır. (Sanat Tarihi ansk., 1991, s.670)

İkinci etki kaynağı ise, De Stijl'i daha da soyut bir hale getiren Piet Mondrian'ın kübizmden edindiği deneyimden yola çıkarak gerçek görüntüyü soyutlaştırma yolunda, yatay ve düşey parçalardan bir ritme ulaşması ve bunda da 1917'den sonra renkle mekan

oranı arasında bulunması istenen mutlak uyumu sağlayacak biçimde, düz yüzeyler, kareler, dikdörtgenler ve kırmızı, mavi, sarı gibi basit ve saf renklerle birbirini dik kesen çizgilerin oluşturduğu bir doku içine yerleştirerek yarattığı kompozisyonlardır. (Sanat Tarihi Ansk,s.670)

Geometrik soyutlamaya yönelik “Yeni Plastikçilik” akımı, Theo van Doesburg’un öncülüğünde başlamıştır. Van Doesburg “Doğayı biçimlerinden soyutlayın, o zaman onun ruhuna erişirsiniz düşüncesinden hareketle, yalın ve saf bir evrensel dil aranmaktadır.



Şekil - 2.9. Chicago, Robie Evi, Frank Lloyd Wright, 1906-09.
(Norwich, 1991, s.227)

Bu akımın en belirgin örneği Gerrit Rietveld'in 1924 tarihli Schröder Evi'dir. Dış cephede ve iç mekanlarda De Stijl'in Mondrian üzerine kurulu basit, sade geometrisini yansıtan konut da, görüldüğü gibi sıra düzendeki bir konut grubunun köşe parselinde yer almakta ve bu düzenin sonundaki bir tasarım olarak onları tamamen farklı, yeni bir anlayışla noktalamaktadır. Hatta hemen yanındaki eski evin çıplak tuğla duvarını kapatıp, kendisiyle bütünleştirmeyi düşünmemektedir. Bu örnekle bir yerde tüm modern mimarlık hareketinin özü olan mevcut yapısal çevreye yaklaşım ortaya konmaktadır; çevresinden bağımsız, tamamen kendini yansıtan, eskiden hiç bir şey almayan ve kesinlikle onu çağrıştırmayan.



Şekil - 2.10.Utrecht, Schröder Evi, Gerrit Rietveld, 1924. (KLM Dergisi, 1992, s.19)

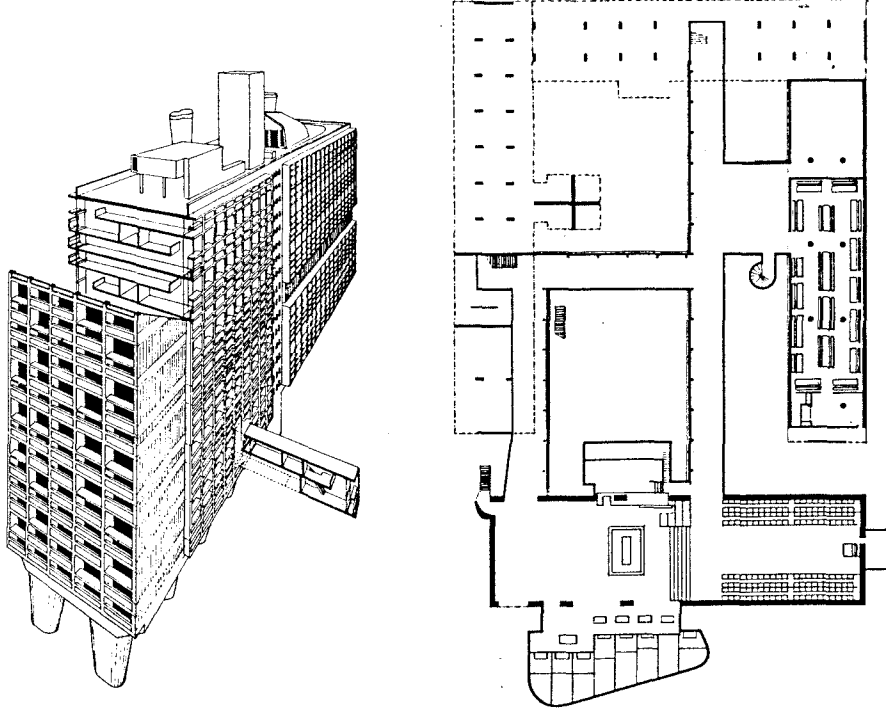
Daha önceki üsluplardan farklı olarak De Stijl tüm toplumu etkilememiştir. Son derece sınırlı bir etkisi olmuş ve tamamen entelektüel kesim tarafından kabul görmüştür. İlk başlarda sıradan insanlar Uluslararası modernini çok fazla sevmemişlerdir. İkinci olarak, bu hareket entelektüeller dışında bir grup tarafından sahiplenilmemiştir. Aristokrasi onun yaygın olduğu düşünmüştür. Ancak Hitler ve Mussolini, geçmiş zaferleri yansıtmak ve

Yeni-klasik anıtları, kendi gelişmelerinin tanıkları olarak seçmiş, İngiltere’de orta sınıfın insanları, yöresel yapılarında kendilerini güvende hissetmiştir. Amerika’da bile durum aynıydı; modern binalar kent merkezleri ve endüstriyel alanlarla sınırlı kalmıştı. Müşteriler, geniş bir kırılık alana kurulmuş Frank Lloyd Wright’ın evlerinden memnundular ne Loos’a ne de Rietveld’e henüz hazır değillerdi.

Yeni Plastikçiliğin Almanya’daki karşılığı Walter Gropius’un yönetimindeki “Bauhaus’tur (1919-1933). Gropius, Darmstadt sanatçılar kolonisinin ve Alman sanatçıları birliğinin düşüncelerini daha da ilerleterek, günlük eşyalar için çağdaş ve güzel biçimler geliştirmeyi amaçlamıştır. Endüstriyel seri üretimde kullanılabilecek biçimler yaratma anlamına gelen “Endüstriyel Tasarım” kavramı da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla endüstri ile sanat arasında bir bağ kurulması zorunlu olmuştur. Bauhaus, bu yeni isteklere uygun yeni bir sanatçı tipi yetiştirmektedir: Ressam bir yandan da endüstri tasarımcısıdır, mimar ve aynı zamanda mühendistir.

Bauhaus zaten hazır olan endüstrinin katkısıyla, avangard estetiği uygulamaya dönüştürme şansına kavuştuğunda, dar çevrede özel tercih sonucu kullanılan yalın geometrik biçimler, kitlelerin gündelik yaşamına girmiştir. Dolayısıyla, Bauhaus bir başlangıçtan çok, uzun bir sürecin oldukça ilerlemiş bir aşamasıdır. (Akın, 1990, s.55)

De Stijl ve Bauhaus’un yanısıra Rasyonalizm’e temel oluşturan bir diğer hareket ise Le Corbusier ve Amedee Ozenfant tarafından yaratılan Pürizmdir. 1920’lerde yeni ve büyük bir çağın başladığını bildiren Le Corbusier, “Espirt Nouveau” dergilerinde Endüstri çağı’nın gerektirdiği yeni estetik değerlerin oluşmasına çaba göstermiştir. Pürizm ideolojisi, her türlü karmaşıklıktan, dekorasyondan uzak olup, saflık, arınmışlık ve yalınlık özellikleri içermektedir. Ve mimarlıkta esas olan birincil soyut geometrik formlarla, anonim-objektif, evrensel, genel geçer rasyonel formlardır; dolayısıyla bunlarla yapılan sanat eserleri, kompozisyonlar da evrensel olacaktır. (Kortan, 1986,s.42,44)



Şekil 2.11. - Unite d'Habitation, Marsilya, Le Corbusier, (1947-52)

Modernizmin başlangıcı görüldüğü gibi tek bir eğilimle belirlenmemiştir, aksine bireysel ve tek tip olmayan yaklaşımlar söz konusudur. 20.yüzyılın en göze çarpan mimarlarından Gropius, Mies van der Rohe ve Le Corbusier, temel geometrik formlara yönelmişlerdir. Onlar için beyaz ya da transparant küp mimarlık için ideal temel form haline gelmiştir. Diğer mimarlar, Berlin Ekspresyonistler gibi, mimarlıklarını bir kristalin saflığı ile birleştirmeye çalışmışlardır. Daha başkaları ise organik formları kullanırken, Sovyet Konstrüktivistleri, en yeni teknoloji üretimi olan makinayı, formlarının çıkış noktası yapmışlardır.

Teknik düşünme biçiminden aktarılan fonksiyonların ayrımı ve analizi gibi kavramların, integrasyon ve sentez kavramlarına oranla daha fazla ağırlık kazanmasından dolayı Henry Russel Hitchcock ve Philip Johnson tarafından bu dönem Uluslararası üslup olarak adlandırılmıştır. (Gieselmann, 1988,s.39) Uluslararası üslup, 1923'de New York'ta Modern Sanatlar Müzesindeki sergi ile bir formüle kavuşmuştur: Bu eğilimler özellikle

sosyal konutlarda açıklık kazanmıştır. Sonuçta Modernizm bir Fonksiyonalizm doktrini haline gelmiştir. Bu geniş spektrum 2.Dünya savaşındaki Yeni-klasik tutuma kadar devam etmiştir. Modernizm,diktatörlerin stili ile karşı karşıya kalmıştır. Modernizm, kendisini temel olarak tarihten komşuluğu ve özerkliğe doğru yönelişi ile tanımlamaktır.



Şekil - 2.12. Factory and warehouse,Avusturya C.Himmelblau, 1989

20.yüzyılın başındaki bu durum, Rönesans'tan beri hiç bir zamanda (hatta Antik Yunan'da bile), hiç bir şekilde yeni tarihsel geçmişe böylesine kayıtsız olmamıştır. Modernizm aynı zamanda, Rönesans ile başlatılan değişiklik çağının sonunu da haber vermektedir;kendi formlarını geçmişi yorumlayarak yaratmaktadır. 1930'ların başlangıcında standardizasyon oldukça ilerlemişti. Bireysel mimarların, toplardan, çevreden uzaklaşması ile temel formların estetiği dogma haline gelmeye başlamıştır.1928'de Meyer'in Bauhaus'un başına geçmesi, Modern mimarlığa verilen genel tanım, Fonksiyonalizm'i de ortaya çıkarmıştır. Meyer dünyadaki tüm ürünler fonksiyon X ekonomi formülü ile oluşmalıdır demektedir. (Schulz, 1988,s.15)

2.Dünya savaşının sonuyla mimari ortamda yapısal çevreye yaklaşımlar tamamen değişmiştir.1945te Avrupa'nın yarısı yıkıntılar içindeydi ve buna bağlı olarak hemen

çözülmesi gereken sorun ülkelerin tekrar inşaaıydı. Bu bağlamada 1950-60 arasında yapısal çevreye yaklaşımın sadece yarasal açıdan olduğı söylenebilir. Sosyal konutlar, inşaat teknolojisinin bir sonucuydu ve binanın anlamı ortadan kaldırılarak sadece yarasal değeri düşünölüyordu. . Bu dönemde Le Corbusier en sonunda teorisini pratiğe dönüştürerek, Marsilya Bloklarını (1947-52) yapmıştır. 17katta toplam 337 dairenin olduğı blok ,kullanıcıların olası ihtiyaçlarına cevap verecek dükkanlar ,spor alanları ve bir okul içermektedir. Le Corbuiser ,Marsilya Bloklarında yüzyıllardır diğ er mimarların yaptığını yapmıştır; kullanıcıların adapte olacakları binalar ,fakat kullanıcı katılımı söz konusu değildir. Aynı yıllarda, Amerika 'da Mies van der Rohe de konutlar inşa etmekteydi. Chicağ o'da Lake Shore Drive'daki ikiz bloklarında (1948-51), o da kullanıcıların isteklerini gözönüne almadan tasarımı geliştirmiştir. Blokların geometrisini bozacağı gerekçesiyle balkon yoktu ve cephenin saflığını bozacağı içinde perde takılmasına izin verilmemiştir.

Bu, mimarlık otoriteleri ile karşılaştırıldığında , diğ er bir bir mimarlık otoritesi Frank Lloyd wright, onların karşısında insancılığın bir modeli olarak durmaktadır. Onun yaklaşımı insanların içinde severek yaşayacakları mekanları yaratmak şeklinde olmuştur .wright, Mies ve Le Corbusier kendi yolların takip etmişlerdir ve onları izleyen okullar olmuştur. Buradaki bir gerçek ise bu insanların taklit edilemez oluşlarıdır. Üçü içinde wright'ın etkisi en az tehlikeli olandır. Çünkü oldukça bireysel kalmıştır. Le Corbusier ve Meis 'in yaptıklarının ucuz benzerleri olan pek çok bina yapılmıştır. Ancak bu onların değil , spekülasyonların bir sonucudur.

Böylece Modernizm, inşaat endüstrisinin belirlediğı Fonksiyonalizm ile dejenere edilmiş ve kaba bir fonksiyonizm ortaya çıkarak tüm dünyaya yayılmıştır. Savaş sonrasında başlayan yeni inşa hareketi ile teras çatılı yüksek bloklar halinde konutlar inşa edilmiş, bunlarda estetik zorunluluktan çıkan üslupsal bütünlük yerine, salt kullanılabilirlik düşüncesi ön planda çıkmıştır. Yapı bloklarında oranlarda biçimsel kaygılardan ziyade tamamen imar yönetmeliklerinde göre belirlenmiştir. Cepheler, prefabrik elemanlarla örtünmeye başlanmış ,özellikle yönetim binalarında fazla değışken

olmayan, tekdüze grift bölüntülere gidilmiştir.50'li ve 60'lı yıllarda hüküm süren uluslararası üslup bu ilkeler üzerine kurulmuştu. Söz konusu eğilim, 20'li yıllarda görüldüğü gibi ütopyacı, idealistik, pürist bir hareket değildi. Modernizm birinci evresi sanatsal gücünü geleceğin yeni mimarlık ve sanatından almaktaydı, Polemik ve güdü ile savaşıyan bir hareketti ve kültürel gelişime ,kökten değişimin olabilirliğine inanıyordu. (Palasmaa, 1988,s.33)



Şekil - 2.13. Unite d' Habitation, Marsilya,
Le Corbusier, (1947-52)



Şekil - 2.14. Lake Shore Drive Apartmanları
Chigago, M.van der Rohe, (1948-51)

1960'lı yıllarla birlikte ikinci evresi sona eren Modernizm'e karşı bir eğilim olan Rejyonalizm'den başka bir yeni eğilim daha ortaya çıkmıştır. Bu Modernizmin manifestosunu tekrar yorumlayan Brütalizm'dir. Peter ve Allison Smithson'un hız verdiği harekette, binalar herşeyi açıkça ortaya koymaktadır. Sadece strüktür değil fakat servis elemanları da biçimin bir parçası haline gelmiştir. Bu anlayışın daha ileri bir yorumu ise 10-20 yıl sonra High-Tech olarak ortaya çıkmıştır.

Modern mimarlık hareketinden dönüşü gösteren bir diğer olay ise Robert Venturi'nin 1966 tarihli "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" adlı kitabıdır. Vanna

Venturi Evi, kübik ve dik aıllardan uzaklaşmayı gösteren ilk örneklerden biri sayılmaktadır. (Darton, 1989s.17) Venturi, bir bina için olsa en basit formun bile gerçek bir karmaşıklığı sakladığı üzerinde yoğunlaşırken, Charles Moore, kullanıcıların kapalılık duygularını karşılamak için tenteler yerleştirmektedir. Aldo Rossi ise tarihi bina tiplerinin bir yeri tanınabilir yaptığını ve kente anıtsal bir odak noktası verdiğini görmüştür. Mimarların modern harekete güvenlerini kaybetmeleri ile Post-modern olarak bilinen anlayış ortaya çıkmıştır. Kavram, geçmiş üslupları geniş bir yelpazede bir araya getiren yeni bir dönemi ifade etmektedir.

Modernizmin kendine referans veren doktrininden dönüşü sağlaması yanında bağlamsal bina, yeni bir çoğulculuk ortamı da yaratmıştır. Uluslararası standart ve tekrarlanabilir çözümlerin yerini, bireysel durumlar ve bölgesel yorumların çeşitliliği almıştır. Standardizasyonun objektifliğine karşı şimdi subjektif fikir vardır. Bu her ne kadar bazen keyfi veya fazla aşırı bir düşkünlük yaratıp, formların enflasyonuna yol açsa bile. Buna rağmen, Post-modernizmi belirleyen en önemli konu bu oğulculuktur. Bu durum farklı eğilim ve hareketleri ortaya çıkarmaktadır. Bilinen tarihi formların çeşitliliğine ek olarak aynı zamanda Yeni bir modernizm, yüzyılın başlangıcına bakmaktadır; High-Tech ve son olarak da ikinci modernizmin temsilcisi olarak görülen (Klotz, 1989s.17) Dekonstrktivizm ; Post-modernizmi fazlasıyla tarihe dönük bulunduğu için gereksiz gören Dekonstrktivizm ile Modernizmin dili tekrar keşfedilmiştir. Dekonstrktivizm, mükemmelliğe, sınırlanmışlığa ve harmoniye zıt bir modernizmi temsil etmektedir.

20. Yüzyıl mimarlık tarihine ilişkin bu araştırmalar, dönemin yapısal çevreye yaklaşımları ve mevcudun değerlendirilmesi konusunda farklı eğilimler içinde olduğunu ortaya koymuştur. Yüzyıl başındaki üslupsal oğulculuk, Klasik modernizm ile rneksele bir çoğulculuğa dnrmş ve eskiden farklı bir tasarım yapmak şeklinde olmuştur. 1940'larda ise Modernizm, Uluslararası üslubun yerleşmesi ile oldukça sınırlanmış ve 1930-40 arasındaki Yeni - klasikçi tutum (diktatörlerin mimarlığı) bu durumu daha da pekiştirmiştir.

2. Dünya savaşı sonunda pek çok niteliğini kaybeden Modernizm, inşaat endüstrisinin sebep olduğu Fonksiyonalizm ile eski dokuların bozulmasına yol açmıştır; iklim, topografya, yerel koşul ve kültür farkları göz önüne alınmadan dünyanın hemen hemen her yerinde aynı tarzda binalar yapılarak, mevcut dokular göz ardı edilmiştir. Post-modern anlayışın yarattığı çoğulculuk ortamı ile çeşitli diller, teknikler ve stiller, yeni tasarımlar söz konusu olduğunda yanyana varolmaktadır.

14. Yüzyılın ilk yarısında oluşmaya başlayıp, devletin geçirdiği evreleri izleyerek gelişen Osmanlı İmparatorluğu ve ona paralel olarak Osmanlı mimarlığı, 16. Yüzyılda siyasi, askeri, ekonomik ve sosyal kurumlarla birlikte en olgun dönemine ulaşmıştır. Bunu izleyen yüzyılda imparatorluğun tüm kurumlarında görülen durağanlık mimarlık alanında da yaratıcılığı sınırlamıştır. 18. Yüzyıl hem Osmanlı devlet ve toplum yapısında hem de mimarlığında köklü değişimlerin yaşanmaya başladığı bir dönemdir.

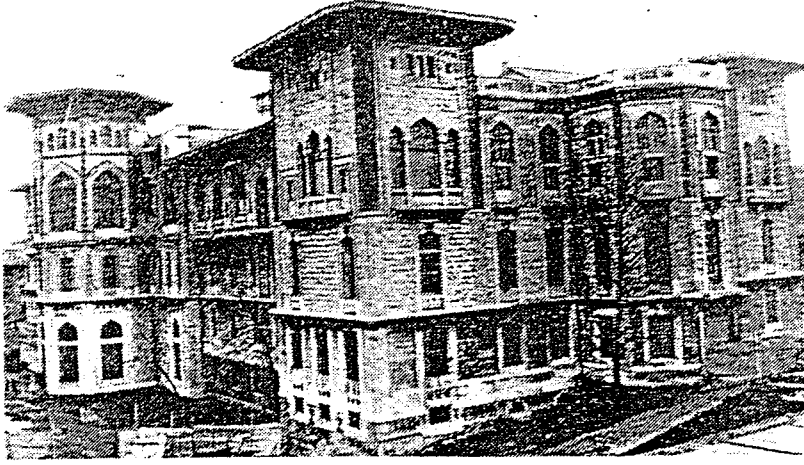
16. Yüzyılda kesin sınırlarına ulaşmış olan Osmanlı İmparatorluğu, uzun bir duraklama devrinden sonra, 18. Yüzyıla doğru siyasal gücünün azalması, aldığı yenilgiler, toprak kayıpları sonucunda Avrupa'daki gelişmelere ilgi göstermeye başlamıştır. Bu ilgi tek yönlü değildir, Osmanlı yöneticilerinin Fransa kanalıyla Avrupa kültürüne duyduğu ve Lale Devri'nde somut ürünlerini vermeye başlayan ilgi aynı zamanda, başta Fransa olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinin Doğu'ya ticaret ilgisi ile birleşerek, geniş bir Pazar arayışını ortaya çıkartmıştır. Ancak Sanayi Devrimi'ne zamanında katılamayan imparatorluğun teknolojisi ve ekonomisi oldukça geriydi ve yenileştirilme gerektiriyordu. Batı ile ticari, kültürel ve diplomatik düzeydeki ilişkiler her alanda olduğu gibi mimarlık alanında da Batı'ya açılmayı çeşitli şekillerde etkileyip yönlendirmiştir. Yalnız İstanbul'da değil İstanbul dışında da yabancı tüketim mallarına talep artarak, beğeni kalıpları değişmeye başlamıştır. Bu değişik Osmanlı kentlerinin sosyo-ekonomik yapısını etkilemek yanında, kentsel mekan kurgularını da değişime uğratmıştır. Kurulan yabancı elçilikler, tiyatro, resim, edebiyat, üzerine düzenledikleri etkinliklerle bu değişim sürecini daha da hızlandırmışlardır.

Endüstri Devrimi'nin ortaya çıkardığı yeni kent-soylu sınıf ve onların beğenilerini tanımlayan görkemli biçimler ile emperyalist düşüncenin gereği olan dev ölçekli yapılar. Bizans'tan beri pek değişmemiş olan, engebeli ve daha insancıl ilişkilere göre biçimlenmiş alanlar üzerinde inşa edilen, Batı'da o dönem moda olan eski Yunan ve Roma sanatından esinlenmiş seçmeli abartılmış ölçüde bezemeli yapılar, özellikle Galata köprüsünün iki yanında, kentin dokusuna yabancı, kasvetli, düzensiz iş merkezleri oluşturmuşlardır.

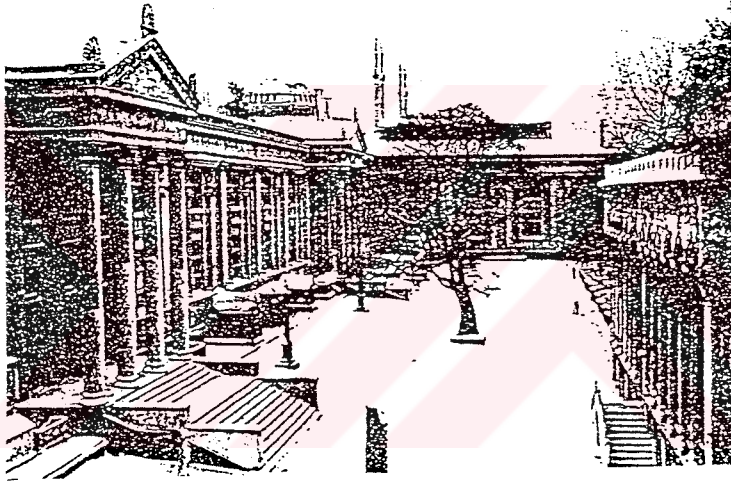
Yüzyıl sonunda III. Selim'in padişah olduğu dönem Batılılaşma tarihinde önemli reformların başlatıldığı bir evredir. Bu dönemde sadece ordu değil aynı zamanda bilim, sanat, tarım, sanayi ticaret ve genel olarak uygarlık alanındaki ilerlemeler için Avrupa model olarak seçilmiştir. Nizam-ı Cedid olarak adlandırılan bu dönem Tanzimat'a kadar devam eden ve 18. Yüzyıl sonu ile 19. Yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan bir evredir. Yenilenmenin gerektirdiği, yeni tipolojik kategoriler, yeni yapı şemaları ve tasarım metotları, Osmanlı mimarlığının Batılılaşma sürecinin elemanlarıdır.

Batı mimarlığı içinde Endüstri Devrimi ile ortaya çıkan farklı yapı tipleri gerekliliği Osmanlı devleti için de geçerliydi; Askeri yapılar, Resmi yapılar, Okullar, Sağlık yapıları, fabrikalar, gibi. Bu yeni yapı tipleri , mevcut dokular içinde eski benzemeyen bir şekilde, Barok, Art Nouveau, Rokoko ve Yeni - Klasik gibi Batılı üsluplar ile Doğu yaklaşımlarının bir sentezi olan oryantal denebilecek bir yaklaşımla yapılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun bu yenilenme sürecinin mimarları genellikle yabancılardır ve yabancılar da etkin bir aile olan Balyan'lar izlemektedir. Yabancı mimarlar içinde Alman hükümeti tarafından gönderilen Profesör Jachmund ile Fransız mimar Alexandre Vallaury en etkin kişilerdir.

Her ikisinin mevcut dokuya yaklaşımı aynı şekilde olmuştur; ya o sıralarda Batı'da geçerli olan Yeni-klasik üslupta ya da Batı ile İslam tarzlarını birlikte kullandıkları oryantal denilebilecek üslupta yeni binalar yapmışlardır.



Şekil -2.15. İstanbul Erkek Lisesi olarak kullanılan Düyün-ı Umumiye binası, Vallaury, 1899. (Yavuz, Özkan, 1982, s.1082)



Şekil - 2.16. İstanbul arkeoloji Müzesi, Vallaury, 1891. (Sözen, Tapan, 1973, s.71)

1908’de II. Meşrutiyet’in ilanıyla başlayıp, 1930’larda sonra eren yaklaşık yirmi yıllık dönem, Türk mimarlık tarihinde Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi olarak tanınmıştır. Beşyüz yıllık büyük bir imparatorluğun çekmesine ve genç Türkiye Cumhuriyeti’nin doğmasına tanık olan bu yirmi yıl, aynı zamanda Türk Ulusçuluğu düşüncesinin de her alanda etkisini yoğunlaştırdığı dönem olarak tarihimizdeki yerini almıştır. (Yavuz, 1981,s.6)

Yeni yeni şekillenen Türk ulusçuluğundan etkilenen ve mimari alanda Avrupa egemenliğine karşı çıkan Türk öğrenciler yabancı mimarların etkilerini reddederler. Bu dönemde iki genç mimar, Vedat (Tek) ve Kemalettin Bey’lerin önderliğinde Birinci

Ulusal Mimarlık akımı başlamıştır. Mimar Vedat ve Kemalettin Bey'lerin mevcut çevreye yaklaşımı, Batılı anlayışta biçimlendirilmiş kitle ve iç mekan kurgusunu, cephede Osmanlı, Selçuklu yapı öğeleri ile ifade etmek şeklindedir.

Türk mimarlığında milliyetçiliği geliştiren ikinci mimar Kemalettin Bey'dir. Kemalettin Bey'in etkileyici mimari yapıtlarından biri, 1918 büyük yangınında evlerini yitiren düşük gelirli aileler için tasarladığı çok katlı konuttan oluşan İstanbul'daki kompleksdir. Kemalettin Bey'in "Harikzedegan Apartmanları" (bugünkü Ramada Oteli) diye bilinen bu yapıları, Kurtuluş Savaşı'nın sıkıntılı yıllarında, 1919-1922'de yapmıştır. Altışar katlı dört ayrı blokta 124 aileyi barındıracak biçimde yapılmış apartmanlar, 18. Yüzyıldan kalma Barok üsluptaki Laleli Cami'nin hemen yanında kesişen iki sokağın köşesine yerleştirilmiştir. Bu apartmanlar aynı zamanda ilk betonarme yapılarıdır.

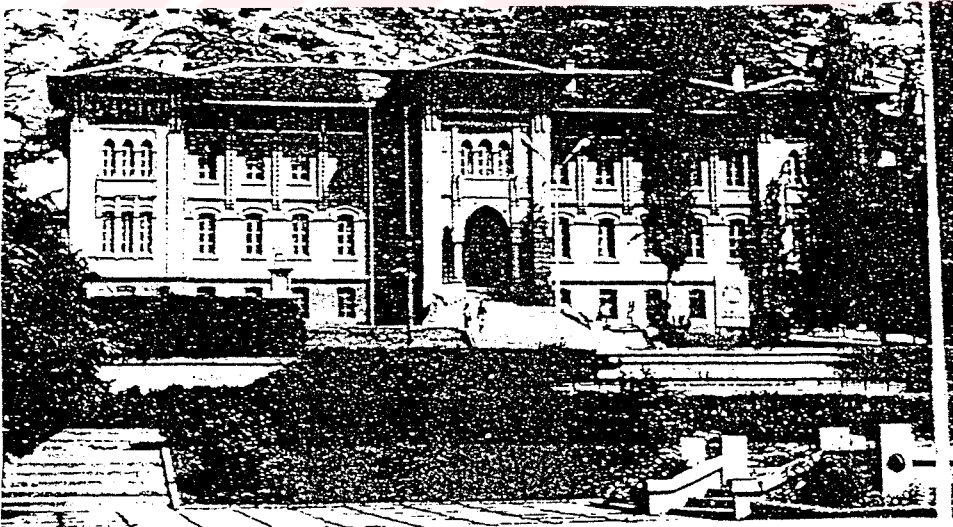


Şekil - 2.17. Harikzedegan Apatmanları, Mimar Kemalettin, (1919-22)

Gerek kitle ve gerekse iç mekan organizasyonu açısından Endüstri Devrimi ile Batı mimarlığında ortaya çıkan işçi sınıfı için gerekli konut tipleri anlayışında düzenlenmiş olan Harikzedegan Apartmanlarında dış cephede, hemen köşesinde yer alan Laleli Cami'nin barok üsluptaki özelliklerine gönderme yapan elemanlar bulunmaktadır; çatı pencerelerinde yuvarlak hatlar ve üstünde bu hareketi daha da vurgulayan dalgalı saçak formu gibi. Yine Yeni-klasik davranışın bir etkisi olarak, binanın strüktürü cepheye hiç yansımamış, gerekmediği halde zemin katta yer alan dükkanların pencerelerinde yarım dairesel kemerler kullanılarak, Osmanlı mimarisindeki anlayış devam ettirilmiştir.

1908-1927 yılları arasındaki 1. Ulusal Mimarlık Dönemi'ni yapıtlarıyla etkileyen, kendileriyle aynı doğrultuda ilerleyecek pek çok öğrenci yetiştiren ve devletin yönetici kurullarında aldıkları görevlerle ulusal mimarlık anlayışının tüm ülkeye yayılmasına öncelik eden Kemalettin ve Vedat Bey'ler, mimarlık alanını yabancı etkilerden arındırmayı amaçlarken, Avrupa'da edindikleri seçmeci mimarlık doğrultusunda çalışmışlardır. Ancak bu seçmecilik yabancı kaynaklı değildir; Türk tarihine dönük bir derlemeciliktir. İlk ulusal mimarlık üslubu başta Ankara olmak üzere, İstanbul, İzmir, Konya ve daha birçok kentin yapılarında uygulanmıştır.

Bu dönemin Batı seçmeciliğine uygun olarak tasarlanmış yapılarında Selçuklu ve 16. Yüzyıl Osmanlı dönemi yapı öğeleri belirgin olarak varlığın duyurmaktadır. Eğitim kurumlarında tasarımda cephenin öncelikli olduğu öğretisiyle yetişen mimarlar, uygulamalarında özellikle cephelere büyük önem göstermişlerdir. Çözülmesi gereken ilk nokta olarak cepheleri ele almışlardır. Dolayısıyla, lise, postane, banka, hükümet konağı, otel bakanlık binası ya da tren istasyonu gibi farklı işlevlerdeki yapılarda, görünüşte hem kütle düzeni hem de dış bezeme açısından fazla bir farklılık yoktur. Amaçlanan, klasik Osmanlı yapı öğelerinin ulusal hisleri yansıttığı kanısıyla kullanılmasıydı.



Şekil - 2.18. Kastamonu Hükümet Konağı, Vedat Tek, 1901-2
(Sözen, 1984, s.64).

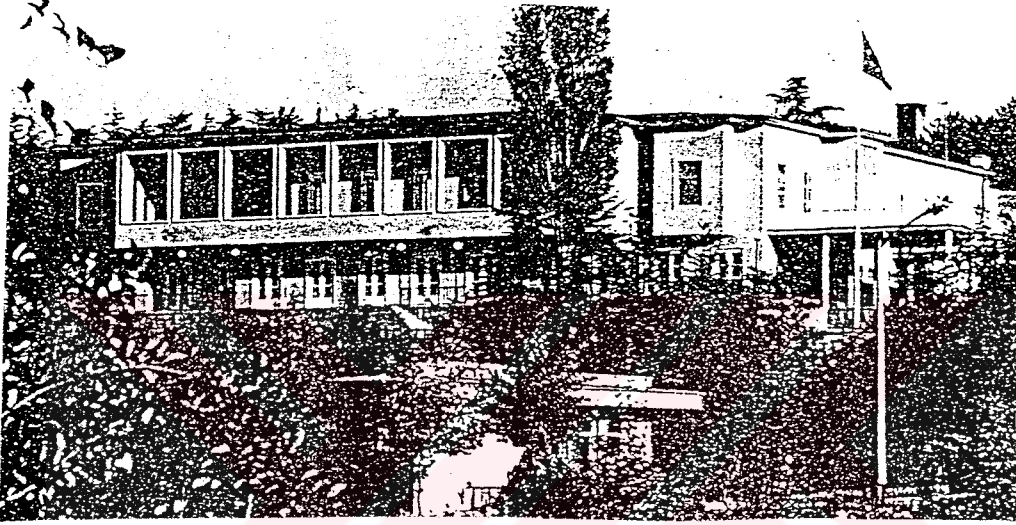
Cumhuriyet'in ilk yıllarında, sınırlı sayıdaki mimarın hemen hemen tümüne yakınının ulusal mimarlık akımına bağlı kalmasının çeşitli nedenleri vardır: 1.Yetiştikleri kurumlardaki eğitim düzeni, 2. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde yönetimlerin bu üslubu desteklemiş olması, 3. Aynı yıllarda Batı'daki büyük gelişmelere tanık olunamaması.

Dolayısıyla bu geçiş döneminin son yıllarında özellikle kamu yapılarında hala gelenek etkilerinden kurtulamayan Türk mimarları Türk'e özgü tarz olarak kabul ettikleri yeni - osmanlı bir üslubu uygularken, yabancı mimarlar uluslararası ilkelerle binalar tasarlamaktaydılar. Aynı dönemde konut mimarlığında da ulusal mimarlık örneklerinde görülen motifler ve biçimler kullanılmıştır.

Bu yapılar geleneksel Türk evinden gerek planlamada gerekse dışa açık düzenlemeleriyle kütle ve cephede tümüyle farklıdır. Kullanılan bir iki kemer ya da geniş saçak bu etkiyi yaratamamıştır. 1920'lerin kiremit kaplı eğimli çatılı kagir konutları, 1930'larda büyük kentlerde yerlerini, düz çatılı, genellikle betonarme iskeletin uygulandığı, dünya mimarlık akımı yönünde tasarlanmış konutlara bırakmıştır.

1930-40 yılları arasındaki dönemin yapısal çevreye yaklaşımlarını yabancı mimarların teoride ve pratikte yaptıkları uygulamalar belirlemiştir. Gelişimi için slogan olarak "çağdaş uygarlık düzeyine erişmek"i seçen genç Türkiye Cumhuriyeti, mimarlık alanında da hedeflerini bu etkinlik doğrultusunda belirlemiştir. Tıpkı 1789 Fransız İhtilali ile Barok ve Rokoko üsluplarının eski aristokrat yaşantı ile özdeş tutulup reddedilmesi ve yerine özgür Yunan insanların mimarlığının benimsenmesi gibi , Cumhuriyet mimarlığında da ilk kez Cumhuriyetle gelen ve ulaşılmak istenen uygarlık düzeyini ifade edecek bir anlatım aranmıştır. Bu açıdan dönemin mimari yaklaşımı rasyonalist anlayış doğrultusunda olmuştur. Bu dönemdeki yabancı mimarlar içinde özellikle Ernst Egli, Clemens Holzmeister ve Bruno Taut'un yapıtları önemlidir.

Ernst Egli, yapıların çevresiyle birlikte düşünülmesini, modern mimarlığın uluslararası bilim ve tekniğe dayandırılmasını ülkemizde ilk savunan kişilerdendir. Bu düşüncelerini tasarıma aktararak geçmiş üsluplara kapılmadan, uluslararası mimarlığın yalın örneklerini tüm eserlerinde yansıtmıştır. Buna karşılık Clemens Holzmeister, özellikle Ankara'daki yapılarıyla dönemin en büyük olanaklarına kavuşmuş ve anıtsal ölçekli binalar yapmıştır. Bruno Taut ise Cumhuriyet tarihinde ilk defa topluma yönelik projeler geliştirmiştir.



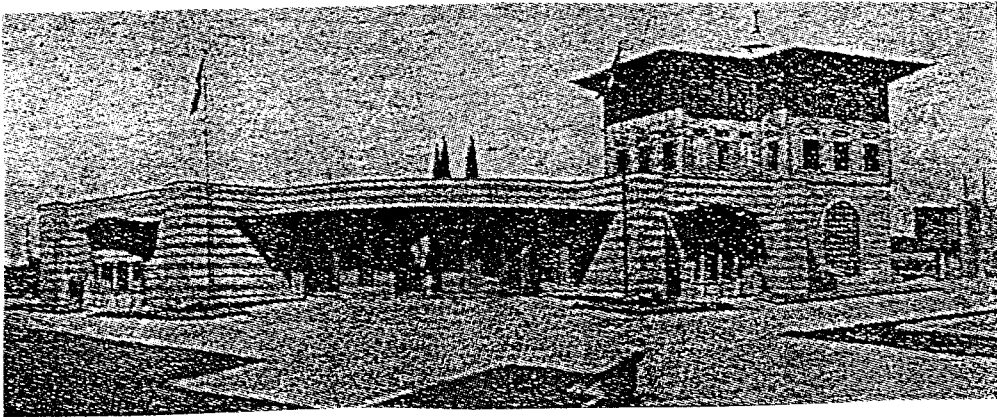
Şekil - 2.19. Ankara, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Clemens Holzmeister, 1930-32. (Sözen, 1984, s.189).



Şekil 2.20. Ankara, Dil, Tarih-Coğrafya Fakültesi, Bruno Taut, 1937. (Batur, 1984, s.87)

Yabancı mimarların yanı sıra bu dönemde Türk mimarları da kamu yapısı ve konut üretmişlerdir. Özellikle 1933-37/38 yılları arasındaki evrede Seyfi Arkan'ın Hariciye Köşkü ve Şevki Balmumcu'nun Ankara Sergi Evi için açılan uluslararası proje yarışmasını (1933) kazanmaları, Türk mimarlarının kendilerini kanıtlama dönemini açmıştır. Uluslararası mimarlığa ilişkin bir tutumun izlendiği dönemin yapılarında, genel kabul görmüş prizmatik kitleler, yuvarlatılmış köşeler, katlar ayıran yatay bantlar, sürekli denizlik çizgileri, köşeleri dönen pencere grupları, teras çatı ve gizli çatı uygulamaları, cephe boyunca balkon veya geniş verandalar dikkati çekmektedir. 1. Ulusal Mimarlık döneminden farklı olarak yapılar hangi amaca yönelikse, onun çözümüne çalışılmıştır. Böylece cephelere önem veren anlayıştan uzaklaşmış ve eskinin tersine yalın cephe düzenlerine gidilmiştir.

1930-40 döneminin son yıllarında modern Türk mimarlığı başlangıçtaki dinamizmini kaybetmeye başlamıştır. Yabancı mimarların çalışmalarında egemen olan anıtsal görünüş, kesme taş cepheler ve diğer biçimsel öğeler ve bu mimarların öznel tutumları önceleri beğenilmekle birlikte 1933 'ten sonra yetişen genç Türk mimarları tarafından eleştirilmeye başlanmış ve ulusla bilincin ürünlere yansması gerektiğini savunanlar çoğalmıştır. Özellikle Sedat Hakkı Eldem'in öncülük ettiği "Ulusal Mimari Semineri" ile Türk sivil mimari örnekleri araştırılmaya başlanmıştır. S. Hakkı Eldem'in kuvvetli etkisiyle ön plana gelen ulusal mimari, akım, 1939 New York Sergisi'ndeki Türk pavyonuyla yöresel - ulusal eğilimi göstermektedir.



Şekil - 2.21. 1939 New York Dünya Sergisi Türk Pavyonu, S.Hakkı Eldem
(Mimarlık Dergisi, 1973/2, s.46)

Cumhuriyet'in ilanının onbeşinci yılında Atatürk'ün ölümü ve bir yıl sonra II. Dünya Savaşı'nın başlaması Türkiye tarihinde bir dönemi kapamıştır. Savaşın dışında olmakla birlikte etkilerinin kuvvetle hissedildiği bu dönemde, inşaat yatırımları ve projelerin iptal edilmesi ve henüz gelişmediği için büyük ölçüde dışarıdan beslenen yapı sektöründe (özellikle demir ve çimento) dışalım tamamen durmuştur.

Bu koşullar yapı faaliyetlerinin 1950'lere kadar sürecek bir durgunluk içine girmesine sebep olmuştur. Ancak bu durgunluk döneminde, sınırlı uygulamalara karşın Türk mimarlığında iklim koşullarına uygun, geleneksel mimarlıkla ilgili, yerli malzeme ve işçilikle yapı üretim gerekliliği gündeme gelmiştir. 2. Ulusal Mimarlık akımı (1940-1950) olarak adlandırılan bu anlayış, kaynak olarak kendisine sivil mimariyi seçmiştir.



Şekil - 2.22 İstanbul, Şark Kahvesi, S. Hakkı Eldem, 1948. (Alsac, 1984, s.99)

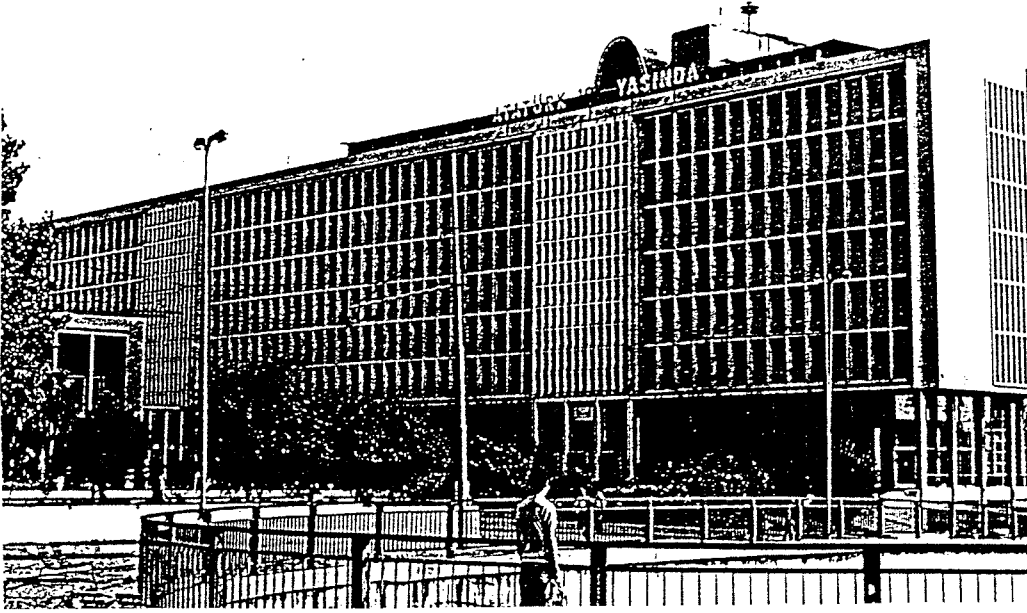
Bu dönemde Eldem'in başlıca temsilcisi olduğu bir grup, tarihi biçimlerin doğrudan alınıp kullanılması yerine plan şemalarının ölçü, oran ve biçim analizi ile yorumlanmasını, ikinci bir grup ise modern mimarinin rasyonel ilkelerini klasik ve anıtsal

biçimlendirmeler için kullanmayı ve akademik - ulusalcı bir yaklaşımı savunmuştur. Kamu yapılarının çoğunda uygulanan bu yaklaşımda kentlerin görünüşlerini, ölçeğini bozmayan ölçüler kullanılmıştır. Üçüncü grup, ulusallığı, bölgesel - folklorik öğelerle rasyonalist ilkelerin bileşiminde arayan bir anlayışadır. Bu grup içinde Emin Onat'ın uygulamaları bu yaklaşımın temel örnekleri içindedir ve diğerlerinden farklı olarak eklektisizmden uzak durmaktadır.

2. Ulusal Mimarlık döneminin uluslararası mimarlık ilkeleri ile ulusal kimliği birleştirme eğilimlerinin ardından gelen 1950-60 yılları arasındaki dönem Türk mimarlığının evrensel mimarlığa açılış yıllarıdır. 2. Dünya Savaşı sonrasında, tüm dünyada değişiklikler yaşanmaya başlamıştır. Yıkılan kentlerin onarılması, yeni uydu kentler kurulması, teknolojiye atılımlar yapılması, o zamana kadar Alman kültürüne bağlı kalan Türk mimarlığında da yeni arayışlar içine girilmesine sebep olmuştur. Ayrıca bu dönemdeki pek partili yaşam önemli değişiklikleri birlikte getirmiş ve liberal-kapitalist düşünce ve programlar tercih edilir olmuştur. Bu gelişmeler karşısında 2. Ulusal mimarlık döneminin özellikleri yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamıştır.

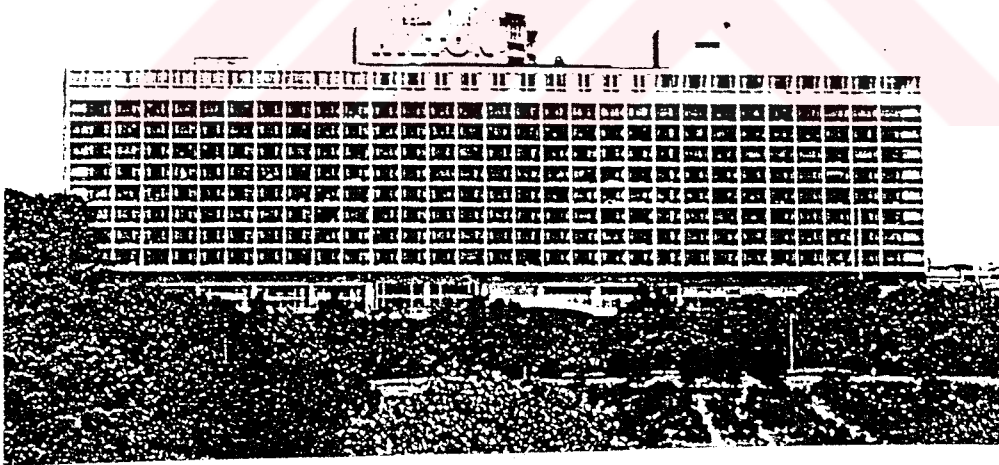
Bu dönemin ürünlerinde genellikle, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Richard Neutra, gibi ünlü mimarların mimari tutumlarının etkisi görülmektedir. Bu dönemin uluslararası üslup örneği olan yapılarında, çelik yerine betonarme kullanımı, geniş cam yüzeyler, genellikle yatay konumdaki dikdörtgenler prizması şeklinde bir kitle, prizmatik kitlelerin teras katlarında eğrisel biçimlerden oluşan plastik öğeler, cephe bölümlenmesinde betonarme karkas sistemin kafes gibi biçimlenmesi dikkat çekmektedir.

1960-70 yılları arasındaki dönemde, modern mimaride unutulmuş insan ölçeği, kimlik ve yer duygusu gibi kavramlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu amaçla iri kitleler yerine parçalı çözümler, uzun koridorlar yerine holler ve avlular kullanılmış ve bölgesel karakterlerin tasarıma yansıtılmasına çalışılmıştır.



Şekil - 2.23. İstanbul, Belediye Sarayı, Nezat Erol, 1953. (Sözen, 1984)

Ayrıca bu dönemde Türkiye'deki hızlı sanayileşme ve toplumsal gelişmelere paralel olarak yeni yapı programları ve yeni gereksinimler ortaya çıkmıştır; sanayi yapıları, prestij yapıları, yönetim yapıları, sosyal nitelikli kamu yapıları, eğitim ve kültür yapıları, turizm yapıları, dinsel yapılar, restorasyon uygulamaları ve konut gibi.



Şekil - 2.24. İstanbul Hilton Oteli, Skidmore - Owings - Merrill ve Sedat Hakkı Eldem 1952. (Sözen, 1984)

1960'lardan sonra Türk mimarlığında pek çok eğilim ortaya çıkmıştır. Sözen (Sözen, 1984,s.276) bu eğilimleri, Rasyonalist - pürist anlayış, Brütalist anlayış, Bağımsız biçim arayışları, geleneksel mimarlık değerlerinin yeniden yorumlanması, olarak

belirlerken, Yücel (Yücel, 1984, s. 146) Türkiye mimarlık ortamının başlıca tartışma konularını şöyle sıralamaktadır: İşlevsel zorlamalar, tüketici özelemleri, sosyal zorunluluklar, sol eleştiri, tarihçi ve yöreselci bakış, tasarımda pozitivist ve bilimsel yaklaşım, biçimsel tercihlerde çeşitlilik ve yeni eklektisizm. Dolayısıyla 1960'lerden günümüze kadar demokratikleşen Türkiye'de aynı şekilde mimarlıkta da çok seslilik yerleşmiştir.

1970 sonrasında Batı'da hızla yaygınlaşan ve karşıtlarıyla yandaşları arasındaki çatışmalar sonucu büyük ölçüde onay toplayan Post-Modern eylem, başlangıcından beri Türkiye'yi de etkilemiştir. Ancak bu etkileme daha önceki dönemlerdeki gibi mimari biçim ve üslupları direkt almak gibi olmamıştır. Türkiye'de kendine karşıt ve yandaş bulan Post - Modern üzerinde tartışmalar yapılmış ve öykünmeci değil yaratıcı yönleri üzerinde durulmuştur.

Tarihsel biçimlere doğrudan yönelme; Bu anlayışta yeni tasarladıkları yapılarda eski üslup ve dönemlere özgü biçimleri bazen aynen, bazense çok az bir değişiklik yaparak kullanmaktadırlar. Pek çok şekilde bir cephe mimarisinden öteye gitmeyen bu durum bazı durumlarda ise yeni yapının oluşturulmasında bir bütün olarak ele alınmaktadır.



Şekil - 2.25 İstanbul, Atalar Mağazası cephesi.

Serbest biçim denemeleri; Mimari biçim, koşul ve gereksinmelerin bir yan ürünü olarak görülmüyorsa, amacı tarihten yararlanmak olmayan bir tasarımcı, biçimlerini kendi düş gücüne dayanarak bulmak yolunu seçeceğinden hareketle geniş bir tasarım repertuarı

sunan bu anlayışta, mimar hem tarihsel biçimleri, hem kendi yarattıklarını kullanabilmekte, hem de geçmiş çağ ve üsluplardan yorumladığı biçimleri istediği gibi değiştirip özgürce yorumlayabilmektedir.

Tarihsel yorum denemeleri: Bu anlayışta amaç, geçmişten biçimlerin olduğu gibi alınması yerine bunları bir anlamda çağrıştırmaya yönelmektedir. Yani eski öğeler tarihten alınarak soyut birer kavrama dönüştürülmeye çalışılmaktadır.

18. yüzyıldan itibaren yaklaşık 250 yıllık bir sürede Türkiye’de mimarlık, yapısal ve kültürel değişimlerin bir sonucu olarak, devamlı bir dönüşüm süreci içinde bulunmuştur. Kuban’ın (1990, s.85)’da belirttiği gibi mimarlık uygulamaları, geçmişten ya da Batı’dan esinlenen simgesel yada görsel etkiler altında biçimlenmiştir.

Sonuç olarak, Türkiye’de gerek çağın güncel eğilimini oluşturan kültürel kimliğe ve geleneğe bağlı mimari yorumlar, gerekse daha evrensel eğilimleri yansıtan yaklaşımlar birlikte süregelmektedir.

Modern mimarinin tersine sadece mimarlar değil sokaktaki insana da hitap edebilen, mesajlar verebilen yapının başarılı olacağını savunan, günümüzün mimarlık çizgisini belirleyen Post-modern yaklaşım, özellikle tarihe (geçmişe) referanslar veren pekçok değişik stilde birden uzmanlaşma yolunu seçmiştir.

Bu yaklaşımların ortak noktası, Post-modern mimarlığın oluşumu ve prensiplerini hazırlayan, endüstri sonrası toplumunun, yalnız kalan insanına, modernizasyon sonucu kaybettiği eskinin olumlu değerlerini getirme, kültürel sürekliliği sağlayamayan modern kentlerde yaratıcı, hayal gücü ağırlıklı, yeni yerel malzemelerle cevap vermek istemeleridir. Post-modernizm, İnsanın nostaljik yalnızlığını birtakım retorik çalışmalarla dengede tutmak ve tarihsel-sembolik-ikonik öğelerin kullanımı ile insanın geçmişine bağlanmasını ve köklerine inmesini sağlamak amacıyla görünmektedir.



Şekil - 2.26. Ankara, TBMM Milletvekili Konutları, Altuğ-Behruz, Cinici.
(Mimarlık Dergisi, 1989/2, s.43)

Modern hareket heyecanla bir üniversal kültür yaratmayı amaçlamıştır. İçinde yaşanacak makinalar, mekan, ışık ve yeşillik ile kullanıcılarını geçmişin sınırlamalarından azat etmek. Ancak bundan yarım yüzyıl sonra tekno-rasyonel (akılcı) ve ekonomi endişeli binalar her yerde öylesine bilinir hale gelmiştir ki, bireylerin kimlik ve yer duygusu azalmaya başlamıştır. Zamanın standart binaları dünya görüşünü pekiştirmek yerine, hızla yabancılaşmaya ve çevreden soğumaya sebep olmuştur. Aynı zamanda, insanlar yerli ve bölgesel geleneğin benzersiz, tek ve otantik formlarının farkına varmış ve geleneksel toplumlardaki bina formları, yaşam biçimi, bireyin nedensellik ve varoluş duygularını güçlendirmiştir.

İnsanlar bir kimliğe ve özel bir yere ait olmak istiyorlardı. Bu ait olma duygusu ise doğal, fiziksel ve sosyal gerçeklerin bir yansımasıdır. Bunlar özel bir doğa, coğrafya, peyzaj, yerel malzemeler, yetenekler ve kültürel biçimlerin deneyim ve etkileri ile oluşur. Fakat bunlar ayrılabilir elemanlar değildir; kültürel nitelikleri ile adapte edilmiş bir mimarlık, ayrılmaz bir şekilde gelenek ile bütünleşmiştir. (Pallasma, 1988)

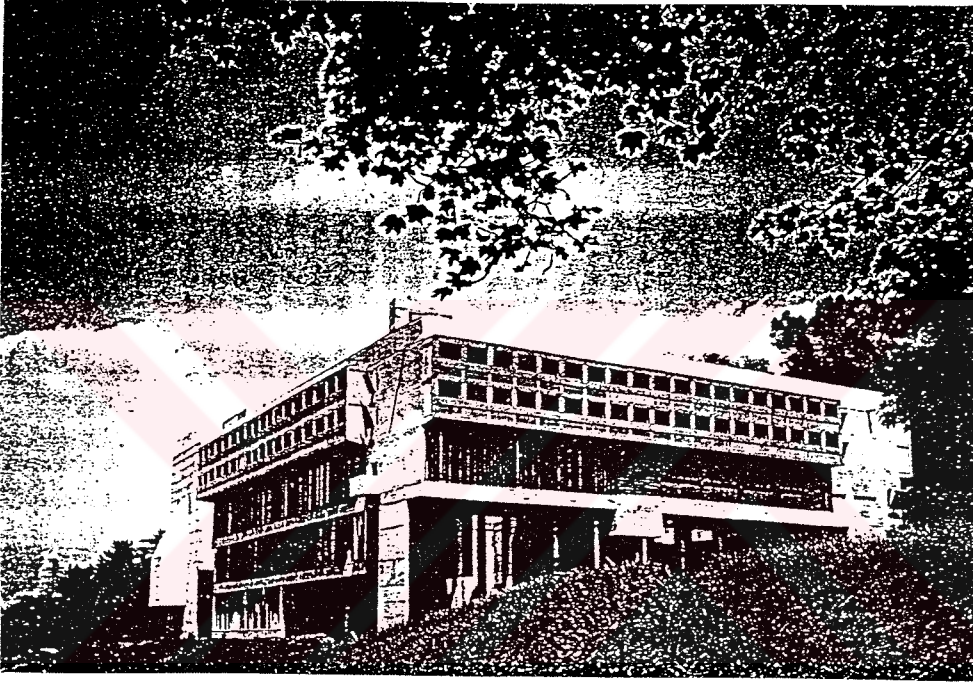
Dostoğlu (1981, s.8) ise bu türden yapılara bakışın, onlarda eski güzel günleri gören bir nostaljik ilginin ötesine gitmesi gerektiğini vurgulayarak, kuramsal olmayan mimarlıktan yararlanabilmenin yolunun , onları geleneksel-modern ikilemenin ürünleri ve korunması gerekli müzelik parçalar olarak değil öylesine şekillendirilmiş olan toplumsal/ekonomik ilişkileri tanımanın araçları olarak kavramakla sağlanabileceğini belirtmektedir.

Sonuçta, 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 kültürün, örnek ve yaratıcı sentezin bir sonucudur; bilinçli yaklaşımlar ve bilinçsiz durumları kaynaştıran, anıları ve deneyimleri içeren, bireysel ve kolektif arasında bir diyalogun sonucudur.

Bölgesel karakter, genellikle çelişkili olgularla da başarılabılır. Frank Lloyd Wright'ın Amerikan mimarlığı, konularını, Kuzey Amerikalı ve Meksikalı kıızılderili kültürlerinden, Avrupa mimarlık tarihinden ve hatta geleneksel Japon mimarlığından almıştır. 20. yüzyıl batı estetik ilkelerinde geleneksel Japon sanatının etkisi, kültürün-bileşik-doğasını gösteren bir örnektir. Diğer yanda Le Corbusier'in mimarlığı güçlü bir şekilde Akdeniz'in yöresel geleneğinin etkisi altındadır ki bu tutum çağdaş Japon ve Hint mimarlığının gelişmesi için itici bir güç olmuştur. Ve bu etki tekrar Avrupa ve dünyanın diğer yerlerine Tadoa Ando, Charles Correa ve benzerleri gibi mimarların çalışmalarıyla geri dönmüştür.

Görüldüğü gibi, modern mimarlığın usta evresi her ne kadar eklektisizmi reddediyorsa da, geleneğin tekrar yorumunu benimsemiştir. Modernizmin yeni ufuklar açan yapıları, modern malzemeleri anlatan ve kullanan ama geçmiş örnekler üzerine kurulu yapılardır. Modern yöresel olarak kabul edilen Aalto'nun düşüncesine göre, mimarlık, insan ve teknoloji arasında bir orta yol bulabilir ve insanın toplumsal ve kültürel integrasyonunu sağlayabilir. Aalto'nun mimarlığı özel bir stil ya da yerden çok, genel bir

zaman ve yer duygusu ile ilintilidir. Çalışmaları aynı anda arkaik tarih, antikite, yöresel Akdeniz binası ve anonim Fin köy geleneğine ilişkin belirsiz imalar taşımaktadır. Aalto'nun mimarlığı modern hareketin ana çizgisinin tipik bir mutlakiyetini amaçlamamakta, bunun sonucu olarak, modern dil ile birleştirilerek tarih ve yöresel geleneğe ilişkin motifler kullanmaktadır. Fakat Aalto'nun motifleri ödünç alınmamıştır; onlar yeni yaratımlardır ve mümkün olabildiğince orjinlerine ilişkin imalar taşımaktadır.

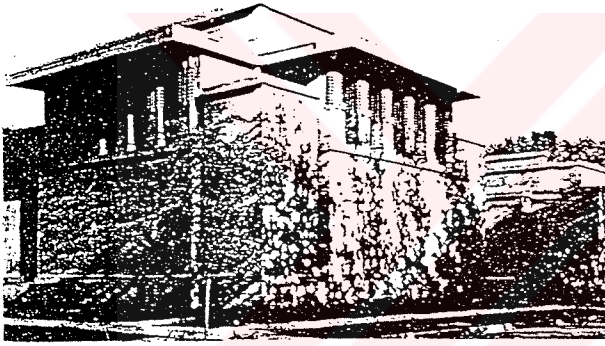


Şekil - 2.27. Le Corbusier, La Tourette Manastırı, Euvreux, 1956-60 Akdeniz mimarisinden esintiler taşıyan bu özgün yapıt, kısa zamanda dört bir yanı sarıp, şehir merkezi, mağaza gibi her çeşit programa uyarlanmışır. (Norberg- Schulz, 1988, s.188).

Rönesans'tan itibaren bir çok mimarlık kuramı daha önce yaratılan biçimlere öykünmüş ve bunları mutlak-ideal-güzel ve doğrunun vardığı uç noktalar olarak görmüştür. (Yücel, 1982,s.18)

Her ne kadar modernizme karşıt olan eğilimlerin hemen her biri, modernizmin tarihle bağları kopardığını, tarihi tamamen reddettiğini ve bugün Post-modernizm ile bu ilişkinin tekrar kurulduğunu belirtmişse de, modernizmin ustalarının pek çoğunun eserlerinde klasisizmi modern bir dönüşüme uğrattıkları görülür. (Jeodicke, 1983,s.21)

Aralarında Wright, Behrens, Le Corbusier, Mis van der Rohe, Terragni, Aalto ve Kahn gibi ustaların bulunduğu bir grubun formları, aslında 19. yüzyılın eklektisizminden alınmıştır. Ancak bu sanatçıların başardığı, ister yöresel ister anıtsal olsun geçmişin formlarından temel dersler çıkarıp, bunları çağdaş dünyaya uyduracak bir kelime bilgisi geliştirebilmiş olmalarındandır. Sonuçta modern hareket, geçmiş moda, form ve ideolojilere eleştirisel açıdan bakabilmiş ve sahte olanı otantikten ayırmaya çalışmıştır. Dolayısıyla, klasisizm aslında modern mimarlık hareketi ile son bulmayıp, yeni bir uyarlamaya uğramıştır. (Curtis, 1984,s.11)



Şekil - 2.28. Schauspielhaus



Şekil - 2.29 Unity Temple

Bu örneklerden biri de Frank Lloyd Wright'ın Chicago, Oak Park'taki Unity Temple'dır (1904-06). Temel geometrik formları kullanan ve betondan yapılan Unity Temple, aynı zamanda Karl F. Schinkel'in Berlin'de yaptığı Schauspielhaus'tan (1819-21) esintiler taşımaktadır. Konut tasarımlarında zamanına dönen Wright, Unity Temple gibi seramonisel ve kamu binalarında klasiği hatırlatan biçimsel, aksiyel yaklaşımları daha uygun bulmaktaydı. (Curtis, 1984, s.39)

Ancak modern hareketin ilk yıllarındaki tarihin yorumu ile 1960'larda ortaya çıkan ve Historisizm (Tarihselcilik) denen yaklaşım oldukça farklıdır ve günümüzde

Klotz'un Yeni-Tarihselcilik (New Historicism) olarak tanımladığı durum da 1960'lardaki tarihselcilikten ayrılmaktadır, en azından ondan daha cüretlidir. (Klotz, 1989,s.286)

Kandinsky (Pallasmaa, 1988, s.30), tarihselciliği, entellektüel bir manevra, dalavere olarak adlandırıyor ve şöyle devam ediyor: "Kültür, nesnelleştirilmiş, dışsal bir gerçeklik olarak ele alınmakta ve bilinçli bir şekilde tasarıma geçirilmektedir. Geçmiş, yaratıcı çalışmanın sürekliliği ve bağlamı yerine seçim yapılabilecek bir kaynak olarak ele alınmakta; özerk bir süreç olarak kabul edilmek yerine, kültür, ihtiyatlı bir fabrikasyona dönüşen bir nesne haline getirilmektedir.

Temelde tarihselcilik, yeniden canlandırmacılık ve Post-Modern klasisizm; tarihsel formların; belli bir geleneğe bağlı bir stilin veya süslemenin; klasik motiflerin (sütun, sütun başlığı, arkad gibi) yeni tasarımlarda kullanılmasını hedefleyen ve bunun içinde antik dünyadan gelen teori ve felsefelere, ortaçağ ve özellikle Barok üslubun biçimsel öğelerine gönderme yapan bir yaklaşımdır. 1950'lerin sonlarında mimarinin hangi döneminin uygun bir biçimde yeniden canlandırılacağı üzerine pekçok tartışma çıkmıştır. Bu tartışmaları körükleyen yapı türlerinin hemen hepsi belirsiz veya bastırılmış tarihsel bir ima taşımaktadır. (Klotz, 1989,s.286)

2.6. İletişim Süreci ve İşlevleri

İletişimde kodlanmış bir bildirinin kanal aracılığıyla göndericiden alıcıya aktarılması söz konusu ise de gerçekte iletişim bu kadar yalın ve tekdüze değildir. İletişim faktörlerinin bu süreç içinde yer alış ağırlıklarına bağlı olarak iletim eyleminde değişik işlemler ortaya çıkar. Jacobson'a göre bu işlevler altı kümede değerlendirilir.

- | | | |
|-------------------|--------------------|-----------------|
| * Coşku işlevi, | * Gönderge işlevi, | * Çağrı işlevi, |
| * Üst dil işlevi, | * İlişki işlevi, | * Sanat işlevi, |

Mimari biçim bir bildiri, haber olarak ele alınırsa bu bildirinin rolü anlam iletme'dir. Herhangi bir bireysel bildirim eyleminin gönderici, alıcı, kanal, kod gönderge ve bildirinin kendisinden oluşan faktörler yardımıyla tanımlandığına değinmiştik. Bu faktörlerin varlığı dilde olduğu gibi, resim, müzik, film ya da mimarlık gibi anlamlama sistemleri için de geçerlidir. Kısaca Eco'nun da önerdiği gibi mimari olsun ya da olmasın her nesnenin iletişim olasılığı vardır. (Eco, 1976,s.131)

2.7. Mimari İletişim Süreci ve İşlevleri

Dilsel iletişim süreci ve işlevleriyle, mimari iletişim süreci ve işlevleri ele alınıp incelendiğinde arktektonik ve dilbilimsel semiosis (göstergeleşim süreci) paralellliğini belirleyen bir şemaya ulaşılır. (Preziosi, 1979,s.70)

Bundan önceki bölümlerde iletişim süreci ve işlevleri ele alınmıştı. Buna göre mimari iletişim sürecinin işlevlerinin de benzer özellikler taşıyacağından yola çıkarak, mimari iletişim sürecinin işlevlerini elde etmek istersek;

- * Göndergesel işlevi,
- * Estetik işlevi,
- * Üst dil işlevi,
- * Teritoryal işlevi,
- * Anlatımsal işlevi,
- *Uyarı işlevi, olarak belirleyebiliriz.

1. Göndergesel İşlev:

Bir arktektonik nesnenin, ait olduğu bütün tarafından belirlenen kullanımlarına ya da bağlamsal çağrışımlarına yönelme işlevidir. Burada tanımlanan işlev kültüre bağlı bir değişkendir. (Bağlamsal çağrışımlara yöneltme işlevi)

2. Estetik İşlev:

Bu işlev, toplumun belirli bir zamanında ve kesiminde geçerli olan belli bir uzlaşmaya dayanır. Örneğin, uzlaşmalı, ortak kabule dayanan sayısal oranlar, ritm, renk, doku, vd. armoniler aracılığıyla mimari nesnenin taşıdığı değerler belirli bir zaman ve toplumsal kesim için önem taşırlar. Estetik işlev, göndergesel çağrışımlarla daha az yüklü bileşenlerle kendini ortaya koysa da (renk. gibi) bu işlevin belirli işlevsel türleri çağrıştırması zorunluluğu yoktur: herhangi bir işlevsel tip asal olarak estetik işlev üzerine egemen değildir (Ortak kabullere dayanan oran, ritm)

3. Teritoryal İşlev:

Davranış ve eylem yörüngelerine “sahne olma”, kişiler arası ilişkileri, etkileşimleri çerçeveleme, çevreyi bölme, yapılandırma, sınırlandırma ya da bölgeleme işlevidir. (Davranışlar, kişiler arası ilişkiler, bölgeleme)

4. Anlatımsal İşlev:

Belirli bir biçim kişisel bir üslubun çizgilerini taşıyabilir, örneğin, bir mimar tarihsel bir üslubun belirli bir estetik ya da ilişkisel normunu kullanıyor olabilir. Bu dilsel iletişimdeki duyumsal işleve yönelimi çağırıştırır. Gönderici (konuşucu) belirli bir konuda kendi özel yönelimine ilişkin ipuçları verir. Benzer bir biçimde inşa edilmiş bir çevre de, duyusal, ya da anlatımsal bir yöneme sahip olabilir. (Belli bir konuda kendine özgü mesajlar iletme)

5. Uyarı İşlevi:

Çevresel nesneler, gerçekte kanala uyarı taşırlar ve davranışlara “sahne” hizmeti görmeleriyle mekansal-kinetik (spatiokinetic) davranış kısıtlarlar, yönlendirirler, belirli bir göndergesel çağrışım açılımını belirlerler. Davranışsal eyleme göre, arktektonik ve dilsel çağrı, uyarı işlevleri belirli eşdeğerlikler taşımalarına rağmen, özdeş değildirler.

Merdiven sahanlığına “dikkat düşme tehlikesi” yazmak yerine çevresine korkuluk yapma örneğinde olduğu gibi. (Mimari nesnelerin yada mekanların bazı davranışları yönlendirmesi).

Mimarlık nesnesi iletişim işlevleri açısından ele alındığında dilsel iletişim olduğu gibi yer aldığı bağlama bağlı olarak bu işlevlerden bir ya da bir kaçının vurgulandığı görülür.

6.Üstdil İşlevi :

Üstdil işlevi, tarihsel gönderme olarak da adlandırılır. Örneğin, geçmişte ya da farklı bir toplumsal ya da kültürel bağlamda kullanılmış olan mimari kod, yeni bir bağlamda kullanılarak güncelleştirilebilir. Kullanılan bu kodun kaynağına, geldiği bağlama yaptığı göndermeler üstdil işlevi olarak tanımlanabilir.

BÖLÜM 3: BİÇİM VE MEKANIN DİLBİLİMSEL YAPISI

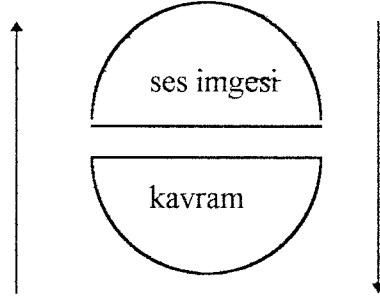
3.1. Dil Göstergesi

Mimarlık göstergesinden söz edebilmek için dil göstergesinin niteliklerinin açıklanması gerekmektedir. Dil göstergesi bir nesneyle bir adı değil bir kavramla işitimi imgesini (image) birleştirir. Burada sözü edilen kavram, bir mantık terimi değil genellikle bilinç olgularına verilen addır. Bu nedenle kavram yerine “anlam” sözcüğü kullanılabilir. İşitimi imgesi ise madde olarak ses değil bu sesin hafızada bıraktığı izdir. İşitme duyusuyla sağlanan bir tasarımdır. (Göldeli, 1984,s.29)

Dil göstergesi iki yönlü bir zihinsel oluşumdur. Bu bütünü oluşturan kavram ve işitimi imgesi sıkı sıkıya birbirine bağlıdır ve biri diğerini çağırıştırır. Kavramla işitimi imgesinin birlikte olma durumuna göre “gösterge” adı genellikle yalnız işitimi imgesi için kullanılmaktadır. Örneğin ağaç işitimi imgesine gösterge deniyorsa bu ağaç kavramını taşıdığı içindir. Bir aygıtın işlemesi ile ilgili kimi ölçümlerin sonucunu kendiliğinden gösteren araç, bize ısı hakkında (önceden kararlaştırılmış bir ısı birimine, örneğin C⁰’ye dayanarak) bilgi verir. Bir ısı ölçerin ilettiği bilgiyi doğru anlamak için hangi ısı birimine göre yapılmış olduğunu bilmemiz gerekir (Erkman, 1987,s.8).

Yine yukarıda verilen ağaç örneğine dönersek, duyuşal bölüm işitme duyusu aracılığı ile zihinde yaratılan ses tasarımı işitimi imgesi düşüncesini gerekli kılmaktadır. Kavram’a gösterilen işitimi imgesini de gösteren denilebilir. Bu iki ögenin oluşturduğu bütün ise “gösterge” olarak adlandırılır.

Dil göstergesi anlamı olan bir bütündür. Gösteren fiziksel bir olgu, gösterilen ise soyut bir değer bilgisidir. Dilsel anlam (gösterilen) bağlamı (context) yalın bir biçimde tanımaktan elde edilen bir ürün, kesinliği olmayan bir bilgidir. Matematiksel bir gösterende olmayan nicel ya da kapsamlı bir kesinliği vardır. (Goldeli, s.42)



Şekil 3.1.

En küçük dil göstergesi anlamı olan en küçük gösterge birimidir. Anlamı olan en küçük dil göstergesine anlambirim denir. Dil yapısalcı yaklaşımca bir dizgedir. Bu dizgesel özellik gösterge içinde geçerlidir. Yapısalcı akımın diğer adı ile Cenevre Okulunun kökü, kurucusu dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün genel dilbilim derslerine dayanır. (Saussure, s.42)

3.2. Yapısalcı Dilbilim Açısından Dil

Yukarıda saptanan amacı gerçekleştirebilmek için, her şeyden önce, yapısalcı (structuraliste) dilbilim açısından, dilin ne olup ne olmadığını, onu öteki iletişim ve işaret sistemlerinden ayıran en önemli, en temel özelliklerin neler olduklarının araştırılması gerekecektir. Bunun için de doğrudan doğruya dilbilimcilerden yararlanılması çok doğaldır. Ferdinand de Saussure, Leonard Bloomfield, Droman Jakobsen gibi, dilin bir yapı-strüktür-olduğunun farkına varan bazı bilim adamları, onun düşünceyle bağlantılarını, düşünceyi, fikirlerin oluşmasını nasıl etkilediğini bir yana bırakarak, bu sistemin nasıl işlediğini araştırmaya koyuldular ve kendilerine şu soruları sordular: “Dil adı verilen araç nasıl işlemektedir? Konuşan kişi, önermelerini nasıl biçimlemekte, konuşulanları dinleyen kişi, bunları anlayabilmek için nasıl bir çözümlemeye gitmektedir? İşte, dilbilimdeki yapısalcılık sistemcilik kısaca budur.” (Mounin, s.1968)

3.3. Bir İşaretler Sistemi Olarak Dil

Bu soruları biraz daha açarak şu özellikleri saptayabiliyoruz: Dil, bilgi iletişimi sağlayan bir sistem olduğundan ve bilgi de, ancak birtakım işaretlerden oluşan haberler aracılığıyla iletebildiğinden, dilin bir işaretler sistemi olması bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Saussure'ün ta 1916'larda yaptığı bir tanıma göre, "dil, belirli fikirlere 'tekabül eden' belirli bir işaretler sistemidir." Görüldüğü gibi, bu tanım, ister eski, ister yeni, ister Hindistan'da konuşulsun, ister Amerika'da bütün dilleri kapsamaktadır ve "insanın dünyaya açılmasını dili ve düşüncesi sağlamıştır... insanı insan eden insanca özelliklerin başında gelir" (Hançerlioğlu,s.15) gibi, yararcı tanımlardan oldukça farklıdır.

Demek ki, Saussure'ün ve onun gibi düşünenlerin izinden, yürüdüğümüz zaman dili ilk elde bir işaretler sistemi olarak görmemiz ve işaret bilim (semiologie) açısından incelememiz gerekmektedir. Gerçekten de dilde de, bütün öteki işaret sistemlerinde olduğu gibi, bir gösteren-gösterilen (signifiant-signifie) sisteminden söz edilebilir. Başka bir deyişle, dil, birtakım "şeyleri", birtakım işaretler düzeyinde ele almamızı ve iletmemizi sağlar. Bu, bütün işaret sistemlerinin olduğu gibi, dilin de çok önemli bir özelliğidir.

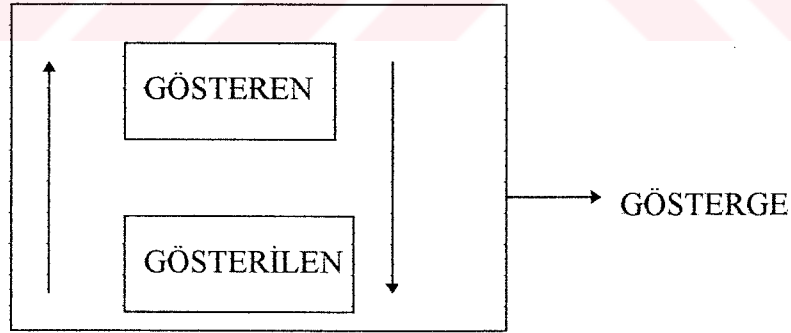
Eğer, dili bir işaretler sistemi olarak kabul eder ve onu yalnızca bu özelliği ile tanımlayacak olursak, mimari mekânın bir dil olduğuna karar vermekte güçlük çekmeyiz. Çünkü, bundan önceki sayfalarda kanıtlamaya çalıştığımız gibi mimari mekanın öğeleri, klasik olarak nitelediğimiz işlevlerinin yanı sıra, duruma göre, birer işaret, belirti, ya da simge olarak da görülebilmekteydiler.

Daha başka bir deyişle, bu öğelerin, belki her zaman çok kolay ve çok acık seçik bir biçimde olmamakla birlikte, aralarında ruh çözümücü yöntemin de bulunduğu çeşitli yöntemlerle incelendiklerinde, birtakım kavramları, inançları, tutumları, istekleri işaret ettikleri, belirttikleri ya da simgeledikleri görülmüştür. Üstelik bu özellikler, mimari mekânın yalnızca tek tek öğeleri için değil, aynı zamanda, bu öğelerin oluşturdukları

düzen içinde de geçerli, olabiliyordu. O halde, az önce de belirttiğimiz gibi, salt bu özellikler açısından, mimari mekanın bir dil sayılmaması için hiç bir neden yoktur.

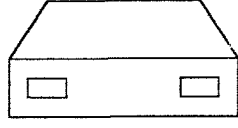
3.3.1. Dilsel İşaretin Özellikleri

Ne var ki, çözümlemeler biraz daha derinleştirildiğinde işaretin. Başka bir özelliğiyle karşılaşılmaktadır. Şöyle ki: Dilsel işaret, keyfi bir işarettir. Bu demektir ki, dilsel bir işaretin göstereniyle gösterileni arasında, zorunlu herhangi bir bağlantı yoktur. Gösteren göstereniyle keyfi bir biçimde ilişkilendirilmiştir. Örneğin, “ağaç” sözcüğünün, ağaç nesnesiyle, zorunlu hiç bir ilişkisi yoktur. Eğer öyle olsaydı, aynı nesne, Fransızca’da “arbre”, İngilizce’de “tree” sözcüğü, yani işaretiyle gösterilmezdi. Böyle olunca da, genel bir kural olarak, dilsel bir işaretin-bir sözcüğün biçiminden, ya da başka herhangi bir özelliğinden, o işaretin gösterilenine geçme olanağı yoktur. Yukarıdaki örnekte, dil için ya da dil dışı herhangi bir kaynaktan bir yardım almazsak, “ağaç” sözcüğünün yapısını, biçimini inceleyerek, çözümleyerek, onun ağaç nesnesini işaret ettiğini, çıkaramayız. İşaretlerin belirtisel ya da simgesel olmayıp, keyfi olmaları, dilin, bir niteliği olarak ortaya çıkmaktadır. Buna göre gösterge yapısalcı anlayışa göre gösteren ve gösterilen parçalarından oluşan bir bütündür diyebiliyoruz.



Şekil 3.2.

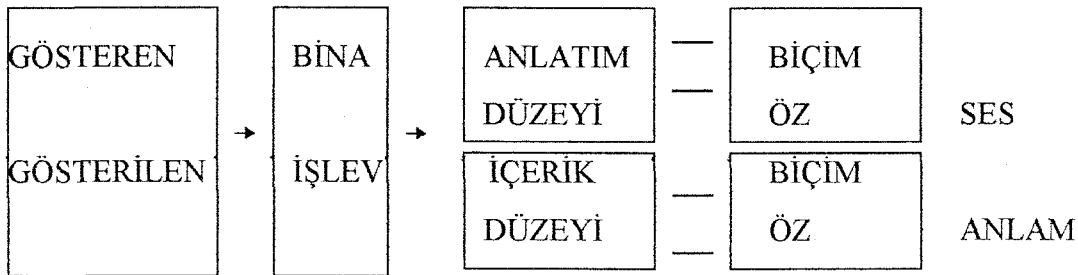
Bu bütünleyen öğeler arasında doğrudan ve karşılıklı bir çağrışım ilişkisi vardır. Örneğin “ev” sözcüğünü duyduğumuzda, evin resmini canlandırmaya çalışırız yani kavram ararız.

SES İMGESİ	GÖSTEREN	EV
KAVRAM	GÖSTERİLEN	

Şekil 3.3.

Gerek gösteren gerekse gösterilen ruhsal büyüklüklerle anlatıldığından gösterge bütünü de ruhsal özelliktedir. Duyu organınca algılanan salt fiziksel nitelikli sesin bellekteki izi ruhsal nitelikli bir tasavvurdur. Bu işlemle ses olgusu yani ses imgesi kavram'ı çağrıştırmaktadır. (Özek, 1980,s.20) Gösterenle gösterilen arasında, kullananların anlaşmasından doğan bir bağıntı dışında bağıntı bulunmadığı ölçüde gösterge nedensizdir. Bağıntı varsa nedenli göstergeden söz edilir. (Guiraud, 1972,s.11)

Gösteren ve gösterilen öğeleri araç bütünü içinde örneklendiğinde nesnenin özdeksel imgesi olarak bina, yarar bütünleyeni olarak işlev sayılır. Louis Hjelmslev, bu gösterge yapısını birbirinden ayrılan iki düzeyde ele almakta anlatım düzeyi ve içerik düzeyi olarak tanımlayarak bunları biçim ve öz alt kümelerinde incelemektedir. (Krampen, 1977)



Şekil 3.4.

Buna göre bir mimari gösterge iki düzeyden oluşan bir birim olarak ortaya çıkıyor. Anlatım düzeyi, mimarlığa özgü özlerin belirli bir birimini gerçekleştiren mimari morphem'den meydana geliyor. Charles Sanders Peirce'e göre ise gösterge bir ilişki ögesidir, ve bu ilişki üç sınıfa ayrılır:

- Hiç bir başka olguyla ilişki kurmayan olgu,
- Bir diğer olguyla ilişkili olgu,
- İkinci ve üçüncü olgularla ilişkili olgu

3.4. Mimarlık Göstergesi ve Yapısı

Göstergenin, çeşitli yazarlarda, belirtke, belirti, görüntü, simge, gibi bir dizi benzer ve ayrı terim arasında yer aldığını belirten Barthes, bu terimlerin tümünün de zorunlu olarak iki şey arasındaki bağıntıyı belirttiğini gösterir. (Barthes, 1979,s.29) Bir “gösterilen” den kurulan göstergede, gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur. Bu iki düzlemin her birine Hjelmslev yeni bir farklılık getirmiştir: Her düzlem iki katman içerir; biçim ve töz. Çeşitli araştırmacıların bu terimlerin yerine başka terimler kullanmayı tercih ettiği de görülmektedir. Örneğin S. Ullmann “gösteren” yerine “ad”, “gösterilen” yerine de “içlem” sözcüğünü, bazı araştırmacılar ise “gösteren” yerine “şifre” (code), “gösterilen” yerine de “bildiri” ya da “ileti” (massage) sözcüklerini kullanmaktadır. (Yüksel, s.16)

Çağrışımsal bir uyaran olarak tanımlanan gösterge; anlam aktarıcı iki çağrışım türü oluşturmaktadır:

- Olaylar arasında doğada bulunan bağıntılara dayanan doğal göstergeler (belirti);
- İnsan (ya da hayvan) yapısı yapay göstergeler (belirtke).

İlk grup gerçeğin doğal özelliklerini olduğu gibi yansıtırken, ikinciler bildirişmeyi sağlar. Bildirişme ve yansıtma işlevleri arasında kesin bir sınır olmadığını söyleyen Guiraud, kimi zaman bildirişme için ilk gruptan, göstergeler kullanıldığını örnekler. Nesnelerin doğal özelliklerini gösteren ve sanatların bağlandığı yansıtma göstergeleri arasında mimari ürünler de mimarlık göstergesi olarak sınıflanabilir.

Facilla'ya mimarlık göstergeleri, bildiri taşıyan ve bu nedenle bilimli bir davranışı cevaplamaya yönelik uyarıcı nitelikte fiziksel mekanlardır. (Facilla, s.64) / Jencks'in "Mimarlık biçimsel gösterenlerin (malzeme ve kapalılıklar) belirli araçları kullanarak (yapısal, ekonomik, teknik, mekanik) gösterilenleri düzenlemek için kullanılmasıdır" tanımlaması da Facilla'ya paralel bir gösterge sınıflamasını belirtir. (Jenks, 1980 s.71 - 118)

Eco ve Scalvini'nin yaklaşımları ikili gösterge kuramına göre mimari göstergeyi konumlandırma, açıklama denemelerinden (dilsel gösterge ile mimari gösterge arasında doğrudan benzetim yapan yaklaşımlar) farklılık gösterir. Eco, Hjelmslev'in göstergeye ilişkin şemasını mimarlığa uyguladığında içerik düzlemine karşılık olarak işlevleri, anlatım düzlemine karşılık olarak da mekanları gösterir. Bu kapsamda işlevler tüm olası işlevler içinden seçilen (gerçekleşen) kültürel birimlerdir. Mekanlarsa gerçekten biçimlenen mimari birimlerdir. Buna karşılık, Eco'nun yaklaşımındaki işlevin mimari alanda "içerik" değil "amaç" terimiyle ele alınabileceğini belirterek eleştiren Scalvini, gerçekte mekanı biçimleyen bir fiziksel kapalılık olmadan mekanın var olamayacağını vurgulayarak yine Hjelmslev'in şemasını dil ve mimarlık düzlemine uygular (Scalvini, 1980,s.411-420)

Günlük kullanımda bildirişmeyi sağlayan dil, Scalvini'nin deyiimiyle "bildirişmeye karşı saydam"dır. Doğal biçimde anlam iletir. Mimarlıkta ise birincil "tektonik" "düzey de dildeki konvansiyonellik de geçerli değildir. Dolayısıyla dildeki bildirişme amacına bağlı "temsillik" (sunusallık), mimarlıkta tektonik düzeyde yoktur. İşlev kendi başına varolan bir özelliğe sahiptir (presentative). (Scalvini, s.417)

3.5. Göstergebilim ve Göstergebilimsel Yaklaşımlar

Mimarlığın da iletişim sistemi / anlamlama sistemi olarak yorumlanabilmesi göstergebilimsel/dilbilimsel yöntemlerin uygulama alanı olabilmesini mümkün kılmıştır. Bu konuda bir önceki başlık altında göstergenin tanımlanması konusunda çalışma sınırları içinde kalınarak çeşitli göstergebilimci, gösterge tanımları yapılmıştır. Mimarlık ürününün

açıklanmasında, yorumlanmasında olduğu gibi mimari tasarım oluşturulmasında da bu disiplinin yöntemlerine başvurulması yöntemlerden yararlanılması mimarlığa yeni, farklı bakış açıları getirmektedir.

Göstergebilim, göstergeleri gösterge sistemlerini ele alan çok değişik, kimi durumlarda da çelişki yorumları kucaklayan, gelişim içinde bulunan geniş bir daldır. Yöntem ve yorum çeşitliliği ortaya çıkaran bu durum genellikle iletişim kavramının değişik biçimlerde yorumlanmasından kaynaklanmaktadır.

R. Barthes ve kimi yazarlar toplumsal yaşamın sunduğu çok değişik olgular bütünü iletişim amacı içermemekle birlikte anlam taşımaları, anlamlama eylemine konu olmaları bakımından göstergebilime bağlamaktadırlar. Kimi göstergebilim akımları, toplumsal yaşamın ürünü olan dilsel ya da dil dışı gösterge sistemlerini incelerken, kimi akımlar doğal dillerin dışında kalan gösterge sistemleriyle edebi dil gibi, doğal dilden türeme ikinci dilleri ele alırlar.

Göstergebilim'in gelişimi içinde göstergeyi dörtlü, üçlü ikili ve birli ilişkiler içinde kavramayı öneren kuramlardan C.S. pierce'in ortaya koyduğu üçlü (triadik) gösterge kuramı özellikle ayırt edilir. Pierce'in fizik ötesi kuramı, Max Bense'nin öncülüğünü yaptığı Stuttgart Okulu tarafından geliştirilerek göstergebilimin temel kuramı oluşmuştur. (Bense, s.4)

3.6. Mimarlık Göstergebilimi

Mimarlık göstergebilimi için olanaklar ilk kez iki İtalyan kuramcısı, önce Raggihianti ve daha sonra 1948'de yayınlanan kitabıyla Pane tarafından araştırılmıştır. İki kuramcı da dilin çözümlenmesinde kullanılan kavramların hangilerinin mimarlığın çözümlenmesinde kullanılabileceğini araştırmışlardır. Mimarlık göstergebilimi alanında yorumlanabilecek kuram ve yöntemleri uygulayan çalışmalar kaynaklandıkları göstergebilimsel yaklaşıma bakılmaksızın göstergebilim öncesi yorumlar, mimarlık

gösterge bilimi yorumları, kent göstergebilimi yorumları ve göstergebilim ötesi, yorumlar başlıkları altında ele alınabilir. (Yücel, 1981, s.60)

Mimarlık göstergebilimi yorumları ikili ve üçlü gösterge kuramlarının bakışları doğrultusunda akılcı, görsel yaklaşımlar olarak ele alınabilir. U. Eco, M.L. Scalvini, Panerai, Castex ve Preziosi'nin çalışmaları amprik/psikolojik yaklaşım örnekleri arasında görülebilir.

Kuramsal modellerinde, mekanı ön plana çıkartan Eco, Scalvini ve Groupe 107 çalışmalarında Hjelmslev modelini temel almakla birlikte bu modeli mimarlığa farklı yorumlarda uygularlar. Groupe 107 mimarlık göstergebilimini insan davranışlarının ve onun mekansal dayanaklarının çözülmesini içerecek biçimde genişletmenin ayrıcalıklarını özellikle vurgularken mekanı, insanların birbirleriyle ve nesnelerle ilişkiye girmiş oldukları bir sahne olarak tanımlarlar, Onlara göre, anlatım düzlemi bireyleri ve nesneleri içeren kümelerden, içerik düzlemi ise eylemler kümesinden oluşur. (Krampen, 1977) U. Eco, içerik düzlemine karşılık işlevleri, anlatım düzlemine karşılık olarak ta mekanları gösterir. Bu kapsamda işlevler tüm olası işlevler arasından seçilen kültürel biçimlerdir. İşlevi tarihle belirlenmiş koda sahip olan mimarlık göstergesi kendi başına anlam ileten bir birimdir. Mimarlık göstergesinin düz anlamı bu kültürel kodu gösterir. Buna karşın Eco'nun yaklaşımındaki işlevin mimarlık alanında içerik yerine amaç terimiyle ele alınabileceğini belirterek eleştiren Scalvini, gerçekte mekanı biçimleyen bir fiziksel kapalılık olmadan mekanın varolmayacağını vurgulayarak Hjelmslev'in modelini dil ve mimarlık düzlemine uygular. (Yücel, 1989)

R. de Fusco gibi gösteren/gösterilen ilişkisini bina/iç mekan ilişkisine bağlayan Scalvini mimarlığı doğrudan dille karşılaştırmak yerine estetik işlev yüklenmiş sanatsal biçim olan edebiyatla karşılaştırmayı önerir. (Scalvini, 1980,s.414-415)

Bütün bu yaklaşımlarda biçim ve mekanın ele alınması ve bu yaklaşımlarda mimarlık ürününü oluşturan bileşenlerin temel kaynak olması biçim, mekan, vd. mimarlık ürün bu çalışmanın kapsamında incelenmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Preziosi'nin yaklaşımı, dilbilimin işlev kategorisine dayanan mimari işlevlerin ikonizm-sembolizm bağlamında tartışılmasını içerir. Ardışık tipolojik çözümlemelerle incelediği mimari kültür aracılığı ile mimarlığın sistematik ve çok işlevli göstergeler hiyerarşisine dayandığını belirtir. Mimarlığı bir araç olarak kullanarak mimari kültürlerin (mekan modellerinin) evrimci analitik yorumuna başvurur ve bir çevre antropolojisi geliştirmeye çalışır. (Yücel, 1981,s.25) Minos (Girit) mimarlığı üzerinde yoğunlaştırdığı çalışmalarında D.Preziosi, maddesel mimari analiz ya da biçimsel analiz adını verdiği bir dizi analitik incelemeye başvurur. Preziosi'nin farklı mimari geleneklerin oluşmasını sağlayan özellikleri belirlemek üzere geliştirdiği analizlerde üç inceleme düzeyi göze çarpmaktadır.

- esas biçimsel yapı analizi,
- işaret değeri taşıyan öğelerin hiyerarşisi,
- malzemeye yönelik maddesel örgütlenme analizi.

Preziosi'nin biçimsel yapı analizinde (biçim ve mekanın göstergebilimsel yorumunda başvurduğu kavram mekan hücresi (space cell) tanımıdır. Bu geometrik, boyutsal ve diğer fiziksel özelliklerinden çok bir mekanı belirleyen topolojik oluşum özelliği ile tanımlanabilir. Az ya da çok tanımlanmış bir boşluk (mekan) olabileceği gibi boşlukla çevrelenmiş ve bir mekansal yoğunlaşma yaratan. Dolu bir kütle de bir mekan hücresini oluşturabilir. Analiz bu tanımdan hareketle ve incelemenin ikinci bölümünde geliştirilen hiyerarşinin ayırtedici ölçütlerine dayanarak aynı mimari kültürün içindeki bir mekan sisteminin bir dizi karşılaştırmasını yapıyor. (Yücel , 1981, s.40)

Bir mimarlık kültürünün mekan düzeninin belirleyebilmek için mekanı oluşturan temel biçimsel öğelerin neler olduğunun ortaya konması (gösteren/gösterilen ilişkinin

aranması) analizin ikinci bölümünü oluşturuyor. Burada genel geçer yapı bileşenleri ya da Gestalt öğeleri yerine sezgisel ve dilsel tanımlamaların, ortaya koyduğu öğelere başvuruluyor. Yani kolon demek anlamlı değil kolonun mekanın kenarında mı olduğu, tek başına mı duvara gömük kuşatılmış mı olduğu önemli. Böylece belirleyici öğeler dilbilimsel olarak, altında, üstünde, önce-sonra sağda-solda, düşey-yatay gibi anlam içeriklerine göre tanımlanıyor. Dolayısıyla ele alınan mimari kültürün temel biçimleri ve biçimsel birimleri, göstergeleri özetlenebiliyor: Bunların mekan ayırdeden biçimsel öğeler halinde örgütlenmeleri o kültürü ve mekan sistemini belirleyen hiyerarşik repertuarı oluşturuyor. (Yücel,1981,s.40)

U. Eco'nun göstergebilim kuramı mimarlık dışındaki görsel sanatlara da uzanır, ideoloji, kültür, yapısalcılık ve göstergebilimin genel sorunlarını da içerir. Eco'ya göre, mimari gösterge kendi başına anlam ileten bir birimdir. (Eco, 1976)

U. Eco mimari kodların mimarlık dışı kodlara dayanabileceğini, ama bu kodların tarihsel kullanımının onların doğrudan çözülebilmesine olanak verdiğini kabul ediyor. U. Eco'nun Koenig'in aksine mimari elemanlar yerine mekanın kendisini ön plana çıkarmış olmasıdır (mekansal anlam birimi-choreme) Elemanlar, bileşenler eklemlenmenin birimleridir ve dildeki ses birimlerinin karşılığı durumundadır. Onun ünlü sütun analizi yöntemin belirgin özelliğidir. (Eco 1976)

Yani bir mimari öğeyi hem onun biçimsel oluşumuna bağlı olarak okumak,

Kolon : başlık/gövde/ayak

başlık : dorik/iyonik/korentiyen/...vb.

hem de yapısalcı bir parçalamayla, işlevsel çağrışımlarına bağlı olarak okumak olanaklıdır.

Kolon : düşeylik/yataylık

düşeylik : üstle bağlantı/altla bağlantı

üstle bağlantı : uzama (işlev devamı)

sınırlama (işlevin tanımlanması)

uzama : düşey olarak derinliğine

4. BÖLÜM: GÖSTERGE KURAMI

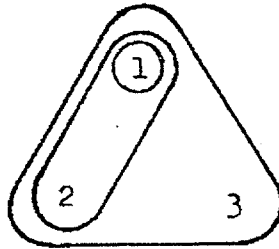
4.1. Üç Öğeli (Triadic) Gösterge kuramınca “Gösterge” Kavramı

Charles Sanders Peirce’in üçöğeli, fizikötesi kuramı, göstergeyi bir ilişki ögesi olarak görür ve bu ilişkiyi üç sınıfa ayırır:

1. Hiçbir başka olguyla ilişki kurmayan olgu,
2. Bir diğer olguyla ilişkili olgu,
3. İkinci ve üçüncü olgularla ilişkili olgu.

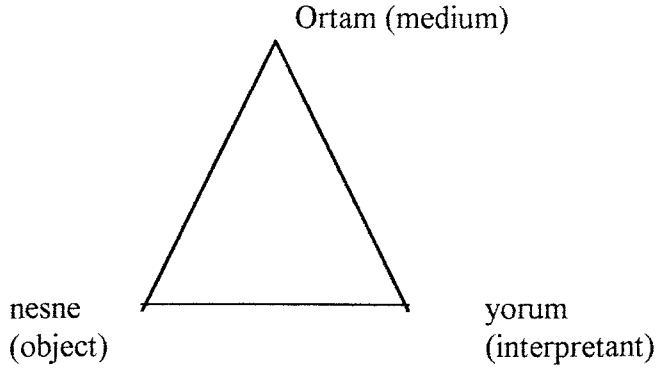
Bu modeli, Charles Morris “gösterge” kavramına uygulamış ve göstergenin üç ilişki düzeyini tanımlamıştır: (Krampen, 1977, s.55-56)

1. Göstergenin tek öğeli ilişkisi-yalnız kendi içinde, kendi biçimsel yapısı ile gerçekleştiği ortam arasındaki ilişki: Dizimsel Düzey ya da Dizimsel Boyut.
2. Göstergenin iki öğeli ilişkisi-kendisi ve temsil ettiği ya da yerine geçtiği nesne arasındaki ilişki: Anlamsal Düzey ya da Anlamsal Boyut.
3. Göstergenin üç öğeli ilişkisi-kendisi, temsil ettiği ya da yerine geçtiği nesne ile kullanıcı yorum arasındaki ilişki: Yararsal Düzey ya da Yararsal Boyut.



Şekil 4.1

Üçöğeli gösterge ilişkisinin şematik anlatımı bu ilişki üçgeninde biçimlenecektir.



Şekil 4.2

Charles S. Peirce'n fizikötesi kuramı, Max Bense'nin öncülüğünü yaptığı Stuttgart Okulu tarafından geliştirilerek göstergebilimin temel kuramı oluşmuştur.

Max Bense'nin üç öğeli ilişki mantığında ortam, nesne ve yorum ilişkileri kendi içlerinde dallanarak - dokuz alt ilişki sınıfını meydana getirmektedirler. (Bense, 1969,s.13)

1. Göstergenin ortam ilişkisi:

Quali - niteli ilişki,

Sin - tekil ilişki,

Legi - kural ilişkisi

2. Göstergenin nesne ilişkisi:

Icon - görüntüsel benzerlik ilişkisi,

Index - nedenli, işlevsel ilişki,

Symbol - bağımsız biçim ilişkisi.

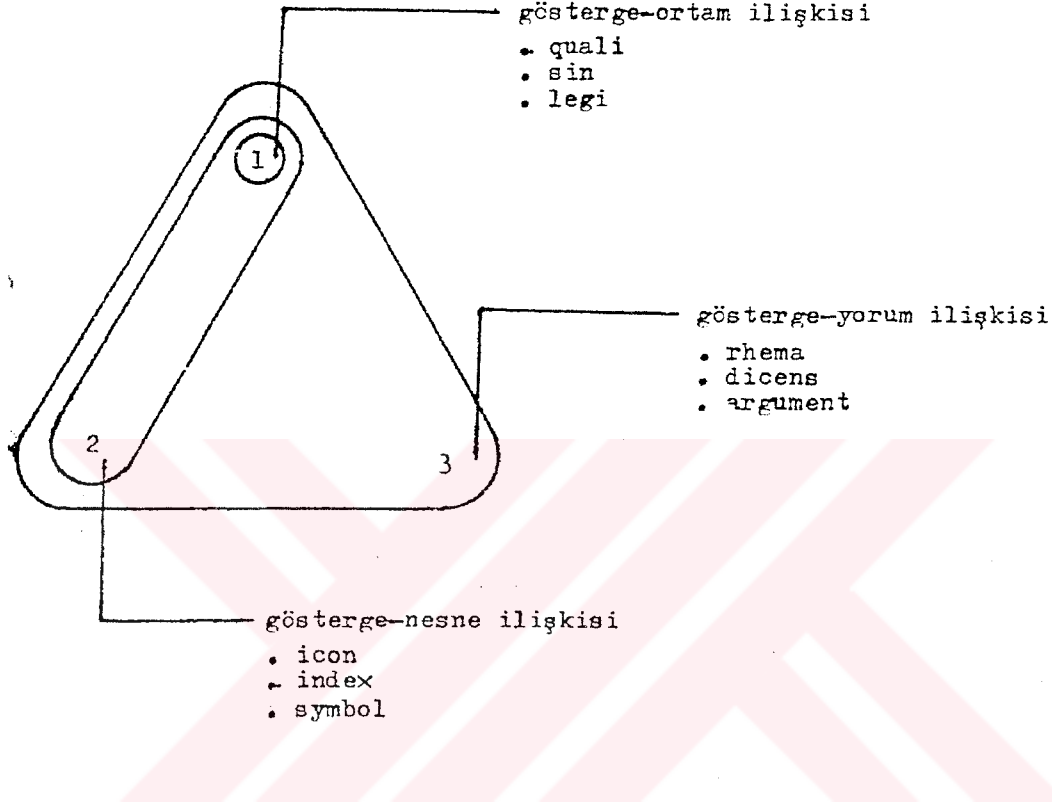
3. Göstergenin yorum ilişkisi:

Rhema - açık yorum ilişkisi,

Dicent - kapalı yorum ilişkisi,

Argument - bir üst dizge bütünü içinde kurallı yorum ilişkisi.

Yukarıdaki sınıflanmanın ışığında, göstergenin ilişki şeması şöyle geliştirilebilir:



Şekil 4.3

Göstergenin kendi iç ilişkisi, biçimsel çatkısını ve içinde gerçekleştiği ortamı konu edinir. Bu durum aşağıdaki üç bakış açısında betimlenmektedir: (Özek, 1980,s.123)

Göstergenin Ortam İlişkisi;

1. Göstergenin özdeksel öğelerinin niteliğini belirleyen öz, biçim, renk ve diğer duyumsal algılanan nitel özellikler (quali - nitel gösterge sınıfını tanımlamaktadırlar).
2. Göstergenin öğeleri arasında gerçekleşmiş, tekil göstergenin büyüklüğü (ölçüsü,) konumu ve bir nesne ya da varlık olarak nitel gücüne dayanan nitel

ilişki özellikleri (sin - tekil gösterge sınıfını tanımlamaktadırlar). Örneğin yapı malzemesi ve biçimleri arasındaki ilişkilerin bireysel özellikleri.

3. Göstergenin daha genel bir dizge içinde tipik biçimsel özellikleri (legi - genelleyici, kural göstergesi sınıfını tanımlamaktadırlar). Örneğin bir mimari nesnenin daha genel özdeksel dizgeler olan yapı fiziği ve statik kurallarına uyum zorunluluğu taşıyıcı düzeninde birtakım biçimsel koşullanmalar getirmektedir. Çağdaş ekonomik koşulların ve üretim teknolojisinin oluşturduğu standartlaştırma yönelimi, yapı bileşenlerinin çok sayıda ve daha ucuza gerçekleştirilmesini amaçlayan dizi üretim endüstrisi eşbiçimliliği getirmiştir. Gösterge - yorum ilişkisi çalışma sınırlarında ele alınamayacağından burada işlenmiştir.

Gösterge - Nesne İlişkisi

Göstergenin nesne ilişkisi, temsil ettiği nesne ile kendi arasındaki ilişkiyi konu edinir. Bu durumu betimleyen üç bakış açısı şöyle sıralanırlar:

1. Gösterge, temsil ettiği nesnenin imgesi görünümündeki yapısı nedeniyle nesne ile ortak özellik göstermesi (icon - görüntüsel benzer gösterge sınıfını tanımlar). Örneğin bir binanın gerçekleştirilmiş fiziksel yapısı, mimari tasarımın taşıdığı düşünceyi yansıtan ikonik görüntüsüdür. (Göldeli, 1984,s.74)
2. Göstergenin, temsil ettiği nesneyle dolaylı ya da nedenli ilişkisi, işlevle biçimleniş arasında bir etkileşimi vurgulayan görsel bilgi iletimi (index - nedenli işlevsel gösterge sınıfını tanımlamaktadır). Örneğin bir binanın biçimlenişi, işlevsel programına dayanan nedenli bir ilişki ürünüdür. Uzam - zaman - mimari ürün arasındaki estetik etkileşimin kökeninde nedenli ilişki söz konusudur. (Özek, 1980,s.63)
3. Göstergenin, bir nesneyi biçimsel ve işlevsel özelliklerinden bağımsız (dikkate almaksızın), salt geleneksel ve gizli simgesel gücünü vurgulayarak temsili

(symbol bağımsız biçimsel gösterge, simge sınıfını tanımlamaktadır). Örneğin ayırıcı dizgeler, ölçü dizgeleri, kişi adları, yapay dillerde kavramlara karşılık gösterilen harfler. Mimarlıktan örneklediğinde bir okul ya da büro binası doğrudan ya da nedenli bir işlevsel ilişkiyi anlatırken, örneğin bir Osmanlı camisinin örtüsü, işlevinin ötesinde anlamsal değerler amaçlayan bir gösterge olmaktadır.

Göstergenin yorum ilişkisi, kendisiyle temsil ettiği nesne ve yorum arasındaki ilişkiyi konu edinir. Bu durum şu üç bakış açısında betimlenir. (Özek, 1980,s. 12)

1. Yorum açık kalabilir. Göstergenin uzam ve zaman içinde gelişen olası koşullara göre değişebilir, esnek yorumu (rhema - açık yorum göstermesi sınıfını tanımlar). Örneğin çok yönlü kullanım ve yoruma açık bir mimari ürün, işlev esnekliği amaçlayan çokanlamlı bir mimari örtü.
2. Yorum, bilgiye (information) dayalı olabilir. Bu durumda, açık seçik (sarih) ve bir kuşkuyla, yöneltmeyecek, tek anlamlı yorumdan söz edilir (dicent - kapalı, belirli yorum gösterisi tanımlanmaktadır). Örneğin bir binanın nesnel yorumu, onun ölçülebilen, sınanabilen kullanım değerine dayanır.
3. Yorum, tam bir bütün olabilir. Çeşitli konuların oluşturduğu karmaşık bir bağlam içinde ulaşılan bileşke yorum (argument kurallı yorum göstergesini tanımlamaktadır). Örneğin mimarlık dizgelerinin işlevsel, teknolojik, bilimsel, ekinel, tarihsel, siyasal, ekonomik vd. çerçevede bir karmaşık ülküsel (ideolojik) yorum içinde konumu, uygulanabilirlik alanı ve sınırları, mimari ürünün kurallı yorum ilişkisidir.

Karl Bühler'in sınıflandırmasında, iletişim bağlamı üç etmene dayandırılmaktadır. (Saussure, s.101)

1. Göstergeler: herhangi bir niyetin iletilmesinde başvuru fiziksel nesne ya da olaylar,
2. Göstergelerin dil-dışı karşılaştıkları ya da gösterdikleri nesneler
3. Göstergeyi kullananlar.

4.2. İşaret, Belirti, Simge

Gösteren-gösterilen. İlişisine dayanan işaret, aslında basit bir kavramdır. Fakat, bu kavram, iki ögesi arasındaki ilişkinin niteliğine göre bir kaç çeşide ayrılır. Prieto, Mounin gibi işaret bilimcilerin, üzerinde özellikle durdukları nokta şudur. Bir işareten söz edebilmek için, vericinin, alıcıya bir haber iletmek istemesi, onunla bir ilişki kurmayı arzulaması, alıcının da, vericinin bu istek ve arzularından haberli bulunması zorunludur. Başka bir deyişle, karşılıklı bir, iletişim amacı var olmalıdır. Bu koşullar gerçekleşmezse, o zaman bir işareten değil, bir belirtiden (indeks) söz edilir. Belirti gözlemlenemeyen bir olgu hakkında bilgi veren, gözlemlenebilir bir olgudur. Örneğin, gök yüzüne yükselen bir duman, bir ateşin varlığını belirtmektedir. Fakat ateş dumanı, varlığını bildirmek için çıkarmaz. Bu nedenle, bu örnekte duman bir işaret değil bir belirtidir. Aynı şekilde, gök gürültüsü, yağmurun bir işareti değil, ancak belirtisidir. Buna karşılık, bir yol kenarındaki “park yapılmaz” levhası, bir işarettir. Çünkü, trafik sorumluları onu oraya, park yapılamayacağını sürücülere iletmek, bildirmek için koymuşlardır.

Son olarak başka bir işaret biçimine; simgeye (symbole) değinilecektir. Bu sözcüğün kökeni bir geleneğe dayanmaktadır. Eski Yunanlılarda simge, iki parçaya bölünmüş bir nesneydi. Bu parçalar iki dost arasında paylaşılır ve nesilden nesile aktarıldı. Bu kişilerin, yıllar sonra birbiriyle karşılaşan torunları, bu parçalara bakarak birbirlerini tanırlar ve dedelerinin kurdukları dostlukları anımsarlar. Öte yandan, aynı sözcük, herhangi bir şeyi tanımaya, ayırtmaya yarayan herhangi bir işaret için de kullanılırdı. Görüldüğü gibi, simge kavramının temelinde, bir şeyin başka bir şeyi çağırması olgusu yatmaktadır.

Bu çağrışımın mutlaka tam bir benzerlik sonucunda meydana gelmesi diye bir koşul yoktur. Bir şeyin simgesi, o şeye çok benzeyebileceği gibi, yalnızca andırabilir de. Böylece bir çağrışım, zorunlu ve dolaysız olabileceği gibi, keyfi ve dolaylı da olabilir. Aslında; simge kavramı konusunda, işaretbilimciler arasında, tam bir sözbirliğine varılmış değildir. Amerikalı işaretbilimcilerin çoğu, Avrupalıların işaret olarak kabul ettiklerini simge olarak adlandırmaktadırlar. Örneğin, A.A. Miller, “nesnelerle keyfi bir biçimde ilişkilendirilen” uyarıcıları simge olarak kabul etmekte, böylece, simgenin tanımına keyfilik koşulunu getirmektedir. Oysa, ünlü dilbilimci Saussure’e göre, simge “hiç bir zaman tam olarak keyfi değildir... gösterenle gösterilen arasında doğal bir bağlantının (hiç değilse) kalıntıları vardır.” Morris’e gelince, o simgeyi “bir işaretin işareti, bir işaretin yerine geçen başka bir işaret olarak” tanımlamaktadır. (Saussure, s,101)

Gerçekten de; mimari mekanın öğelerinin her biri birer işaret olarak kabul edilebilir. Başka bir deyişle, mimari mekânda yer alan her öge ve bu öğelerin bir araya getirilir biçimleri birer işarettirler. Yani; böyle bir mekanda, algıladığımız her fiziksel nesne, varlığı hissedilen her düzen, daha öteye gitmeyen birer son, kendi kendilerinin hem göstereni, hem ede gösterileni olan şeyler olarak görülmemelidir. Lgılanan bütün bu öğelerin, belirli işlevlerinin yanı sıra, daha başka ve genellikle daha “derin” başka bir takım şeylerin gösterenleri belirtileri, simgeleri olduğunu varsaymak gerekmektedir. Nasıl ki duyduğumuz bir sesin yalnızca bir ses olduğunu algılayıp geçmek yerine, onun, bir ağlamamı bir gülme mi, bir inilti mi, bir şarkı mı, yoksa bize yöneltilen bir soru mu olduğu hakkında, çoğu kez bilinçsiz bir takım araştırmalara girişiyorsak, mekansal bir öge, söz konusu duvarın, bir şeyler “gösterdiğini” düşünmemiz gerekir. Aslında, ses örneğinde olduğu gibi, çoğu kez bilinçsiz de olsa, insan böyle bir tutuma mekansal öğeler konusunda da girmektedir. Bir kedi, bir mekân içinde hareket halindeyken,. Karşısına, alçak bir duvar çıktığı zaman, eğer yoluna devam etmek istiyorsa, ya da bizce belirsiz herhangi bir nedenle; devam etmesi gerekiyorsa, atlayabileceği yükseklikte böyle bir duvarı fazla “düşünmeden” aşar. Öyle bir duvarın, mekânı bölen, dolayısıyla da, bu bölme işlemini herhangi bir nedenle arzulayan ve gerçekleştiren bir canlının varlığını işaret ettiğine, ya da belirttiğine hiç mi aldırılmaz. Başka bir deyişle, duvar, bir işaret olarak,

varlığıyla, kendiye, bu türden bir bilgi iletmez. Kendinin böylece bir duvarı nasıl “algıladığını”, onun hakkında nasıl bir “yorumlamaya” giriştiğinin ayrıntılarını hayvan ruhbilimi psikolojisi-ile uğraşanlara bırakarak, insana döndüğümüzde, durumun aynı olmadığını görürüz. İnsan, örneğin, bir da başında, yada ıssız bir ovada, birtakım duvar kalıntılarıyla karşılaştığında, bunların, yalnızca “birtakım duvar kalıntıları” olduğunu düşünmekle yetinmez .

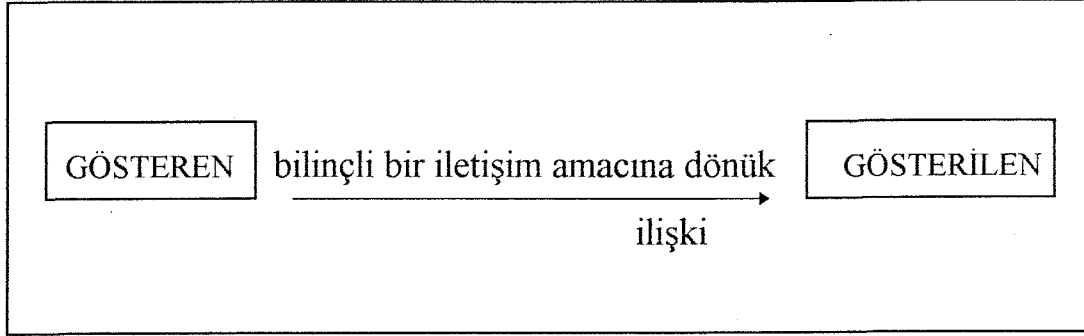
İletişim olayının üç ana etmeni, yani “gönderici”, “alıcı” ve “gösterilen” ya da “anlatılan” arasında dizgesel ilişki, dil göstergesinin sözü edilen üç işlevi de yerine getirmektedir:

- Hakkında bilgi aktarılan nesneye ilişkin olarak SİMGE yada ANLATIM işlevi,
- Alıcı kişiye ilişkin olarak BELİRTKE ya da BİLDİRİM işlevi,
- Gönderici kişiye ilişkin olarak BELİRTİ işlevi.

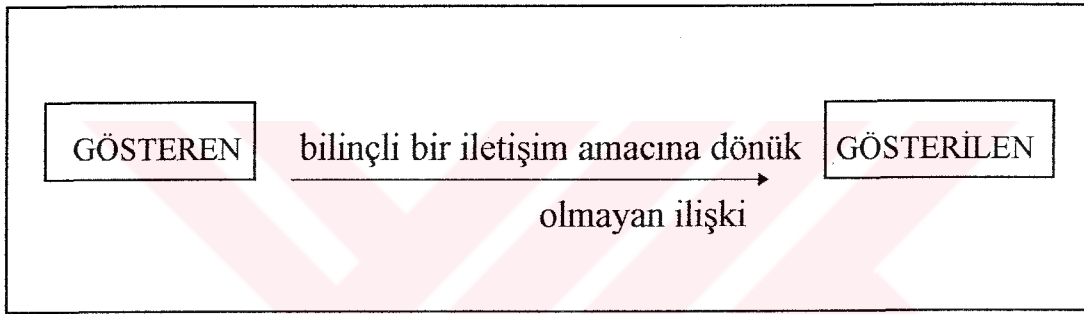
Dilin bütün diğer işlevlerine temel olan, en önemli işlevi “simge-ya da anlatım işlevi”dir. Bununla dil, varlıkları, özellikleri, ilişkileri betimler, yani gerçeği betimleyen düşünceleri, kavramları, anlatımları gösterir. Dilin diğer bir işlevi, diğer insanları belirli bir davranışa, tepkiye hazırlayan “belirke işlevi”dir. Özellikle toplumsal etkinliğin düzenlenmesinde çok önemli olmaktadır. Dilin bir başka işlevi de, duyguların başkalarına aktarılmasına, başkalarının ruhsal davranışlarını nitelemeye yarayan”belirti işlevi”dir.

Charles Morris in davranışçı yaklaşımına karşılık Georg Klaus un bilgikuramcı yaklaşımını üç ögeli gösterge tanımına bir dördüncü boyut-ya da yön getirmektedir.

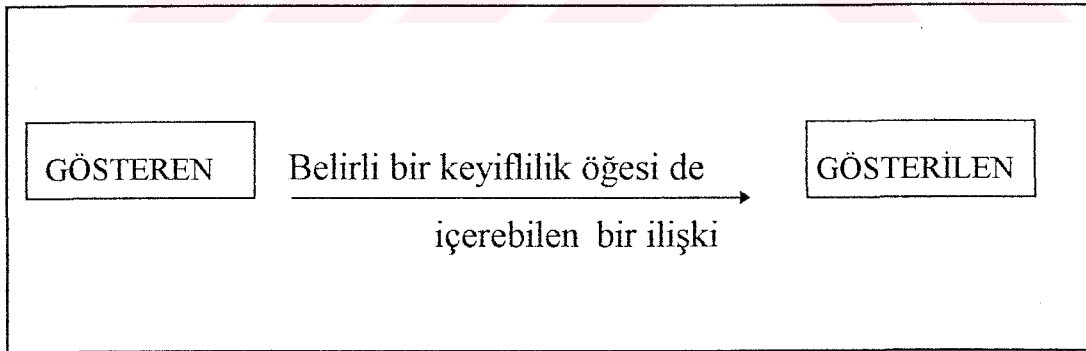
1. dilsel göstergeler,
- 2.düşünsel yorumlar,
3. düşünsel yansımanın nedenleri
- 4.Göstergeleri üreten,kullanan,anlayan kişiler(yorumcular) olmaktadırlar.



İŞARET (SIGNE / SIGN)



BELİRTİ (INDICE / INDEX)



SİMGE (SYMBOLE / SYMBOL)

Şekil - 4.4.

Geoge Klaus'un savına göre de gösterge üç sınıf oluşturmaktadır. (Klaus, 1973)

1. simgesel ya da anlamsal gösterge (geleneksellik ya da keyfilik özelliği gösterir.)
2. ikonik gösterge (benzer özellikte bir ; örneğin resim ya da fotoğraf),
- 3.belirti göstergesi (ne benzerlik ne de geleneksellik özelliği gösterir, buna karşın nedenlidir; örneğin ateşin varlığını gösteren duman) .



5. BÖLÜM : ANLAM KAVRAMI VE ANLAM BİLİMSEL BAKIŞ

5.1. Anlam Kavramı

Buraya kadar, mimari mekanı, gerek iletişim kuramı, gerek işaret bilim; gerekse dilbilim açısından irdelerken, “anlam” sözcüğünü kullanmaktan özellikle kaçınıldı. Oysa anlam, hem, insanın genel olarak düşünce yapısındaki yeri, hem de, yukarıda kuramlar açısından son derece önemlidir. Anlamı en sona bırakmamızın bir nedeni, bunun, bütün ötekilerin bir bakıma sonucu, amacı, hedefi olması, buna bağlı olan başka bir nedeni de, bu kavramın, ötekilerden daha zor bir kavram olarak ortaya çıkmasıdır.

5.2. Günlük Dilde Anlam, Anlamın Yapısı

Anlam, günlük dilde sık sık kullanılan, bu haliyle hemen hiç bir sorun çıkarmayan, daha ayrıntılı bir incelemeye girildiğinde ise, birtakım gözlemlere konu olabilen temel kavramlardan birdir. Anlamın sözlük “anlamı”

1- Bir sözcükten, bir sözde, hatta bir davranış ya da olgudan anlaşılan şey, bunların bize hatırlattığı düşünce ya da nesne

2- Bir terimin telkin edebildiği düşünce ya da imgeleme olarak verilmektedir. (Türkçe sözlük, s.45 - 46) Ancak kolayca görülebileceği gibi, bu tanım, izlemekte olduğumuz yapısalcı-sistemci yönetime uymakta, anlamın nesnel ve işlemsel bir tanımını vermemektedir. Daha açık bir deyişle, bu gibi tanımlarda, anlamın yapısını-strüktürünün- çıkarma olanağı bulunmamaktadır. Bu sözlük tanımı, bir sözcüğün ister istemez belirli bir düzeyde kalmak zorunda olmasından doğan kısıtlılıktan kurtarılacak olursa bir şeyi anlamanın, aslında, o şeyin kendisinden genellikle daha üst düzeyde olan başka bir şeyle bağlantısını, ilişkisini sağlayabilmek olduğu söylenebilir. Öyle ki, bir nesne, bir durum, bir olgu, bir davranış, ya da bunları gösteren bir işaret, bir belirti, bir simge herhangi bir başvurma (referance) çerçevesi içinde ya da bu biçimde oturtulabildiği zaman anlamlı sayılır. Yoksa, tek başına ele alınan herhangi bir şeyin anlamlı ya da anlamsız olduğunu

saptamak, anlamın yapısı yukarıda açıklandığı biçimde kabul edilecek olursa, olanaksızdır.

Görüldüğü gibi, anlam, ancak ikili bir sistem, ikili bir şema aracılığıyla ortaya konabilmekte, bir “anlam kazanabilmektedir,” Bunun, felsefedeki ilginç bir örneğine, Albert Camus’de rastlıyoruz. Camus’nün felsefesinde, evrenin insan için saçma anlamsız olduğu düşüncesi, evrenin ya da insanın yapılarını ayrı ayrı inceleyerek verilmiş bir yargı değildir. Bu saçmalık, insanla evren arasındaki çeşitli uyumsuzlıklardan” , örneğin, erek ya da amaç uyumsuzluğundan doğmaktadır. Yaşamın, son aşamada anlamsız olduğunu ileri sürmemizi, bir bakıma, onun, kendisinden daha geniş bir çerçeve düşünmemizden, dolayısıyla da, onu bir yere oturtamamamızdır. Benzer şekilde, “astronomik” bir büyüklüğün, sıradan bir insana, bir yerden sonra anlamsız gelmesi, öyle bir sayıyı, uzunluğu, ya da zaman dilimini günlük deneylerinden çıkardığı herhangi bir çerçeveye sokamamasındandır. Bu anlamsızlıktan kurtulmak için, konuya bu deneylerin dışındaki bir açıdan, örneğin bir matematik mantığı, ya da Tanrısal ve soyut bir çerçeveden bakması zorunlu olmaktadır. Demek ki, daha önce de deyinildiği gibi birşeyin anlam kazanıp kazanmaması, yukarıdaki açıklamalara göre, daha üst düzeyde bir baş vurma çerçevesi bulunup bulunmamasına bağlıdır. O halde, anlam kavramı, kendi içinde, belli bir sıradüzen (hierarchie) gösterir, bu kavramın belli bir noktaya gelip o noktada anlamsızlığa dönüşmemesi için, sıradüzenin gittikçe gelişmesi başvurma çerçevesinin y ada çerçevelerinin gittikçe genişlemeleri gerekmektedir. Her yeni bilgi, her yeni buluş , bu gereksinimi, biraz daha arttırmakta ve onun düzeyini biraz daha yükseltmektedir. İşte bundan dolayı, bilgilerimizin sonsuz olarak artamayacağını kabul ederse, anlamın da bir sınırı olacağını ve eninde sonunda bir anlamsızlıkla karşı karşıya geleceğimizi de kabul etmemiz gerekecektir.

Bütün bu söylenenlerden, anlam kavramının, yapısı dolayısıyla ne denli zor, ne denli “felsefi” bir kavram olduğunun “anlaşılabileceğini” sanılmaktadır. Fakat, konunun bu yönünü burada bırakarak, söz konusu kavramı, daha somut, daha “pozitif” bir bilim dalı olmaya çalışan yapısalci açısından ele almak daha yararlı olacaktır.

5.3. Anlambilim Açısından Anlam Kavramı

Bu amaca ulaşabilmek için, yine gösteren - gösterilen kavramlarına dönmek gerekmektedir. Çünkü, çoğu kez bu kavramlar, özellikle de gösterilen (signifié) kavramı, anlam (sens) kavramıyla karıştırılmaktadır. Yüzeysel bir değerlendirmede, bir işaretin işaret ettiği, gösterdiği, şeyle, ya da başka bir deyişle, bir gösterenin gösterileniyle, o işaretin, o gösterenin anlamı arasında hiç bir fark bulunmadığı öne sürülebilir. Buna göre, örneğin, at sözcüğünün, ya da dilsel göstereninin anlamı, “at” adı verilen, belirli özelliklere sahip bir hayvan türü olmaktadır ve bu hayvan, bir nesne olarak, aynı zamanda, “at” göstereninin, işaretinin gösterilenidir. Bir verici gönderdiği bir haberde (message) “A-T” işaretini sözlü ya da yazılı olarak kullandığında, alıcı işaretin neyi gösterdiğini ve ne anlama geldiğini çözebilecektir.

Sıradan bir haberleşmede çok doğal gibi görünen bu süreç, biraz daha yakından incelendiğinde birtakım sorunlar ortaya çıkmaktadır. Söyle ki; bazı durumlarda, bir gösterenin gösterilenin bildiğimiz halde, o gösterilenin anlamını bilmeyebiliyoruz. Ya da gösteren ve gösterilen aynı kaldıkları halde, anlam değişebiliyor. Örneğin, “İnce” sözcüğünün, göstereninin gösterileni, bir Müslüman için de, bir Hristiyan için de, bir dinsiz için de aynıdır. Sesli ya da yazılı işaret olan “İ-N-C- İ-L”, kısaca, dinsel bir kitabı gösterir, işaret eder. Fakat bu gösterilenin anlamının, bu üç tür insan için aynı olduğunu söyleyemeyiz. Bu kitabın, inançlı kişinin, özellikle de inançlı bir Hristiyan’ın gönlündeki ve kafasındaki anlamıyla, bir dinsizin gönlündeki ve kafasındaki anlamı arasında çok büyük farklar vardır. Çünkü, bu iki insan, o kavramı, ya da o kavramı işaret eden, gösteren bu sözcüğü, değişik nitelikteki, belli ki de nicelikteki bilgilerden oluşan başka başka baş vurma çerçeveler içine oturtmaktadırlar. Oysa, anlamlarla değil de, salt işaretler, belirtiler, simgeler ve bunlar arasındaki gösteren—gösterilen ilişkileriyle uğraşan işaretbilim (semiologie) açısından, tek bir gösteren, tek bir dilsel işaret söz konusudur.

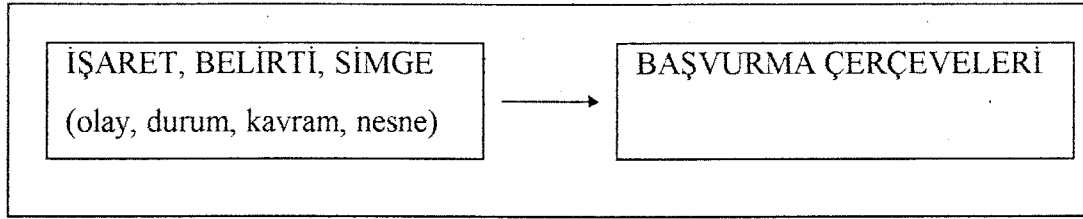
Anlambilim, bir işaretin, belirtinin ya da simgenin, bir haberdeki, ya da bir metindeki anlamının, bir yandan, bunların o haber ya da metin içindeki, bir yandan da, ait olduğu işaret sistemindeki öteki işaretlerle olan ilişkileriyle tanımlar. Başka bir deyişle, bir

işaretler sisteminde, her işaret, ancak, o sistemi oluşturan öteki işaretlerin her birine göre farklılaşmasıyla anlam kazanır.

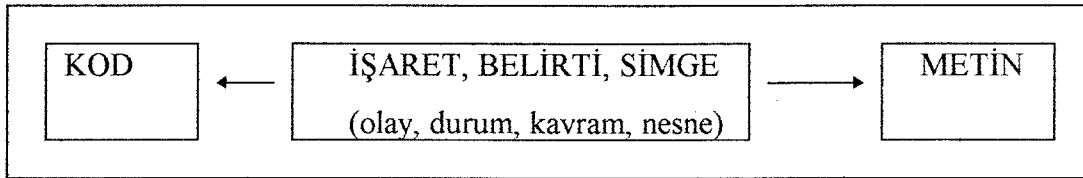
Görüldüğü gibi, çağdaş anlambilim, dolaysız, kendiliğinden oluşan, genelgeçer, durağan bir anlam, kavramını kabul etmemektedir. Tersine, anlamın ne olduğunu kavrayabilmek için, onun yapısal bir çözümlemesinin yapılması gerektiği öne sürmektedir. Dolayısıyla, bir şeyi anlamak demek, önce bu genel yapıyı, sonrada bu yapının içinde, her işaretin belirli yer ve zamanda kurduğu özel ilişkileri bilmek demektir. Böylece, anlam, şimdiye kadar süregeldiği, hiç bir açıklamaya gerek göstermeyecekmiş gibi görünen esrarlı niteliğini yitirmiş, içgüdüsel olarak değil, bilimsel, yapısal olarak kavranabilir ve tanımlanabilir bir ilişkiler bütününe dönüştürülmüş olmaktadır. Bu tutum sonucunda, anlambilim de, dilbilimin başı çektiği yapısalcı anlayış içinde yerini almaktadır.

Anlambilim, yapısal bir çözümlemeyi (anlayse structurelle) kolay kolay kabul etmemektedir. Bir işaretin kendi iç yapısını ya da ait olduğu sistemin yapısı içindeki konumunu ve biçimlenmesini inceleyerek, o işaretin anlamını çıkaracak bir yöntem henüz tam anlamıyla geliştirilememiştir. (Mounin, s. 155- 167)

Bir işaretin anlamı değil, ancak ve ancak kullanılanları vardır. Başka bir deyişle, bir nesne, bir durum, bir olay, bir kavram; bir işaret (signe), bir belirtici (indice), ya da bir simgeyle (symbole) gösterildiğinde, gerek bu nesnenin, durumun, olayın ya da kavramın, gerekse bu işaretin, belirtinin ya da simgenin anlamı (sens) , öncesi (a priori) bir kabul ya da yargıyla saptanamaz. Luis Prieto'ya göre, "anlam, iletişim eylemi sırasında işaretin vericiyle alıcı arasında kurduğu toplumsal ilişkidir. "Böylece anlam, bir bakıma, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin toplumsal içeriği olmaktadır. Bu içerik, yere ve zamana göre değişebileceğinden, anlam da değişken bir niteliğe sahiptir.



ANLAMLANDIRMA OLGUSU



ANLAMLANDIRMA SÜRECİNİN İKİ BOYUTU

Şekil - 5.1.

5.4. Mimarlıkta Anlam

Gerek kentsel mekanlar (konut alanları, yollar, yeşil alanlar) gerekse bu kentsel mekanlar oluşturan öğelerden binalar bir bildiri sunmak isteği içermezler. Ama bu tür mekansal düzenleniş ve dağılım bireylerde çeşitli anlamlar (üzüntü, sevinç, tedirginlik, gibi) izlenimler uyandırır. Burada irade dışı ama gerçek bir anlamlama söz konusudur. Mimarlıkta anlamlama birbiriyle karşılıklı ilişkili iki özelliğe dayanılarak tanımlanabilir.

* Birinci özellik binanın bileşenlerini, alt bileşenlerini, sistemlerini tanımlayan olasılıklar takımını barındırır.

* İkinci özellik bir mimari birikimden kaynaklanan düşünceler, imgeler ve kavramlar repertuarını barındırır. Bu modelle mimarlık sisteminin anlamsal boyutları birinciyle, özellikle arkitektonik yön ile ikincisinin, biçimsel örüntülerini mimarlığın kendisinden ya da resim, müzik, vb. herhangi bir yerden alan birikim yoluyla oluşan

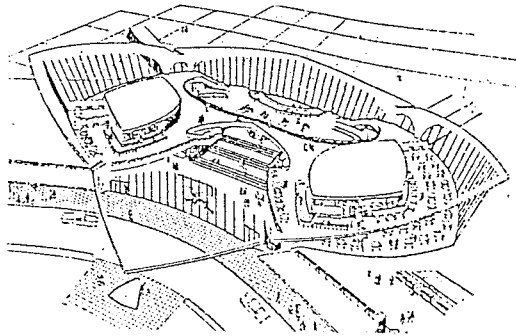
özellik arasındaki bireşim olarak görülebilir. Arkitektonik yön biçimi sağlamaz yalnızca biçimi yapılandırmak için imkan sağlar. Birikim yoluyla oluşan özellik ise gerçek biçimsel örüntülerin (partterns) kaynağı olur.

Diğer taraftan, göstereni gösterilene bağlayan oluş olarak adlandırılan anlamlama olgusu, belirti ve belirtke terimlerine bağlı olarak da ele alınabilir. Sanatta olduğu gibi mimarlıkta da anlatım sistemleri sürekli bir değişim içindedirler. Biçimler ve anlamları da bu süreç içinde değişime uğrarlar. Mimarlık nesnesi alıcının ve göndericinin belirtici karşısındaki davranışına bağlı olarak belirtiden belirtkeye uzanan bir açılım gösterir. Mimarlık nesnesi alıcının ve göndericinin (mimar) niyetli olup olmamasına bağlı olarak belirtke, niyet olup olmamasına bağlı olarak belirtke, niyet içeren belirti, yalancı belirti ve belirti konumundadır.

5.4.1. Mimarlıkta Anlamsal Boyutun Ortaya Çıkış

Mimarlık yapıtında anlamsal değerlerin ağırlığı, klasik, geleneksel estetik anlayışının eğilimini belirlemektedir. Mimarlıkta anlamsal boyutun ortaya çıkışı üç ana neden kümesinde sınıflanabilir;

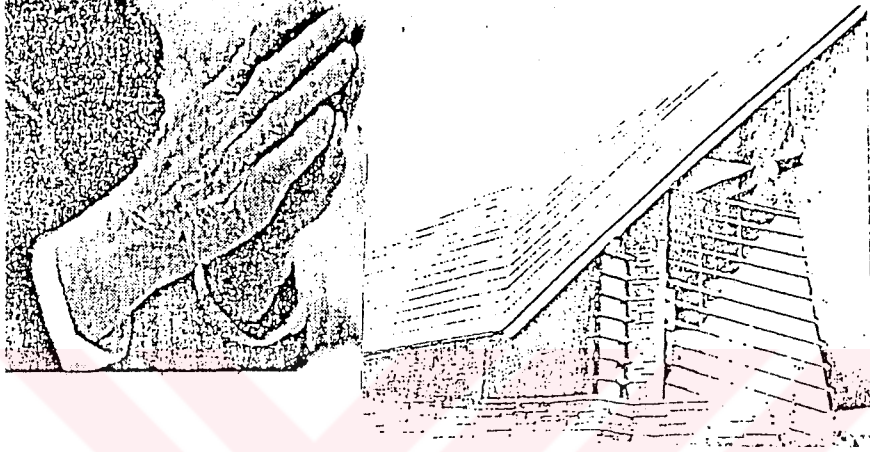
İkonik göstergelerin kullanılışında mimarın anlatmak istediği anlamın izleyici tarafından anlaşılmanın izleyici tarafından anlaşılması olasılığı büyüktür. İkonik göstergeler anlamını taşıdıkları nesnelerle benzerlik gösterdiklerinden mimar ve kullanıcı arasında ortak bir düzgü ve sözlük birikiminin varlığı gereksiz olmaktadır.



Şekil 5.2. E. Saarinen, T.W.A. Binası

E. Saarinen'in yaptığı TWA-hava terminali binası khavalanmak üzere olan bir kuşu anlatmaktadır. Bir hareket ve geçişi biçimleyen yapı örtüsü gezme eyleminin coşkusunu vurgulamaktadır.

F.L. Wright'ın tasarladığı kilisenin biçimlenişinde dua eden kişinin ellerini kavuşturması okunmaktadır.



Şekil - 5.3. F.L. Wright'ın Wisconsin'de Kilise

Anlamsal çağrışımlar, biçim ve gestaltlerin algılanmasının değişik kişilerde değişik anahtar uyarılarını içerdiği, bilinçte anahtar uyarılar dayanarak çağrıştırılan anlamlardır. Anlamsal çağrışımlar, izleyicilerin kişisel özelliklerine ve algılama anındaki bilinç durumuna çok bağımlıdır. Yani öznelirler. (Göldeli, 1984,s.51)

Bir göstergenin biçimi ya da gestalt'ın sık sık ortaya çıkması bu göstergeye karşı bir yakınlık, alışkanlık, getirmektedir. Sözcüklerin ya da göstergelerin anlamları, algılamaların yinelenmesiyle oluşan alışkanlık ve geleneklere bağımlı olarak ağırlık kazanırlar.

Sanat yapıtı sonsuz sayıda bilgi kümelerini içermektedir. Sanat yapıtının üretiminde gösterge gösterge oluşturan süreç (semiosis) dizimsel, anlamsal ve yararsal

devrelere bölündüğünde estetik seçim olanaklarının bağımsızlık derecesi dizgesi, süreç boyunca aşağıdaki aşamaları izler.

Mies Van der Rohe'nin düzenlediği bir mekanda yer alan bir duvarla, eski bir Türk evinin avlusunu sokaktan ayıran duvar, kuşkusuz aynı anlama sahip değildirler. Bunların her birini ve aralarındaki farkı anlayabilmek için, o öğelerin, mekanın bütün içindeki konumlarının ve o mekanın öteki öğeleriyle olan ilişkilerinin yanı sıra, o mekanları yaratan toplumsal, ekonomik; ruhsal koşulları da göz önüne almak gerekmektedir. Bu işlem ise, söz konusu öğenin, saydığımız düzeylerde, ya da alanlarda oluşmuş bulunan, birtakım başvurma (reference) çerçeveleri içine oturtulmasından başka bir şey değildir. Bu çerçevelerin içeriği “mekana ve zamana” bağlı olarak; çeşitli durumlarda ve koşullarda değişebildiğinden, duvarın anlamı da değişebilmektedir.

Bu durumda duvarın, ya da bir mimari mekanı oluşturan herhangi bir öğenin, çeşitli anlamları bulunduğunu, fakat , belirli koşullar içinde yer alan belirli bir mekanda bunlardan yalnızca birinin gerçekleştiğini ileri sürebiliriz. Öte yandan, anlambilimde bir sözcüğün çeşitli anlamlarının olması halinde, belirli bir metin bunlardan yalnızca birinin gerçekleştiğini söylemektedir.

Aradaki bu benzerliğin, mimari mekanın öğelerini, dilin sözcükleriyle anlam bakımında da kıyaslayabileceğimiz gösteren önemli kanıtlardan biri olduğunu sanıyoruz. “Bu adam çok güzel saz çalıyor” dediğimiz zaman”saz” sözcüğünün anlamı, tümcenin bütününü gözönüne alarak çıkarabiliyor ve onu “bu sulak yerde çok saz bitiyor” tümcesindeki “saz” sözcüğüyle karıştırmıyorsa, eski bir Türk Mahallesinde, daracık bir yol boyunca giden bir avlu duvarını da, eski Türk konut mimarisinin özelliklerini gözönünde tutarak anlamlandırırız ve böyle bir duvarı, Mies Van der Rohe'nine bir sergi pavyonundaki, ya da Frank Lloyd Wright'ın Şelale vindeki Bir duvarla, anlam bakımından karıştırmayız.

tümcesindeki “saz” sözcüğüyle karıştırmıyorsak, eski bir Türk Mahallesinde, daracık bir yol boyunca giden bir avlu duvarını da, eski Türk konut mimarisinin özelliklerini gözönünde tutarak anlamlandırırız ve böyle bir duvarı, Mies Van der Rohe’ne bir sergi pavyonundaki, ya da Frank Lloyd Wright’ın Şelale vindeki Bir duvarla, anlam bakımından karıştırmayız.

Anlam kavramının yapısı biraz daha yakından incelenecek olursa herhangi bir birimin ya da ögenin anlamının saptanması sürecinin ikili bir aşamadan geçmek zorunda kaldığını görürüz. Başka bir deyişle, bu sürecin tamamlanabilmesi için, iki çeşit başvurma (reference) çerçevesi gerekmektedir. Birinci aşamadaki başvurma, çerçevesi o ögenin doğrudan doğruya ait olduğu sistemin kendisidir. İkinci aşamadaki başvurma çerçevesi ise o sistemin, birincil ya da ikincil, üçüncül üst sistemlerden oluşan bir çerçevedir. Örneğin, trafik işaretleri söz konusu olduğunda, herhangi bir pano, önce, trafik işaretleri sistemin öteki öğeleriyle, gerek rengi, gerekse biçimi açısından kıyaslanarak farklılık ve benlik kazanır. Ancak ondan sonradır ki, o işareti, trafik işaretleri sisteminin üst sistemlerinden olan ulaşım sistemine ekonomik sisteme ya da başka sistemlere bağlayarak anlamlandırabiliriz:

Bu özellik göz önüne alındığında, mekansal bir ögenin anlamlandırılma süreciyle, dilsel bir ögenin anlamlandırma sürecinin tamamen aynı olduğunu sanmak yanlıştır. Dinsel bir işaret, bir sözcük, onu oluşturan harflerin sıralanma biçimine göre dilin, koduna belirli bir yer tutmaktadır. Bir sözcüğün bu kod içindeki yerini gösterilenini ve anlamını bilmeden, daha üst düzeyde, başka bir deyişle de, dilsel olmayan dil dışı bir başvurma çerçevesine geçmeye ne gerek, ne de olanak vardır. Oysa, mimari mekanın öğelerinden birinin anlamını saptamak söz konusu olduğunda, dikkat edilecek olursa önce verilen duvar örneğinden de anlaşılabilceği gibi, birinci başvurma çerçevesi yani o ögenin mimarlık içindeki onumu, anlamı daha kısa bir biçimde geçirtilerek, hemen daha üst sistemlere, örneğin ekonomik, toplumsal yapıya atlanmaktadır. Daha açık bir deyişle, mekansal bir ögenin ekonomik toplumsal, ruh bilimsel, mitolojik anlamı, onun, Salt mimari anlamından hem daha ağır basmakta, hem de daha kolay kavranabilmektedir.

Gerçekten de , bir çok çalışmada, mimari mekan, salt mimarlığın sınırları içinde kaldığında genellikle “estetik” “işlev” “kompozisyon” gibi ölçütler açısından değerlendirmekte, anlam kavramı, daha üst düzeyde ölçütler için içine girdiğinde ortaya çıkabilmektedir.

Kanımızca bu fark, anlam kavramının, başka bir deyişle de anlamlandırma sürecinin, mimari mekanla dil ya da öteki işaret sistemleri arasında büyük farklılıklar göstermesinden ileri gelmemektedir. Mimari mekanda klasik işlevlerin ve sanatsallığın, iletişim işlevine ağır basmasından doğduğunu görürüz Dilde ve başka birtakım işaret sistemlerinde, bilindiği gibi gösteren gösterilen ilişkileri mimari mekanda ve öteki sanat dallarında olduğundan çok daha belirgin bir biçimde tanımlanmıştır.

Özellikle iletişim amacına hizmet etmek üzere oluşturulmuş bir işaretler sisteminden yararlanarak biçimlenen bir haberin (message) anlamı, daha “otomatik” bir şekilde kavranabilmektedir. Bu gibi sistemlerin kullanılmaları halinde, herhangi bir işaretin anlaşılabilmesi için gerekli olan, başvurma çerçevesiyle ilişki kurma işlemi, zihinde, çok daha kısa bir süre içinde ve çoğu kez bilinçaltından gerçekleştirilmektedir. Oysa, mimari mekan gibi aynı zamanda iletişim görevi de yüklenebilen sanatsal bir işaretler sisteminde, bu işlem dolaylı bir biçimde ve özel bir bilinçle yapılmakta ve daha da üst düzeylerdeki daha geniş bir takım başvurma çerçevelerine göre değerlendirilmektedir. İşte bu nedenledir ki, bir trafik işaretini, bir dilsel haberi anlamak, mekansal bir düzeni anlatmaktan, genellikle daha kolaydır.

Çünkü, sözcüklerle iletilen bir haberin anlamı, kısmen de olsa, toplum bilim (sociologie), ekonomi, ruh bilim (psychologie), felsefe, mitoloji, insan bilim (anthropologie) ya da tarihi bilmeden de anlaşılabilir. Mimari mekanın anlamını araştırmaktan hiç bir şekilde yıldırmamalıdır. Bu konuda belirgin bir sonuca varılmasa, bir mimari öğenin ya da tüm bir mekansal düzeninin anlamı kesin olarak saptanamasa bile bir takım yaklaşımların her zaman yararlı olacağına inanıyoruz ve kanımız odur ki mimari mekan üzerinde, anlambilimsel açıdan yapılacak çalışmalar, herşeye karşın, bir resim bir

müzik parçası üzerine yapılacak çalışmalardan daha somut bir nitelik gösterecektir. Çünkü, bilindiği gibi mimarlık dilden daha özgür “saf” (pur) sanat dallarından ise daha kısıtlı bir iletişim aracıdır.



BÖLÜM 6. ÇALIŞMANIN SONUÇLARI

6.1. Mimari Nesnenin Üretilmesinde İzlenen Yollar (Yaklaşımlar)

Biçimin üretilmesi yani düşüncedeki tasavvurun gerçekleşmesi süreci, birbirini devamlı olarak izleyen iki safhayı içermektedir; ilk biçimin ortaya çıkması ve ortaya çıkan bu biçimin denenerek geliştirilmesi. İlk biçim, tasarımcının zihinsel faaliyeti sırasındaki tasavvurlarının görselleştirilmesi ile elde edilmekte, denenmesi sürecinde ayrıntılarda ve ölçekte geliştirilerek, daha da somutlaşmakta ve gerçek olmaktadır. (Aksoy, 1975), biçimi oluşturma sürecini mimarın kendisini de ortaya koyduğu bir haberleşme repertuarı içinden seçmeler ve çeşitlemeler yapılmakta, ya da mimarın kendisini ortaya koymak için yenilikleri aradığı öne sürülmektedir.

(Heath, 1971) Murdock'un da biçim oluşturmaya benzer benzer yönde ele aldığına işaret ederek, bunların çeşitleme, icat etme, deneme, düzeltme ve kültürel ödünç alma olduğunu ortaya koymaktadır.

(Broadbent, 1973) Mimarın üç boyutlu formu oluştururken birbirinden farklı dört yol izlediğini ortaya koymakta, bunları Pragmatic, Typologic Analogic ve Canonic olarak adlandırmaktadır.

Pragmatic tasarım; toprak, taş, ağaç gövdesi ve yaprakların, bambu, hayvan derisi hatta karın, yapı formu gerçekten başarılı bir işlerliğe kavuşana kadar deneme yanılma ile bir araya getirildiği tarih öncesinden beri kullanılan bir yapı ve yapı biçimi oluşturma yöntemidir.

Yapı biçimini oluşturmadaki bu yaklaşımın temel nedeni vahşi doğanın tüm verilerinin insanların yaşamlarını sürdürmeleri amacıyla kontrol altına almaktır. Bu açıdan Eskimo iglosu, Afrika çamur kulübesi ve tüm yöresel mimarlık örnekleri belli bir coğrafik alan özellikleriyle insan gereksinimleri arasında denge kurma çabasını örneklemektedirler.

(Hançerlioğlu, 1980) Pragmatizm'i düşünceleri doğurdukları davranışlarla değerlendirme ya da davranışla düşünce arasındaki direkt bağlantılı olarak tanımlanmaktadır. Bu açıdan pragmatik yaklaşım, tasarlama sorununa ilk akla gelen yanıtı veren bir tasarlama davranışı olarak görülebilir.

Belli iklim ve yaşam koşulları çerçevesinde özelliği önceden keşfedilmiş malzemelerin kullanıldığı pragmatik tasarlama faaliyetinde daha az deneme - yanılma sözü konusu olmaktadır. Bu nedenle, yaratıcılık yönü olmayan eski biçimlerin benzerlerini tekrar eden bir biçimlendirme olduğu açıktır. Bu yaklaşımın en belirgin örnekleri olan yöresel mimarlık yapılarında, belli biçimlenmeler üzerinde durulmasının kökeninde başarısı kanıtlanmış biçimlerin tekrarı anlayışı vardır. Ne var ki yeni malzemelerin kullanılma biçimleri veya bilinen malzemelerin, geleneksel kullanımlarından daha farklı bir biçimde nasıl kullanılacağı, pragmatik yaklaşımın deneme - yanılma tekniği sayesinde çözümlenmekte, böylece yeni bir biçimin yaratılması mümkün olabilmektedir. (Broadbent, 1973). Örneğin Paris'teki Pompidu Sanat merkezinde çelik malzemeyi kullanma kuralları özgün bir dış kütle biçimi yaratmıştır.

1940'ların mimarlık ürünleri, yeni malzemelerin kullanılması yolunda geliştirdikleri yeni biçim anlayışlarıyla pragmatik yaklaşımın akılcı, aynı zamanda yaratıcı yönünü dünyaya tanıtmaktadırlar. 1946'larda Le Corbusier betonarmedeki konstrüksiyonun estetiğini yeni bir anlayış getirmiştir. Yapıyı bitiren çatı yerine teras kullanılmakta, döşeme kolonlarla yerden yükseltilerek zemin boşaltılmakta ve dış yüzey ile hem yüz pencerelerde süreklilik aranmaktadır. Böylece malzemenin ve tekniğin olanakları yapıyı oluşturan öğelerin biçimlerini ve aralarındaki ilişkiyi ve bir araya geliş kurallarını (Syntaxları) etkilemekte ve değiştirmektedir. (Hançerlioğlu, 1980)

Çoğu yöresel mimarlık örneklerinde kullanılan malzemenin ve teknolojinin belirlediği yapıım yöntemleri ve bunlardan doğan tiplerin, yani strüktürel tipolojilerin belirleyiciliği görülmektedir.



Şekil - 6.1. Villa Savoye, Le Corbusier, (1928).

Öte yandan pragmatik tasarımda biçim, fonksiyonun direkt yanıtı gibidir. Mekanlar veya mekan öğeleri duvarlar, kapılar, pencereler, salt belli bir işleve en uygun koşulları oluşturmak üzere bir araya gelmektedirler.

Mimarın biliş sitilleri çerçevesinde bakılacak olursa pragmatik tasarım, adım - adım gelişen bir niteliktedir. Soruna direkt yanıt olabilmesi atak, ama başarısı doğrulanmış biçimlere yönelmesi temkinli olduğunu göstermektedir. Genelde kağıt üzerinde veya zihinde canlandırmadan öte yapmaya elverişli olan bin süreç olduğundan temkinli, bir deneme - yanılma süreci olarak ta genişleyen niteliğini belirtmekte yarar vardır.

Öte yandan farklı bir tasarlama yaklaşımı olarak, Sıkago okulu mimarlarının yeni malzemeleri pragmatik yaklaşımla değerlendirmedikleri, alışılmış görsel biçim terketmedikleri bilinmektedir. Tasarımlarında yeni malzemenin kullanım özelliği, işlenmiş taştan klasik detay ve süslemelerin arkasına gizlenmektedir (Dostoğlu, 1982). Bu anlayışın tek başına biçimi oluşturmada etkinleşmesini Broadbent Tipolojik yaklaşım olarak açıklamaktadır (Broadbent, 1974 - 1979).

Tipolojik yaklaşım, tasarımcının tasarım probleminin çözümünde bilinen yapı formlarının kalıplaşmış imajlarına başvurmasıdır (Broadbent, 1974 - 1979). Tasarımcı, biçimi oluştururken kullanıcı ya da işverenin sonuçta ortaya çıkacak ürünü benimseyip kabul etmesi endişesi ile de çoğu kez eski, alışılmış ürünlerin biçimlerini tekrarlamakta,

böylelikle yeni olanı alışılmışı yeğlemektedir. Yapının biçimiyle, vermek istediği anlam arasındaki ilişki daha önceden öğrenilmiş olduğundan aynı veya benzer biçimler oluşturularak, bu anlama ters düşme olasılığından kaçınılmaktadır.



Şekil - 6.2. Sigorta Binası, Chicago
(W.B. Jenney, 1883 - 85)

Tasarımcının bu yaklaşımı özellikle dini yapılarda ve geleneksel çevrelerdeki biçimlendirmelerde kaçınılmaz olmaktadır. Çağımızda tarihçi eklektizmin ve ülkemizde Sedat Hakkı Eldem'in Geleneksel Türk Evini, yeniden canlandırma çalışmalarının temelinde aynı anlayış yatmaktadır.

Tipolojik yaklaşımın önünde “tipik biçim” oluşturma çabası vardır. ‘Tipik’ olduğu için zihinde canlandırma ve bunu ifade etme yani zihindeki imgeyi aktarma zor olmamaktadır (San, 1983). Tipik olan biçim, eldeki imkanlara ve zorunluluklara uydurmak için değiştirilebilir. Tipik olan biçim, eldeki imkanlara ve zorunluluklara uydurmak için değiştirilebilir. Bu nedenle de, tasarımda, başlangıç için uygun bir hareket noktası teşkil etmektedir.

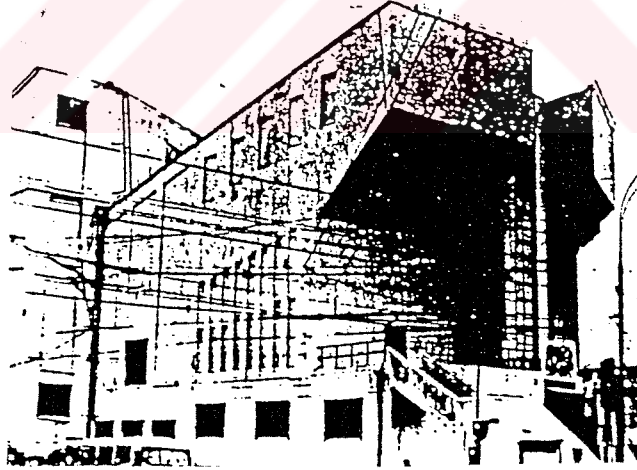
Bir çok yerde olduğu gibi Karadeniz yöresindeki kentsel ve kırsal yerleşmede tuğla ve betonarme kullanarak yapılmış camiler geleneksel öğeleri hala taşımaktadırlar.

Çevresinin iklim koşulları içinde gerçekçi bir çatı örtüsüne sahip olması yanında onu diğer yapılardan ayıran kemerli pencerelerin dinsel yapının değişmeyen özgün ögesi olarak burada da ortaya çıktığı gözlenmektedir.

Jenks'in (1977) deyimiyile bazı biçimler zamanla tekrar edildiği durumların kelimesi haline geldiklerinden dilde birşeyin hep aynı kelime ile anlatıldığı gibi mimaride de belli mesajların verilmesi belli biçimlerin kullanılmasını gerektirmiştir.



Şekil - 6.3. Banka yapılarında 'güven' ifadesinin anlatımı kolonatl cephelerde sağlanmıştır



Şekil 6.4. Russakov Club, Moskova. Benzer biçimlenmeler uzun yıllar Oditoryum yapısının simgesi olarak kullanılmıştır (Melnikov, 1928)

Bu çerçevede, genelde tipik olanın kendi içinde güzelliği veya çirkinliği üzerinde tartışılmaz. Dolayısıyla, herkesin anlayacağı köklü ve tarafsız bir güzellik kavramının aranmasına da gerek yoktur, çünkü form ya da formların alışılmıştır. Örneğin İngiliz

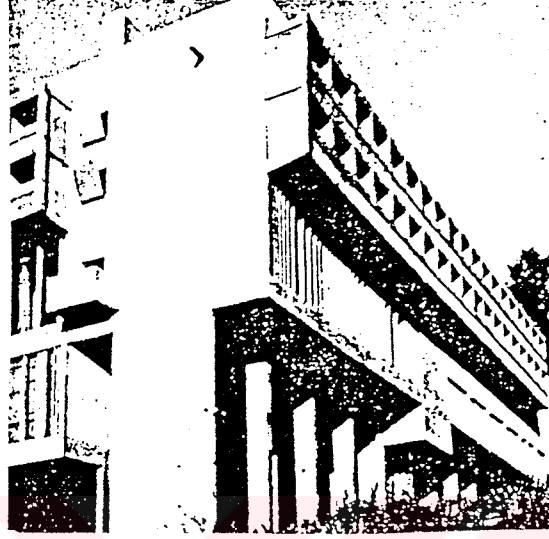
konut çevrelerinin değişmez tek ev, ikiz ev ve teras ev kavramı, belli tipolojilerin tekrarlanması sonucu kullanıcı da oluşan beğeni ve güzellik anlayışına dayanmaktadır. Yeni bir tasarım probleminin çözümünde her zaman , alışılmış formlar değil, anlamlı bir ilişki kurulabilen diğer formların da kullanıldığı ortadadır. Saray yapısı gibi toplu konut, geleneksel konut yapısına benzeyen büro yapılarında olduğu gibi örnek alınan yapının dış formu, cephe karakteri veya plan düzeni, ya aynen tekrar edilmekte ya da probleme göre değiştirilerek kullanılmaktadır.

Mimarlıkta biçimsel benzerliklerden yola çıkarak, etkilenmelerden söz etmek mümkündür, üstelik benzerliklerin çok açık olduğu örnekler ilginç de olabilmektedir. Yalnız burada tipolojik yaklaşımda olduğu gibi, bütün camiler kubbeli ve pencereleri kemerli olmalıdır şeklinde şartlanılmış bir benzerlik yoktur.

Bu yaklaşımda tasarım problemi, somut ve soyut araçlar yoluyla düşünülmekte ve bunlar kurulan benzetmeler yoluyla ifade edilmekte yani ortaya koyulmaktadır. İmgeler ya da imgesel kavramlar yoluyla düşünülen biçim bir anlamda zihinde daha kolay tasavvur edilmekte, bağlı olarak da, daha kolay ifade edilmekte, yani görselleştirilmektedir. Buna karşın, bazı durumlarda biçim, bu kadar görsel ve somut olmayan sözel ve soyut kavramlar yoluyla düşünüldüğünde ifade edilmesi yani somutlaşması da tasarımcılar arasında farklılık göstermektedir.

Dünyanın her köşesinde Corbusier'e, Wright'a veya Mies'e öykünen bir çok yapıya rastlamak mümkündür. Farklı işlevlerde olmasına rağmen, Corbusier'in La Turette manastırına çok yönüyle benzeyen yapılar vardır (Balamir, 1985). Kaldığı bu ustalar da yapılarında bir başka tasarım ürünlerine öykünmenin, izlerini taşırlar. Corbusier'in Akdeniz mimarlığından, Wright'ın Japon mimarlığının biçim ve detay çözümlerinden, Kahn'ın İskoç kalelerinden etkilenmiş olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla tüm tasarım tarihi boyunca (tıpkı doğada olduğu gibi) çok az sayıda biçim kullanılmış, biçimler sabit kalmış ama anlamlarının değişmiş olduğu anlaşılmaktadır (Bonta, 1979). Klasik yapının önemli bir ögesi olan kolon tek başına bir çok yeni yapının biçimlendirilmesinde

kullanılmıştır. Örneğin Londra'da Trafalgar'daki Nelson Anıtı; Battersae Power istasyonu bacaları, Chicago Tribune gazetesi binası gibi (Jencks, 1977). Günümüzde de çoğu tasarımcı biçimlendirmelerinde bu elemanı kullanmaktadır. Graves'in çeşitli çalışmaları bu konudaki ilginç örnekler arasındadır

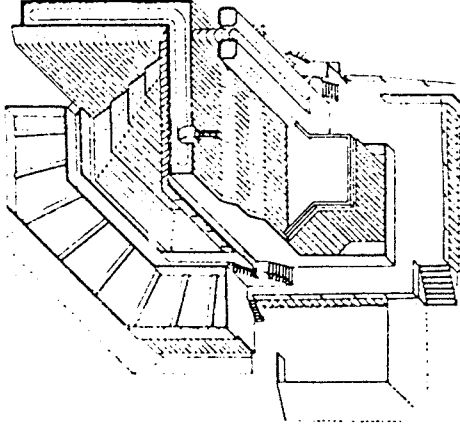


Şekil 6.5. La Tourette, Le Corbusier

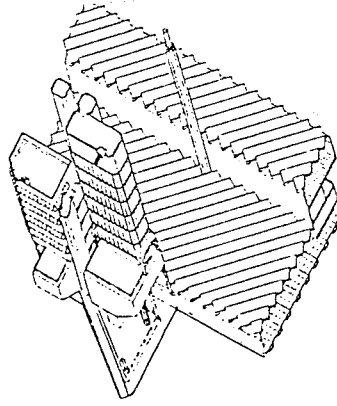
Kahn, Philadelphia'daki Richard Tıp Merkezi yapısında kare laboratuvar alanını saran kulelerden bazılarının hizmet alanları olduğunu iddia etmektedir. Fakat fonksiyonlarda daha dikkatli bakıldığında bazılarının merdiven kuleleri olduğu anlaşılmaktadır. Farklı fonksiyonlardaki bu elemanlar çatı üzerine kadar yükseltilerek kale burçlarıyla bir benzerlik kurulmaktadır (Broadbent, 1973, s.426 - 427).

Benzetmeler kuran biçimleyici davranışı aynı tasarımcının tüm yapılarını oluşturan ortak bir stil olarak görmek mümkündür. Örneğin Stirling ürünlerinden Cambridge Üniversitesi tarih fakültesi, Leichester Üniversitesi Mühendislik Fakültesi ve hatta Oxford Üniversitesi öğrenci yurdu (Florey Building) yapıları arasındaki benzer mimari özellikler ortadadır. Öyle ki bu biçimsel saplantı özellikle hem yapıların farklı fonksiyonları hem de iklimsel özelliklere uyum açısından görünür sorunlar yaratmaktadır.

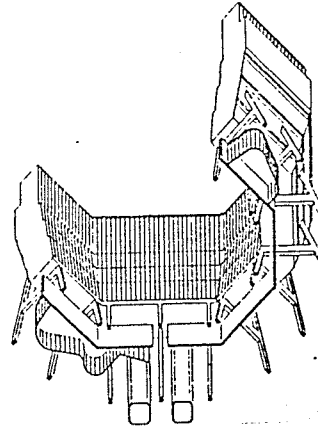
Beğenilen bir yapının bazı özelliklerinin alınıp başka bir bütüne katılması, ya da yeni başka ilişkilerde biraraya getirilmesi durumunda alandan bağımsız ve aşamalıdır. Öte yandan klasik kolonun farklı nitelikte bir çok yapının biçimini oluşturmasında bütüncüdür.



Şekil -6.6 Cambridge Üniversitesi Tarih Fak. (Stirling / Gowan, 1964-68)



Şekil-6.7 Leicester Üniversitesi Müh. Fak. (1959-63)



Şekil 6.8 Queen's College Öğrenci Yurdu (1966-71)

Bazı durumlarda tasarımcı kişisel olmayan imgeler aracılığıyla düşünmekte ve biçimi bunlara benzeterek ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle, zihinde tasavvur edilen biçim, aynen ifade edilme yoluyla gerçekleştirilmektedir. Örneğin, sandviç şeklinde sandviç satış büfesi ve yelkenli şeklinde yelken kulübü tasarımlarındaki yaklaşım budur. Daha ağırbaşlı bir örnek olarak kilise mimarisindeki haçvari plan ve bunun yanında yapının plan, kesit ve bazen görünüşlerin de bile belirgin olan kutsal üçlü kompozisyonu işaret edilebilir.

Bu yaklaşım, tipolojik yaklaşımda olduğu gibi alışılmış biçimlerin tekrarı değildir, biçim başma alanlardaki biçimlerle benzetmeler kurularak oluşturulmaktadır. Sonuçta bitmiş, somut biçim gerçekte tasarımcının düşündüğü gibi olmasa bile seyirci tarafından bir şekilde problemin bir yönü ile ilişkili kılınabilmektedir. Bu ölçüde anlaşılır ve kabul edilir, çoğu kez de dikkat çektiği için kolay hatırlanır olmaktadır. Sandviç büfesinde olduğu gibi bazı çağdaş örneklerde benzetmeler o denli dolaysızlardır ki, bunlar arasında Moor'un İtalya haritası ve klasik mimarlıktan alıntılarla donanmış Piazza d' Italiyasi ve venturinin, Franklin müzesinin bahçesindeki franklin evi modelinden söz edilebilir.

Sarineen'in Kennedy Hava Alanında uçmaya hazırlanan kuş Corbusier'in Ronchamp'ta dua eden el veya rahibe başı ile benzeşimler kurdukları iddia edilmektedir. Bu benzetmeler, yukarıdaki örnekler kadar açık ve belirgin olmamakla beraber, bazı kişiler için biçimi, kelime ve kavramlardan daha farklı kılarken, tasavvur ve ifade edilmesini de kolaylaştırır.

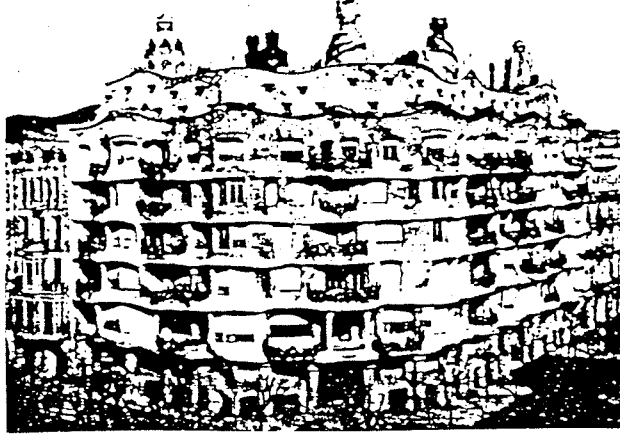
Kişisel olmayan bu imgelerin fonksiyon, vb. gibi problemlerin tasarımcı tarafından belirlenen bir yönü ile ilişkili olması daha çok 'atak' bir zihinsel etkinlik olduğunu doğrulamaktadır.

Üçüncü grup benzetme yaklaşımı, çözümlenmesi gereken tasarım problemi veya problemin bir yönünü tasarımcının kendi fiziksel varlığı, ya da doğadaki diğer canlılar veya diğer alanlardaki olgu ve yasalar aracılığı ile düşünmesi ve biçime dönüştürmesidir. (Broadbent, 1973) (Aksoy, 1975), (Yücel, 1982).

Tasarımcı kendisi ile problemin çözümlenmesi gereken yönü arasında ilişki kurmaktadır. Örneğin eğer bu giriş ben olmasaydım nasıl hissederdim, üzerime gelen basınçların bende etkisi ne olurdu, dayanma ya da destek olma davranışım ne olurdu sorunlarının yanıtları biçimlendirmede aranmaktadır.

Bunun yanında tasarımcı, problemin çözümlenmesi gereken yönü doğadaki canlı veya cansız varlıkların benzer sorunu nasıl çözdüğüne bakarak ondan esinlenerek yanıtlamaya çalışmaktadır. Gaudi'nin biçimlendirme yaklaşımı bunun en belirgin örneğini oluşturmaktadır. Ağaç gövdesine benzeyen kolonlar, deniz dalgaları gibi paramet duvarları vb. gibi .

Bruner, suyun içinde bir konstrüksiyon tasarlama problemini doğadaki olgu ve yasalar aracılığı ile düşündüğünde tahta kurdunun ahşap içinde kendine yuva yapmak için nasıl delik açtığını gözlemlediğini ifade etmektedir (Broadbent, 1973, s.351).



Şekil - 6.9. Colonia Güell Kilisesi, Barselona
(Gaudi, 1884 - 1914). Casa Mila,
Barselona (Gaudi, 1905 - 10)

Tasarımcı, probleme kendisinin kazandırdığı bir özel anlamı açıklamaya çalışarak yaklaşabilir. Burada bir öncekinde olduğu gibi problemin bir yönü diğerlerinden ayrılmakta ve tüm ilgi onun üzerinde toplanmaktadır. Fakat, bu diğerlerinde olduğu gibi nesnelerin modelleri veya onlara ait imgesel kavramlar gibi somut araçlarla değil soyut nitelikli kavramlar aracılığı ile düşünülmekte ve biçimlendirilmektedir. Bağlı olarak ta tasarımcıdan tasarımcıya büyük farklılık gösterebilen ve kendinden başka bir şeye benzemeyen biçimler elde edilmektedir.

Biçimlenmelerin gerisindeki soyut kavramlar bazen çok açıktır. Yeryüzü / gökyüzü, güncellik/ ruhsallık, gece / gündüz ve tanrı gibi evrensel kavramları anlatan biçimler, tipolojik yaklaşımlarda aynı soyutun, somutlaşmasında bir sözcük gibi kullanılmışlardır (Özek, 1979). Örneğin, ruhsallığın düşey, güncelliğin yatayla ifadesine her çağda ve her toplumda vardır. Yunan tapınağında ruhsallık güncelin içinde erimekte ve ibadetin güncel hayatın bir parçası olduğunun vurgulandığı anlaşılmaktadır. Buna karşın, Hristiyan mabedindeki yükselmede ruhsallık ağırlık kazanmaktadır (Kandil, 1983). Yunan tapınağının açık ve duru görünüşüne karşıt olarak kilise, dünyanın herşeyinden ve dış doğadan koparak içine kapanan ruhun huzur duygusu ile sonlunum üzerine yükseltmektedir. Tanrı evinin özelliğini belirleyen bir yükseliştir bu

(Kandil,1983, s. 11-12). Camideki orta mekanın ana kubbenin yüceliğine rağmen yan mekanlarda kaynaşarak kuvvetli bir tek mekan oluşturması, islamiyetteki tanrı önünde her kulun eşitliği kavramının ifadesi olmaktadır.



Şekil - 6.10. Selimiye,Edirne (Sinan,16. y.y.)

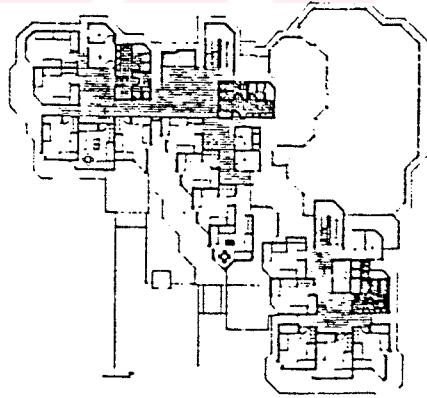
Bazı tasarımcıların yapılarını, insani bir ifadenin karşılığı olan bazı özelliklerin anlatımı olması yönünde çaba sarfetmektedirler. Bu nedenle bazı cepheler; çıplak ve boş tesiri verir, bazıları çatık karşı gibi görünür, diğerleri ise kalender ve neşeli görünür, diğer bir tip de samimi fakat ciddi olabilir. Görüldüğü gibi ağır - kalıcı ve hafif - değişken kavramlarının anlatımlarında meydana gelen tesirlerin sebebi yalnız malzemenin seçilmesi ve işleniş tarzı, ya da bir süslemenin mevcut olup olmadığı değil, esas kompozisyon ve şekil vermedir. Mimar bu elemanların düzenlenmesinde binanın nasıl olacağı hakkında kişisel görüşünü açığa vurmuş olur, ve böylece bina ile somutlaşan karakteri anlamak ve bir yere oturtturmak, izleyiciye kalan bir iştir (Robertson, 1949, s.48)

Bazı yapılarda tasarımcını ilettiği mesajın kullanıcı tarafından anlaşılmaması mümkündür. Zaten tasarımcılar da böyle bir endişe duymamaktadırlar. Konuralp (1982), evin mutlaka bacası vardır, oradan da duman çıkarsa bu ilişki tanıtıcı olur, yoksa bu mesaj kayıp olur, toplumla ilişki kopar biçimindeki endişesinden uzaklaşmaya çalışıyorum demektedir (Konuralp, 1982,s.34). Öte yandan Cansever, bir yapının verdiği mesaj, bir

etiket, bir hikaye, bir nasihat veya bir roman olmamalıdır. Bu biraz da post - modernizmin içine düşeceği bir tehlike olur, demektir (Cansever, 1982, s.35). bu iddialara göre, yapı kendinden başka bir nesneyi hatırlatmadığı sürece soyut düşüncenin biçimle ifadesi başarılı olmuş demektir.

Barınma, çalışma, ibadet, eğitim ve benzeri ana fonksiyonların dışında bazı özel fonksiyonlara hizmet edecek yapıların (sergi, müze, kitaplık, banka, tiyatro ve tüm prestij yapıları) biçimlenmelerinde hangi kavramın esas faktör olduğunun saptanması hem tasarımcı hem de izleyici açısından kolay olmamaktadır. Örneğin Konuralp Maçka Sanat Galerisinin biçimlenmesinde 'tarafsızlığın'. İstanbul Karayolları binasında, Boğaz Köprüsündeki çağdaş teknoloji ve malzeme kullanımına koşutluğun arandığı vurgulanmaktadır.

Bunun yanında Cansever, Türk Tarih Kurumu binasında 'tarihin korunması' anlayışının ifadelendirilmek istendiği söylenmektedir. Karaaslan, Petlas binasında hiç bir fonksiyonun ifadesi olmamayı, yapının ne yapısı olduğunu anlaşılmaması, dolayısıyla hey şey yapısı olabilme niteliğini ifade etmek istemiştir .



Şekil - 6.11. Tandoğan Öğrenci Yurdu, Ankara
(Ş. Vanlı, 1967-68).

Bu tasarlama örneklerinden anlaşılacağı gibi mimarlık, kendi biçimleriyle dile getirmeye çalıştığı ve kendisi yalnızca yararlı olmaktan alıkoyan bir anlam kazanmaktadır (Kandil 1983,s.6). Gerçekte bu çaba klasik mimarlardan başlamaktadır. Klasik mimarlık, dinsel bir soyut kavrama göre kendi plan ve mekan görünüşü biçimlendirmekte, dış biçimlenme sini doğrudan bir model olmaksızın akıldan çıkartmaktadırlar (Kandil, 1983). İç veya dış olsun, biçimin hiç bir başka biçime benzemeden bir kavram ifade etmesi giderek, Broadbent (1979) tarafından ‘canonic’ tasarım olarak adlandırılması, hiç bir şeye benzemeyen biçimin oluşmasındaki geometrinin araştırılmasına kadar uzanmaktadır.

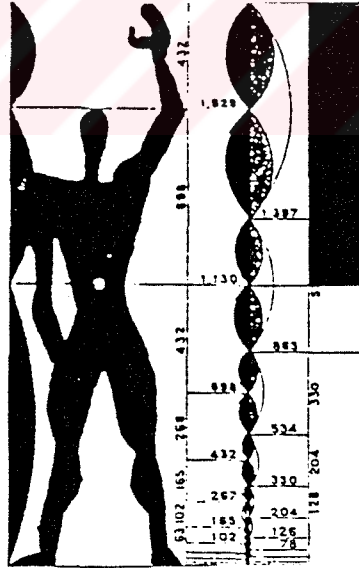
Tasarımcı, soyut bir kavramın ifadesi olan ve kendinden başka bir şeye benzemeyen yararsal ve anlamsal değerlendirmelerin ötesinde olan biçimi amaçlandığında yeni bir düzen yaratma durumundadır. Zaten, her ne yolla oluşturulmuş olursa olsun her yapının inşaa edilmeden önce kağıt üzerinde ortaya koyulabilmesi için tasarımcı formun anlamsal ve yararsal niteliklerini bir tarafa bırakarak salt mantıksal kuruluşundaki düzen ve geometriyi kurmak zorundadır. Bir orantı sisteminin kurulması; gerek iç mekan gereksi dış biçimin ya da yüzeylerin ifadesindeki tüm ölçüler ve bunlar arasındaki ilişkilerle ilgili kararları verebilme özgürlüğü tasarımcıya büyük otorite kazandırmaktadır. Gerçekte bu, tasarımcıdan çok geometrik sistemin otoritesi olmaktadır (Broadbent, 1973). Örneğin, Kahn’ın yapılarının aksonometrik çizimlerle açıklamaya elverişliliğinin nedeni, tasarımcının canonic yaklaşımdaki geometrik, düzenin etkinliğe bağlanabilmektedir (Jencks, 1973, s. 233 - 235).

Yunanlı filozof plato’nun hava, toprak, ateş, su gibi dört evrensel elemanın strüktürünü düzgün geometrik formlarda özdeşleştirme çabasının benzerleri yunan klasik mimarlığının oluşturulmasında görülmektedir. Bu biçimlerin düzenleri, kolonun çapı, yüksekliği ve aralarındaki mesafeyi belli oranlarda ilişkili kılan canonic tasarımlarla sağlanmaktadır (Broadbent, 1973). Benzer yaklaşımla., Rönesans’da en mükemmel şeklin kare ve biçimlenmedeki geometrinin ise insan vücudunun ölçüleri arasındaki oranlar olduğu öne sürülmüştür. Yapı ve yerleşme ölçeğinde ise önceleri, birbirini kesen doğrular

ve simetri yoluyla kurulan düzenler, sonraları yer ve merkez kavramlarının ilavesiyle daha da zenginleştirilmiştir (Schultz, 1971).

Corbusier'in ilk kez Marsilya bloğu tasarımında kullandığı 'modülör' özde her sayının toplamı olduğu bir oran sistemidir. Burada tasarımcı, insanın kendi ölçüleriyle oranlı çevrelerde daha mutlu olacağı düşüncesiyle ölçüler arası oranların saptanmasında insan vücudundan yararlanılmaktadır. Bu açıdan, bir anlamda analogic bir yaklaşım özelliği bile göstermektedir. Pei'nin National Art Galery'sinde, üçgen modülün sade planı oluşturmakla kalmayıp iç mekana süzülen ışık kümesini bile şekillendirdiği gözlenmektedir.

Çağdaş mimarlık örneklerinde anlamsal ve simgesel işlevler giderek önemlerini yitirmişlerdir. Böylece biçimi, hiç bir aracı kullanmadan, kullanım işlevi, malzeme olanakları, doğal ve toplumsal çevre koşulları ile ilgili sorunları çözmek için kendi özgün yapısını kurarak somutlaştırmak söz konusu olmuştur.

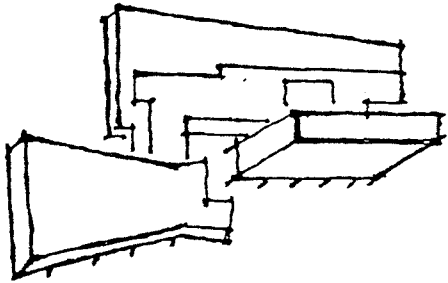


Şekil - 6.12. Modülör (Le Corbusier)

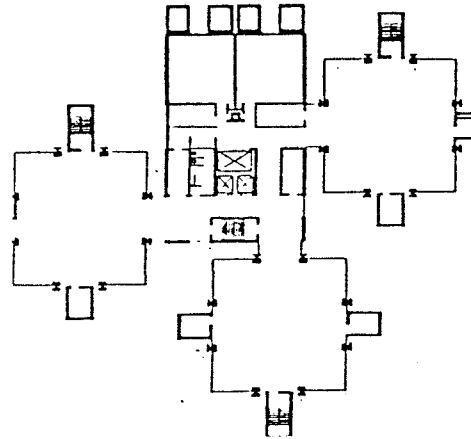
Böylece Cubisme, Bauhaus, De Stij akımları ile birlikte güzel sanatların diğer dallarındaki gelişmelere koşut bir biçimde dizimsel sorunlar üstünde büyük bir önemle durulması, dolayısıyla yapının mimarisinin anlamı ve yararsal yönü hiç düşünülmeden salt geometri, doluluk - boşluk düzenleri, bakışsımsızlık, anıtsal olmayış ve benzer özelliklerin Gestalt kurallarına göre biçimlenmesi (Aksoy, 1975), canonic tasarımın sıkça başvurduğu yollardır.

Canonic yaklaşımda bir geometrik biçim, soyut bir ön kabul olarak ele alınıp ayrıntılarla geliştirilirken somutlaştırılmaktadır. Bunu tek bir biçimin ya da biçimlerin geometrisi olarak ortaya konulan tasarımın başlangıcındaki leke çalışmaları ile örneklemek mümkündür. Jencks (1977) bu yaklaşımın Corbusier'un bazı tasarımlarında, Kallmann, Kahn'ın ve Nimeyer'in bütün yapılarında görülebildiğini ileri sürmektedir. Canonic yaklaşımın buradaki bütüncü ve atak niteliği, Pei'nin üçgen seçimi ile aşamalı ama alandan bağımsız, Corbusier'in insan boyutundan geliştirilen modülleri ile de alana bağımlı eğilimdedir.

Canonic yaklaşımın matematiksel formüllerle ilişkisi Broadbent (1979) tarafından ortaya konularak entelektüel düşünmenin bir yönü olan usçu düşünme ile de ilişkili kılınmaktadır. Formüller çeşitli varlıkların aralarındaki ilişkileri gösteren matematiksel modellerdir, doğrusal ve sözel bir niteliktedir. Böylelikle matematikçiler tarafından belirli düzenlere uyarlanabilmektedir.



Şekil - 6.13. Unesco Binası, NewYork (1946 -52)



Şekil - 6.14. Richards Tıp Merkezi
Philadelphia (1957-61)

Bütün biçimlendirme yaklaşımlarından her biri en ilkel ‘pragmatic’ ten ağırbaşlı ve entelektüel ‘canonic’ e kadar bazı zamanlarda; bazı bölgelerde ve bazı kültürlerde daha belirgin olarak ortaya çıkmışlardır. Ne var ki bunu izlemek ve bir kronolojiye oturtmak olanaksızdır. Gerçekte, iyi tasarımcıların bu yaklaşımları sadece bir tanesi çerçevesinde çalışmadıkları gözlenmektedir. Corbusier; çağdaş malzeme kullanımı ile ‘pragmatic’, Ronchamp’la ‘analojik’, Marsilya bloğu ve Chandigarh’la ‘canonic’ tasarlama (şekil) yaklaşımları örneklenmiştir. Wright organik mimari kavramı biçime yansıtmakla analojik bir tasarlama yaparken açılı çalışılmış, Price Tower, bir canonic tasarım örneğidir. Sedat Hakkı Eldem, Amucazade Hüseyin Paşa Yalısı ile karşılaştırılabilen ‘Taşlık Kahvesi’ yanında Kırac ve Sirer yalıları ile yeni malzemenin kendi diliyle kullanıma geleneksel boyutları katmıştır. Bütün bunlara ilave olarak tasarımcı Akbank Genel Müdürlüğü yapısında banka binalarının simgesi haline gelen kolonaltı cephe anlayışını, yeni malzeme kullanımı ve belirgin bu geometrik düzen ile bağdaştırmaktadır.

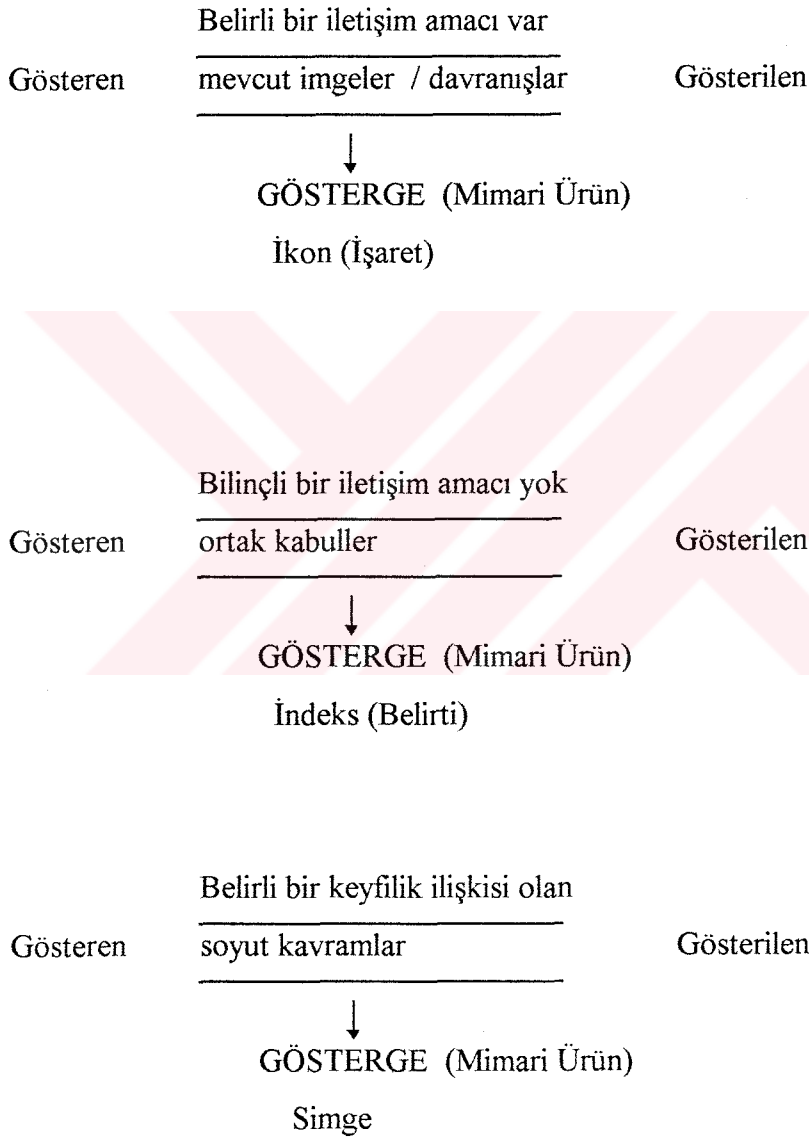


Şekil - 6.15. Marsilya Konut Bloğu
(Le Corbusier, 1948-52).

6.2. Gösterge - Nesne İlişkisini Mimari Düzlemde Tanımlama

Buraya kadar tasarımcının haber olarak bir mimari ürün oluşturmasındaki yaklaşımları tanımlamaya çalıştık. Bu yaklaşım biçimlerini tanımlarken G. Broadbent’in yaklaşımını kullanmak mümkün olabilmektedir. Mimarların zaman içinde hangi

kavramları, hangi işaretleri gösterenin hangi seviyesinde ele aldığını görebilmekteyiz. Tasarımcılar için gösterenin tanımlanması ya da bir mesajın iletilmesi - hangi yolla iletildiğine dair çok kesin yargılar yapılamamaktadır. Gösterenin aktarılmasında örneklerden de görebileceğimiz gibi bazen mevcut imgelerden, bazen bilinen - kazanılmış bilgi ve davranışlardan bazen de mecazi sembollerden - soyut kavramlardan yararlandığını görmekteyiz.



Şekil - 6.16.

Mimari İletişimin İşlevleri	Başvurma Çerçeveleri	Gösterge (İşaret / Belirti/ Simge) (İkon / İndeks / Simge)	Mimarların Yaklaşımları
Göndergesel İşlev	Mevcut İmgeler / Davranışlar	İşaret / Belirti	Tipolojik / Pragmatik
Estetik İşlev	Davranışlar / Ortak Kabuller	İşaret / Simge	Tipolojik / Anolojik/ Kanonik
Üstdil işlevi	Mevcut imgeler	İşaret	Tipolojik
Teritoryal işlev	Davranışlar/ Ortak kabuller	İşaret/ Belirti	Tipolojik / Pragmatik
Anlatımsal işlev	Mevcut imgeler / Ortak Kabuller	İşaret / Belirti	Tipolojik / Pragmatik
Uyarı işlevi	Soyut kavramlar	Simge	Anolojik / Kanonik

Şekil - 6.17

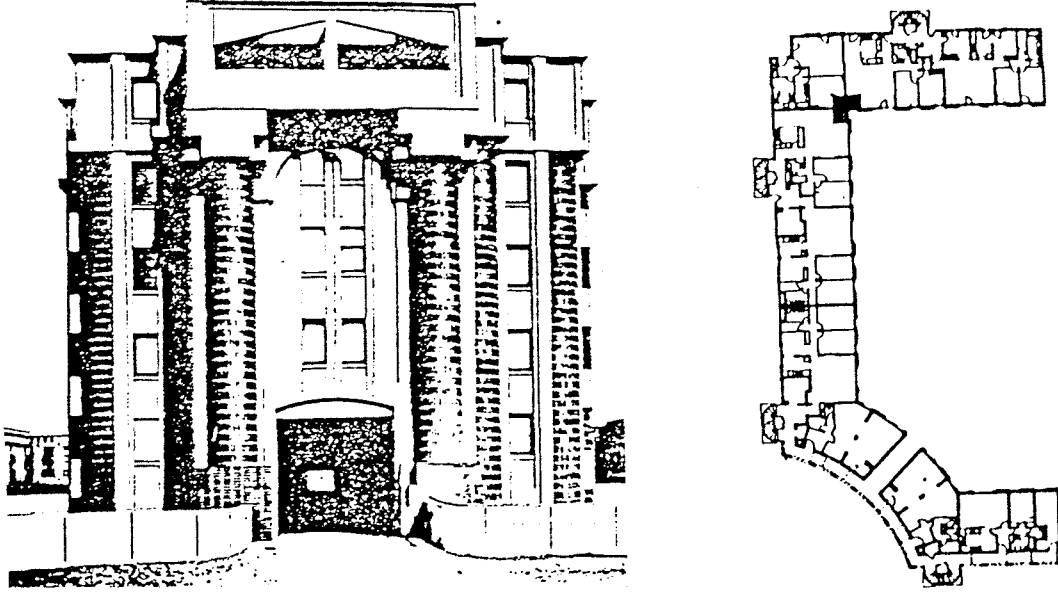
Başlangıç olarak, mevcut nitelik değiştirme yolu kullanılarak daha farklı biçimlere dönüştürüldüğü söylenebilir. Mevcut biçimdeki öğelere, bilinen fonksiyonları gözardı edilerek yeni fonksiyonlar verilebilmektedir. Örneğin, geleneksel biçimlerde, bir sokağı görmek amacıyla kullanılan cumba başka bir amaçla da kullanılabilir. Burada tarihe bir anlam göndermesi değil bir biçim göndermesi söz konusu olmaktadır.

Bu tür bir mimarlık ürünü oluşturma daha çok tarihçi eklektizm'in başvurduğu bir yol olarak karşımıza çıkmaktadır. 1986 Ağa Han mimarlık ödülleri arasında birini alan Eldem'in SSK büro yapısı bilindiği gibi bu konudaki ilginç örneklerden biridir. Bilindiği gibi tasarlandığı zamanda, yirmi yıl önce bir büro yapısı yapmanın yolu, yerleştirileceği alana hakim olan katlar yaratmaktır. Bu büro yapısı, geleneksel biçimi yeni işlevler açısından yorumlamış, geri plandaki eski konut bölgesi ile modern bir bulvarın biçimsel ve işlevsel gerçeği arasında bağ kurmayı başarmış görünmektedir.

Bu yaklaşımın daha yeni örneklerinden biride Bofill'in yapılarıdır. Kütlesel düzenleri Fransa'nın tarihi saraylarından esinlenerek ortaya konan devasa konut kompleksleri gerçekte mütevazı sayılabilecek apartman ünitelerini barındırırlar. Bu kompleks de belli bir stilizasyon süzgecinden geçirdiği klasik cephe elemanlarını, Bofill, prefabrikasyona başvurarak üretmektedir.

Bu örnekler, yeni gereksinmelerin biçimlenmesinde, daha çok mevcut yapıların dış biçimlenmelerinden ve kütle karakterlerinden hareket edildiğini göstermektedir.

Mevcut iç düzenlemelerinde bir hareket noktası olduğu örnekler vardır. Ne var ki, bu düzenler aşamalı olarak değişmekte ve sonuç başlangıçtakinden tamamen farklı olmaktadır. Ancak mevcut bir dış kütle biçimlenmesi gereksinmeler yönünde yeni bir biçime daha kolay dönüştürülmekte, bütünün oluşmasında daha etkili olabilmekte ve gösterge nesne ilişkisi daha iyi kurulabilmektedir. Bu nedenle yeni biçimin oluşturulmasında aktarmayı yada dönüştürmeyi yaparken mevcut imgeler, çoğunlukla dıştan görünen yüzey veya kütle biçimleri olmaktadır.



Şekil - 6.18. Sain - Quentin - en Yvelines Konutları, Bofill (1978)



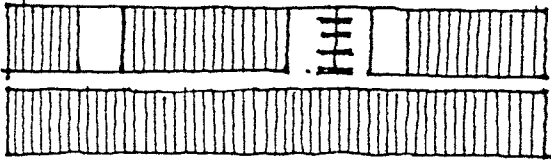
Şekil - 6.19. Zeyrek, SSK. Yapıları, Eldem (1963-70)

Aynı ara kesitte, mevcut imgeler belli bir fonksiyona cevap vermek için değiştirilip kullanılabilirler. Böylece, yeni biçimi oluştururken, bazı öğeler atılır, yerleri konumları veya biçimleri değiştirilebilir, gerekiyorsa bölünmekte ve ya birleştirilmekte hatta başka öğeler ilave edilebilmektedir. Böylece ayrıntılarda farklılaşan çözüm seçenekleri özündeki aynı 'tip plan' anlayışı ile kolaylıkla farkedilmektedir.

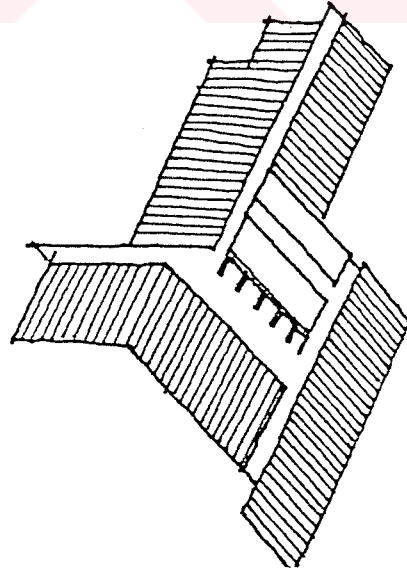
Broadbent’de görüldüğü gibi tasarımcı, genellikle daha önce başarısı kanıtlanmış biçimleri analiz ederek mevcut koşullara uygun, problemi daha iyi çözen değişik biçimlere varmaktadır. Örneğin Sheraton otelinin yatak katları planlamasına bakıldığında, planimetrik kuruluşunun Hilton şeması ile aynı tipolojik kabulü benimsediği, oda dağıtım sistemi ilişkisinin birbirinden hiç de farklı olmadığı görülür (Yücel, 1985, s.5-6).

Çekirdeğin ortada olduğu çift koridorlu büro katı plan tipolojisi, dış formu iç yada dış bükey olarak değiştirebilmekte, hatta giderek serbest büro düzenindeki merkezi çekirdeği saran büro alanları halinde gelebilmektedir. Benzer olarak çekirdeğin dışarda olduğu plan tipolojilerinde büro kollarının çekirdek etrafında çeşitli şekillerde düzenlenmesiyle farklı biçimlere varılabildiği görülmektedir.

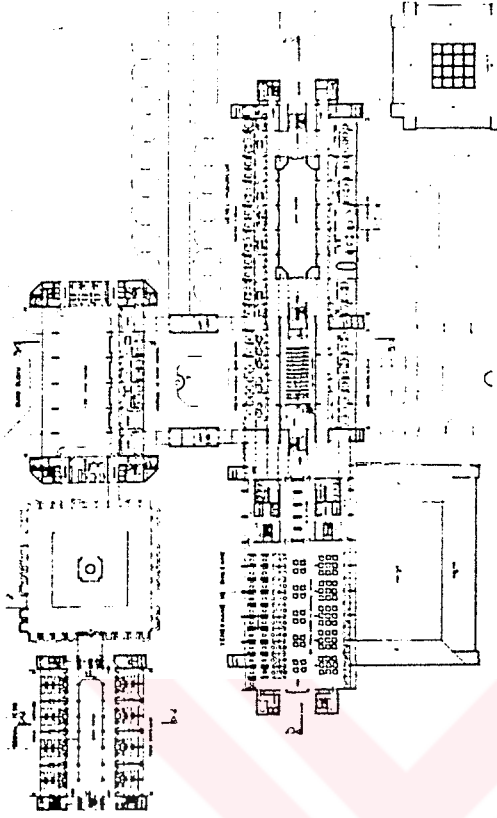
Başarısı kanıtlanmış biçimler de gerekli değişiklikler yapılarak yeni çözümlere yanıt aranması eğilimi, çoğu kez aynı tasarımcının çalışmalarında da görülmektedir. Aalto’nun iki kütüphane yapısına ait plan şemaları aslında tasarımcıya ait bir prototipin mevcut olduğunu göstermektedirler. Gene Aalto’nun iki apartman yapısının normal kat planları özde tek plan tipolojisinden hareket edildiğini doğrulamaktadır (Laseau, 1980,)



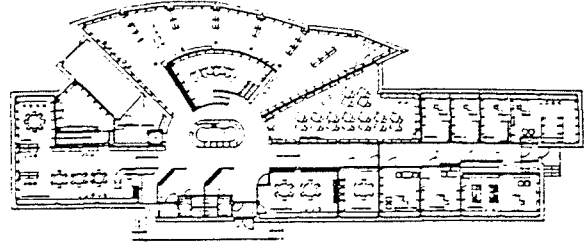
Şekil - 6.20 Hilton Oteli Plan Tipolojisi



Şekil - 6.21. Sheraton Oteli Plan Tipolojisi



Şekil - 6.22 Çekirdek Dışarıda Büro Katı Tipolojileri



Şekil - 6.23. Aalto'nun iki Kitaplık Yapısı

Aynı şekilde bu arakesitte, yapının işlevi ile ilgili olarak bir toplumda yıllarca benimsenmiş tiplerin kullanılması yolunu da görmekteyiz. Burada kullanılan 'tip'ler, işlevin 'gereksinmelerin'den farklı olan, 'ne biçimde yapılacağı' niteliği tarafından tanımlanmaktadır. Toplumsal ve kültürel etmenlere göre oluşan geleneksel mimari tipolojiler, büyüme, gruplaşma, birimsel formasyon ve mekansal bölünmeler (Yücel, 1976, s.24) yoluyla ikincil tipolojileri oluşturabilmektedirler. Bilindiği üzere, Geleneksel Türk evi tipolojileri süreklilik, belli bir mekan kullanım biçimini ve plan düzeninin çağlar boyunca ustadan ustaya bazı küçük değişikliklerle aktarıldığını göstermektedir. Mevcut tipler arasından ve amaca göre bir tanesi seçilir ve kullanılır.

Yöresel ustaların, yeni ürünleri oluştururken çevrelerindeki mevcut görsel modelleri ve geçmiş deneyimlerini bu sürece aktarmaları kaçınılmazdır. Sonuçta ortaya

çıkacak biçim önceden görselleşmediği, yani ortada bir proje olmadığı için, her ne kadar bir mevcuta göre inşaa edilmiş olsa da büyük ölçüde, gerçekleştirme sırasında gelişmekte ve değişmektedir.

Kültürel şemalar yerel koşullara uyarlanmış olarak bu koşulların elverdiği ölçüde uygulanmaktadırlar (Arel, 1982, s.81). Karadeniz bölgesindeki köy camilerinde geleneksel cami biçimine ait formların iklimsel gereksinmelerin belirlediği eğilimli kiremit çatıya uyarlandığı görülmektedir. Özel tipolojisi kırsal kesim, ve tek evlerin dışında kentlerdeki mevcut yol düzeni, parselasyon özellikleri, imar kuralları gibi etkenler tarafından şekillenmektedir.

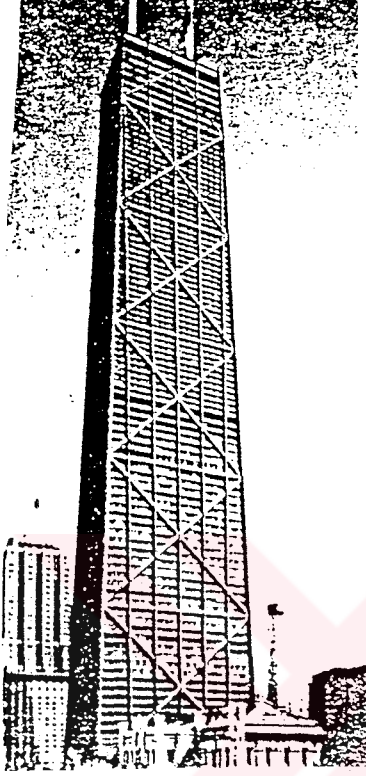
Bunların yanında, her farklı koşula aynı biçimi hangi değişikliklerle uyarlayabileceğini düşünerek buna uygun biçimleri önceden oluşturma eğiliminin mimarlık faaliyetinde önemli bir yeri olmuştur.

Bu tür aktarmaların giderek bir çok tasarımcı tarafından özellikle proje yarışmalarında daha çok kullanılan bir biçim üretme yolu olduğu görülmektedir.

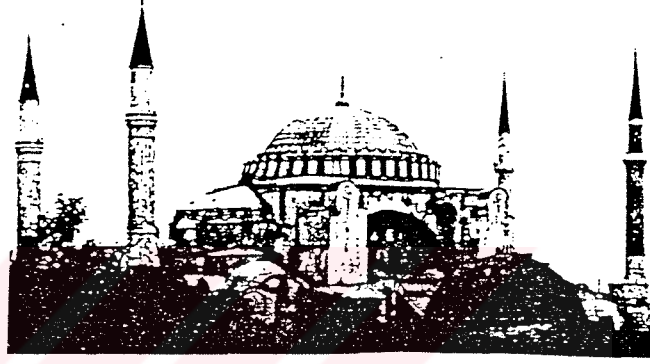
Gösterge onu oluşturan davranışların ifadesi de olabilmektedir. Sözedilen davranışlar biçimin yapısal kuruluşunu tanımlamaktadır. Aksoy (1977), biçimlere ilişkin üç temel yapısal kuruluşu dolu cisimler yapılar, iskelet yapılar ve kabuk yapılar olarak belirlemektedir.

Örneğin bazı plastik biçimler, bir heykel gibi, herhangi bir cisimden, örneğin bir beton kübden, bir tuğla yığıntısından veya büyük bir ağacın gövdesinden yontularak, oyularak, veya boşaltılarak, elde edilmiş görünmektedirler. Ayrıca plastik biçim, her zaman, sözedilen örneklerde olduğu gibi tek bir formdan elde edilmeyebilir. Ayasofya camii birden fazla geometrik formun başarılı bir kombinasyonu olarak gösterilmektedir. (Candill ve Ark., 1981, s.22). Bu nedenle dolu cisimsel bir yapıya sahip biçimlerin yada kitlerin oluşturulmalarına benzer, bir oluşum süreci görünümü veren bazı mimari biçimler,

kendi içlerindeki strüktür, plan düzeni ve çatı formundan bağımsızdırlar. Dıştan görünen biçim adeta yapıyı örten bir kılıf niteliğindedir.



Şekil -6.24 John Hancock Center , Chiago(1965-70)
BMA Tower, Kansas (61-64)



Şekil -6.25. Ayasofya, İstanbul (532-37)

İskelet yapısal kuruluşdaki biçimlerde, insanı ayakta tutan iskelete benzeyen bir strüktürel yapının varlığı söz konusudur. Bilindiği gibi bu strüktür bir dış biçimle çevrelenerek yapının içinde gizlenebilmektedir. Fakat iskelet yapısal etkisi, döşemeleri taşıyan kirişlerin ve kolonların oluşturduğu bir düzenin oluşturulmasıyla sağlanmaktadır.

Bu yapısal kuruluş, uzunluk boyutunun ağır bastığı elemanların (kolonların ve kirişlerin) üç boyutlu bir düzen oluşturacak şekilde birbirine bağlanmaları ile oluşmaktadır (Aksoy, 1977, s.54). Günümüzde iskelet yapı mimarlık ürünleri çelik ve betonarmenin olanaklarını ortaya koymaktadırlar.

Yüzeysel yapıdaki biçimlerin oluşması döşemeler, duvarlar ve çatı düzlemlerinin ifade edilmesi yoluyla olmaktadır. Bunlar, birbirine paralel veya dik ayrı ve birleşmiş yatay ve dikey olabilen düzlemlerdir. Dikey olanlar biçimin strüktürünü oluşturan taşıyıcı duvarlar olabilirler ve bazı yapılar hiç taşıyıcı özelliği olmayan düzlemlerle, yüzeysel bir etkiye sahip olabilirler. Aynı şekilde, bina yada mimarlık ürünü hizmet edeceği fonksiyonun gereği belli mekansal davranışlara ve bunların bilinen sıralamasına göre biçimlenmektedir. Mimari biçim fonksiyon şemasındaki sıralama ve ilişkiler yansıtılabilmektedir. Yeni ürünün oluşmasında aracı olan davranışlar burada, yapının işlevinin içerdği davranışlardır.

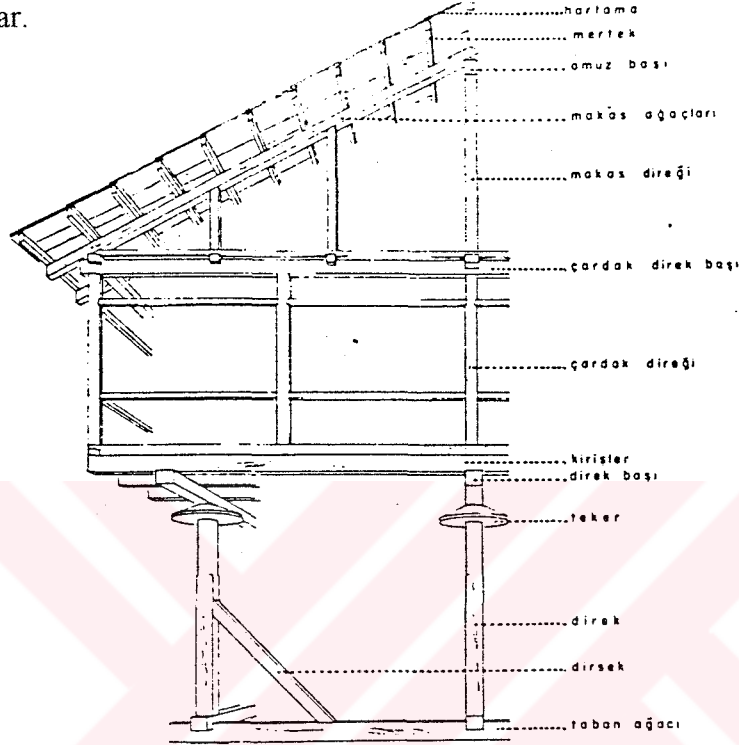
Bir anlamda işlev, biçimle ifade edilmektedir. Kulaksızoğlu (1980), biçimlendirmeye başlamadan önce bina programı üzerinde analizler yaparak temel fonksiyon şemasının geliştirilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Böylece yer alacak her tür davranışın ihtiyacı olan mekansal büyüklükleri gösteren ayrıntılı bir fonksiyon şemasını biçime çevirmek, çok kolay olmaktadır.

Bu durum yapı ölçeğinde, düşünülürse, biçim yapım sürecindeki işlemlerin bir anlamda ifadesi olan öğelerin birbiri arasındaki bilinen ilişkilere, Syntax'lara göre biraraya gelmesi sonucu oluşturmaktadır. Örneğin yapıyı oturtma davranışı temel ve subasman bölümlerinde, yükseltme veya kurma davranışı taşıyıcı duvarlar, kolonlar, kirişler ve döşemelerde, yapıya girme ya da dışarıya açılma davranışı kapılar ve pencerelerde, yapıyı bitirme ve temizleme davranışı çatı ve bacalarda ifade bulmaktadır.

Syntax bu öğeler arası alışılmış ve doğru olduğu kabul edilen bir takım kurallar tarif edilmektedir (A.J. 1982). Bu kuralların aktarılması ile alışılmış biçimler elde edilmektedir.

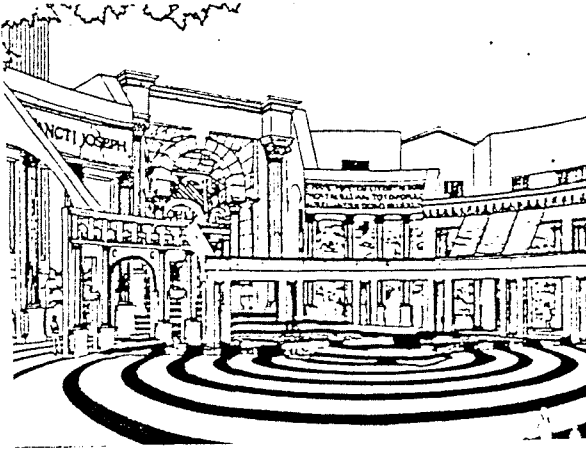
Davranışların aktarılması söz konusu olduğunda, daha önceki deneyimler sırasında biçimi oluştururken yapılan davranışlar, örneğin, bağlama, örme, üst üste yığma, geçme, vb. gibi, yeni tasarımlarda tekrar edilmektedir.

Bir tasarım çalışmasında biçimin sadece imgesel olarak aktarılması değil, aynı zamanda o biçimin ortaya çıkmasında kullanılan yapı malzemesi, yapım yöntemi ve teknolojiye ait bilgilerin de aktarılması kaçınılmazdır. Özellikle yöresel biçimleri oluşturan tasarımcılar sorgulamalar ve hatırlamalar yoluyla yeni biçimlere eski deneyimlerini aktarmaktadırlar.

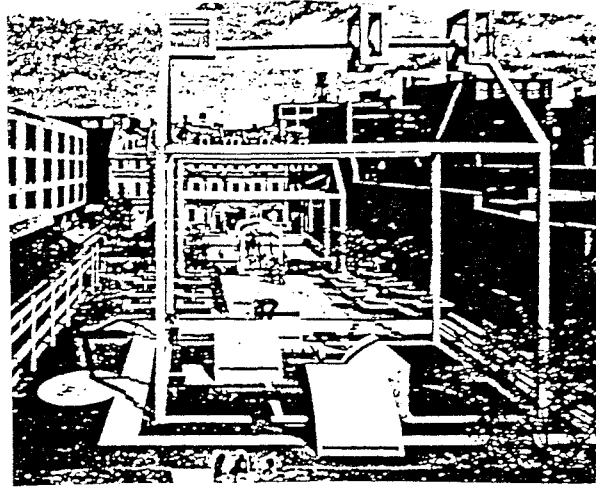


Şekil - 6.26. Serander Yapı Elemanları Düzeni

Bir diğer arakesitite, yani bir mimarlık ürünü başka bir alandaki imgesel kavramlar aracılığı ile düşünülür. Çözümle, dolaylı yada dolaysız ilişkili olan bu imgeler genellikle bütün olarak biçime dönüştürülür. Sandviç biçiminde sandviç büfesi rahibe başına benzeyen kilise gibi... Moor'un Piazza d'Italiasının döşemesinde İtalya haritası ve Venturi'nin Benjamin Franklin Evi ve Müzesi yapısının bahçesindeki Franklin evi modeli bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanında kolonun biçimlendirilmesinde taşıyıcılık görevi bakımından ağaç gövdesi ile ilişkili görüldüğü, hava terminali mekanını örtecek strüktürü biçimlendirirken bu alanı gölgeleyecek uçmaya hazır dev bir kuş gövdesinin örnek alındığı bilinmektedir.



Şekil - 6.27 Piazza d'Italia New Orleans,
C. More, 1978-79



Şekil - 6.28. Franklin Court, Eski Evinin
Çelik Modeli, Venturi - Rauch (72-76)

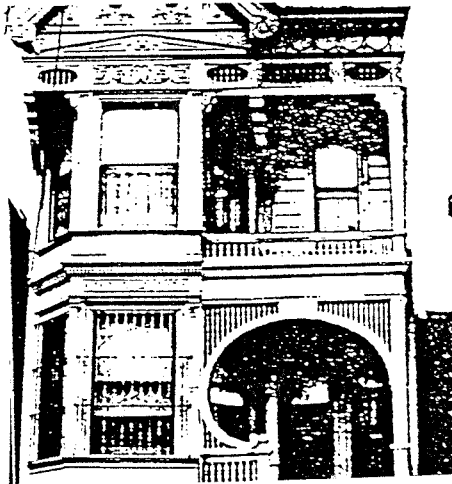
Cansever ve Yener'in Ankara'daki Türk Tarih Kurumu binasında tarihin korunması kavramının biçimle ifade edildiği bilinmektedir. Burada da soyut bir kavram olan 'koruma', 'kale' imgesi aracılığı ile (mecaz kullanılarak) biçime dönüştürülmüştür. İç düzenleme, yapı yüksekliğindeki kapalı bir havlu ve ona bakan ikinci derece mekanlarla bir medrese düzenini hatırlatırken dış kütle biçimlenmesinde 'kale' imgesi aranmıştır. Bu haliyle Türk Tarih Kurumu yapısı SSK. Unkapanı Büro yapısı kadar dolaysız ve açık bir hatırlatma yapamamakla birlikte daha akıcı bir biçimlenme örneği vermektedir (Yücel, 1985).

Bazen de başka yapılardan, çağlardan, kültürlerden ödünç alınan öğeleri alışılmışın dışındaki ilişkilerle biraraya getiren seçmeci ve birleştirmeci bir biçimlendirme söz konusu olabilmektedir. Özellikle konut mimarisinde insana daha önem veren bilinçli seçmecilik hareketi mevcuttur. Modern mimarinin gelişim çizgisinde kalmak üzere 20'li, 30'lu, 40'lı, 50'li ve 60'lı yıllardan tanıyıp bildiğimiz örneklerin bir takım bileşenlerini yeni yapıtlarda bir kolajın parçaları halinde görüyor gibi oluruz. Ankara'da Milletvekilleri konutlarında olduğu gibi.



Şekil -6.29. Milletvekili lojmanları, Ankara, B.Çinici

ODTÜ Kampüsü tasarımı mimarların farklı kültür ve mimarlardan ödünç aldıkları bir çok biçimi biraraya getirdikleri bilinmektedir. Öte yandan, her üç katı da başka başka yapılara aitmiş gibi görünen Queen Anne stili olarak adlandırılan San Francisco'daki ev farklı stillerdeki çeşitli öğeleri alıp karıştıran bir davranışın ürünü olduğunu göstermektedir (Jencks, 1977).



Şekil - 6.30. San Francisco'da Bir Ev (1890)

Birleşmiş Mimarların Kemerdeki Fransız ve Çamyuva tatil köylerinin bir tek stile ya da kategoriye sokulamayan yapılardan olduğu öne sürülmektedir. Yapılarda, bütün o yörenin antik kültürlerinden, çevre kültürlerden gelen bir takım motiflerin biraraya getirildiği oldukça stilize edilerek koplex bir mimari elde edilmeye çalıştığı görülmektedir (Yücel, 1985).

Bu noktada yabancı bir biçimin bilinen hale getirilmesi yollarından da söz etmek mümkün olabilmektedir. Burada başka bir mimari yapıta ait öğelerden veya öğeler arasındaki bir düzenden yararlanılmaktadır. Yeni bir biçimlendirmede bunların aktarılması, biçimi oluşturmayı ve göstergenin tanımlanmasını kolaylaştırmaktadır.

Moore'un California, Kresge College tasarımı Akdeniz yerleşme düzenini okul kampüsüne aktardığı bilinmektedir. Corbusier, klasik bir kilise görünümünde olmayan Ronchamp'ta bile alışılmış kilise planındaki ilişkileri gözardı etmemektedir. Burada biçim kendisine benzetilen nesnenin öğeleri arasındaki ilişkileri tanımlayan ilişkisel kavramlar aracılığı ile de düşünülmüştür.

Diğer yandan alışılmışın dışında farklı bir tasarıma bilinen görüntüler vermek amacıyla dış görünüşünün oluşturulmasında da benzer yaklaşım izlenebilmektedir. Gerek strüktürel veya konstrüktif elamanlarla, gerekse de malzeme farklılığından cephenin tarihi ve geleneksel mimarinin kontrolüne alınması gibi. Bu arada özellikle geleneksel mimariye ait çatı formlarının, gereği yokken bile cepheye ve kütleyle stilize edilmiş halde yansıtılmalarını serbest üslup klasikçilerinden Polonyalı Wojciech Leonikavski ile İtalyan Franco Purini'de görmekteyiz. Amerikalı Thomas Gordon Smith'in tasarımlarında da tarihi mimariden alınmış cephe veya strüktür elamanlarının, plan parçalarının çağdaş kompozisyona yer yer ilavesi gözlenmektedir. Benzer olarak İstanbul'daki Türk Arap Bankası genel müdürlüğünde çağdaş bir büro yapısında oryantal hatırlatmalar yapmak amacıyla kemer formu kullanılmıştır.

Bazen biçimlendirme, herkes tarafından farklı biçimlerle görselleştirilebilen bir takım soyut kavramlarla olmaktadır. Soyut kavram çoğu kez bir anıtsallık çerçevesinde ele alınmaktadır. Anıtsallık, yaygın, kompakt, yüksek ya da yatay biçimlerin herhangi biriyle verilebilmektedir. Önemli olan malzeme ve onu kullanma biçimindeki kalite ve birde yapının hizmet vereceği alandır. Bu konuda Ankara'daki Türkiye İş Bankası Genel Müdürlüğü, Türk Dil Kurumu ve Milli Kütüphane ile İstanbul'daki Odakule yapılarından söz edilebilir.

Öte yandan soyut kavram tasarımcının problemi yorumu ya da problemin önemli bir yönü olabilir. Ne olursa olsun biçimlendirme bazen tek bir biçimin, bazen de biçimlerin geometrisinin aranmasıyla olmaktadır. Corbusier'in Maisons la Roche et Jeanneret'inde ve 60'lı yıllarda ülkemizdeki çoğu yapı biçimlerinin sonraları, 'betebe' mimarlığı olarak adlandırılan eklemeli ve birleştirmeli oluşumlarında biçimlerin geometrisini görmek mümkündür. Bunun yanısıra gene Corbusier'in Villa Savoy'si ve O. Vural'ın Ankara Karayolları Eğitimi ve Misafirhane yapısında hemtek bir biçimin, hem de biçimlerin geometrisinin karışımı olan bir yaklaşım olduğu gözlenmektedir. Corbusier'in Villa a Carthage'in de dıştaki tek bir biçimin geometrisinden bağımsız tamamen yeni bir esas biçim elde edilmiştir.

Bazen biçimi oluşturan öğelerin bir araya gelişinde uyum ve denge gibi bazı soyut kavramlara varmak için geçerli olan kuralların faaliyetini görmekteyiz. Yapının bulunduğu çevredeki diğer yapılara uyumu ve kendi içinde bir düzen ve birlik olması kaygıları, biçimin oluşturulmasında genel estetik kurallarının etkinliğini kaçınılmaz kılmaktadır. Bu kurallar aracılığıyla kütle, yüzey ve mekan öğelerinin biraraya getirilmeleri mümkündür.

Eldem'in Fındıklı'daki Akbank binasında (1970) dikey kolonlar arasındaki ritim çift pencere bölmesinin tekrarlanmasıyla kuvvetlendirilmiş, böylece basit bir cephe anlayışıyla, mütevazi boyutlardaki bir büro yapısına klasik anıtsallık kazandırılmıştır.(Yücel, 1985). Gestalt kuralları, bu kez Eldem tarafından Karaköy

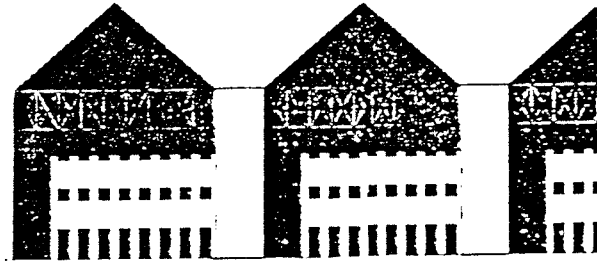
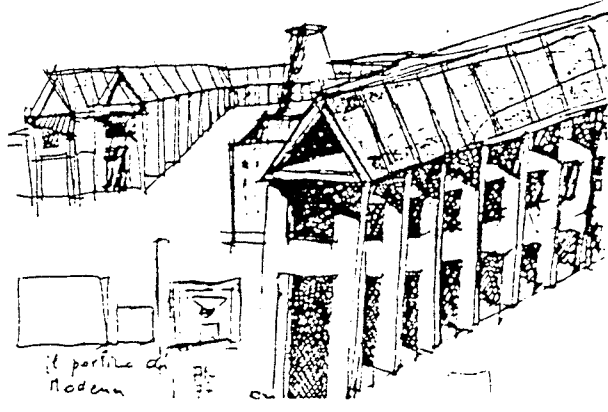
Ziraat Bankası ilavesinin cephe karakterini oluşturmakta kullanılmışlardı. Yüzeylerde, renk ve dokunun devamlılığı sağlanırken pencerelerde düzenlenmiş olarak bir devamsızlık yaratılarak iki yapının ilişkisindeki denge aranmıştır (Yücel,1985). Bunların yanısıra, biçimin ortaya çıkması için gerekli düzen geometrik bir biçimin tekrarlanması yoluyla da kurulabilmektedir.

Corbusier'in Marsilya bloğundaki insan vücudundan alınan oranlara modüler yaklaşımına ilave olarak Villa est Carthage'de belli bir geometrik ızgaraya bağlı olarak çalıştığı iddia edilmektedir. Wright'ın bir konut tasarımında altıgen ve üçgen ızgaralar kullandığı ve gene Netsch'in iki tane kare ızgarayı kareler birbiri üzerine 45^0 dönerek gelecek şekilde oluşturduğu karma bir geometrik düzene göre çalıştığı bilinmektedir (Lasseu, 1981).

Bazen biçim oluşturma faaliyeti içinde bir çok farklı yaklaşım yer alabilmektedir. Örneğin, modül anlayışının gelişmiş olan endüstrileşmiş bina tasarımı. Endüstrileşmiş bina tasarımının gerektirdiği standardizasyon ve boyutsal denetim bir tekrarlar sistemini zorunlu kılmaktadır. Kulaksızoğlu (1980) çalışmasında tasarlamanın bu sistem kapsamında oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Bina bölümü yada mekanlar grubu ölçeğinde; okul , hastane, vb. yapılarda derslik, yönetim, labaratuvar grupları oluşturarak bunlar tekrarlanmasıyla tüm biçimi meydana getirmek olarak görülmektedir. Bina bütünü ölçeğinde oluşturulan modüler tekrar, giderek bunların biraraya getirilişinde uygulanmakta ve böylece yerleşme ölçeğindeki standardizasyon ve boyutsal birlik sağlanmış olmaktadır. Geçmişteki biçimlerden aktarmalar yapan davranışın giderek bu biçimleri sadeleştirip basitleştirdikleri onun geometrik özüne inmeye çalıştıkları gözlenmektedir.

Konuralp'ın çoğu yapılarında, Çavdar ve Çinici'nin son uygulamalarında ve Rossi'nin biçimlendirme yaklaşımında elemanterizm ve temel evrensel şekillerle oynama eğilimi hakimdir.



Şekil - 6.31 A. Rossi bölgesel Büro Yapısı, Modena Mezarlığı Çalışma Eksizleri

Serbest usul klasikizminin karşıtı olan İtalyan Rasyonalistlerin ve bunu önemli bir üyesi Rossi'ye göre 'tip' kendisi, tam bir yetkinlikte taklit ya da kopye edilmesi gereken bir şeyin simgesini teşkil etmez, herkes tarafından başka biçimde kavranan ve bir diğerine benzemesi gerekmeyen nesnedir (Moneo, 1976). Böylece klasik biçimlerin mantığına inilmesi, onun ilk görüntüsünün ana hatlarının ve açıklanamayan varoluş imgesinin ortaya koyulması gerektiği savunulmuştur (Tafari, Teyssot, 1982). Rossi'nin ürünleri bu anlayışın ilginç örnekleridir.

Şemadan da anlaşılacağı gibi tasarımcıların yalnız bir yoldan araçları kullanarak çalıştıkları söylenemez. Aksine iyi tasarımcıların ve başarılı ürünlerin bir çok yaklaşımdan yararlandığı bilinmektedir. Bu bakımdan konuyu açıklamak için basitleştirdiğimizde diyagramı bize daha çok şey anlatacak şekilde geliştirebiliriz.

6.3. Genel Saptamalar

Bu çalışma bundan önceki bölümlerde de belirtildiği gibi mimarinin kendisiyle iletişim kuramı, işaretbilim, dilbilim ve anlambilim gibi bilim dalları arasında yapısal bir takım analogiler kurulup kurulamayacağı, böylece ortaya çıkan ve bu çalışmada sıkça kullanılan kavramların mimarlığın açıklanması açısından uygulanıp uygulanamayacağını öngörmekteydi.

Öncelikle bir mimari biçimin ya da mimarlık ürününün, mevcut fiziksel çevre içinde öğelerin rast gele bir araya gelmesiyle oluşmadığı söylenebilir. İlk anda sezgisel olarak açıklanabilecek bu durum, bu çalışmada bilimselleştirilmeye çalışılmıştır.

Bir mekansal organizasyonun ya da mimarlık nesnesinin, yalnızca klasik işlevleri karşılamak değil, aynı zamanda bireyler ve toplumlar arasında bilgi alış verişini yapılanmasını da sağladığı saptanmıştır. Ayrıca bu bilgi iletişiminin bazen bilinç bazen de bilinç altı düzeyinde gerçekleştiği ve mimarinin kendisinin bir iletişim amacı olduğu saptanmıştır.

Herhangibir bilginin iletilebilmesi için alıcı tarafından algılanabilecek, kabul görece ve özümmlenebilecek bir takım işaretlere dönüştürülmesi zorunluluğundan yola çıkıldığında, (mimarinin bir iletişim sistemi yapısına sahip olması) mimarinin bu işlevini gerçekleştirebilmesi için aynı zamanda bir işaretler sistemi olarak ta görünmesi gerektiği kabulü oluşmuştur. Ve işaret bilimin geliştirdiği bir çok kavramın, mimari ve onu oluşturan tüm öğelerin dönemine de uygulayabileceği görülmüştür.

Bir adım daha atılarak bir iletişim ve işaret sistemi olan dil ile mimari arasındaki yapısal benzerlikler araştırılmış, işlevlerinin yanında mimarinin yapısal olarak dil sistemi ile bazı noktalarda kesişebildiği ve geliştirilen dilbilimsel kavramların mimariye uygulanabildiği görülmüştür.

Bu çalışmada anlam kavramı üzerinde de durulmuş bu kavramın yapısal tanımlaması yapıldıktan sonra, anlambilimsel çözümlerin mimari ile nasıl buluştuğu incelenmiş, anlamsal boyut tartışılmıştır. Bunun ötesinde bazı mimari öğelerin ya da kurguların bazı dönemlerde veya yerlerde daha çok anlamlı olduğu veya daha az anlamlı olduğu örneklerle gösterilmiştir.

Buradan anlaşılabilceği gibi çalışmadaki bölümler kurmaya çalıştığımız analogilerin sonuçlarının, bunların geçerlilik ve kabul edilebilirlik derecelerinin ortaya koymaktadır. Bu çalışma, Söz konusu bilim dallarının mimariye uygulanabilmesi veya mimari ürünün eleştirilebilmesi konularında yeterli nedenlerin olduğunu ortaya koymuştur. Bunun yanında sezgisel olması yönü ile de zorluklarını da belirlemektedir.

Çünkü mimari insanla öylesine iç içedir ki onu insandan soyutlayarak salt bir sistem (iletişim sistemi) olarak çözümlemeye olanak yoktur. Bu durum ise, başka çalışmalarda da sık rastlanan yönü ile; çalışmanın konusu olan başlıklarda , formüllere bağlamayı ya da teknik bir sonuçlandırmayı engellemektedir. Çünkü, bir trafik işaretinde olduğu gibi gösteren-gösterilen ilişkileri , anlamlandırma için gerekli olan başvurma çerçevelerinin sınırları, içerikler çok net bir biçimde ortaya kanabilmektedir. Oysa mimaride, kullanılan öğelerin, işaretlerin kullanılma biçimlerinin farklılığı ya da değişkenliği nedeniyle kesin kodlar oluşturulamaz.

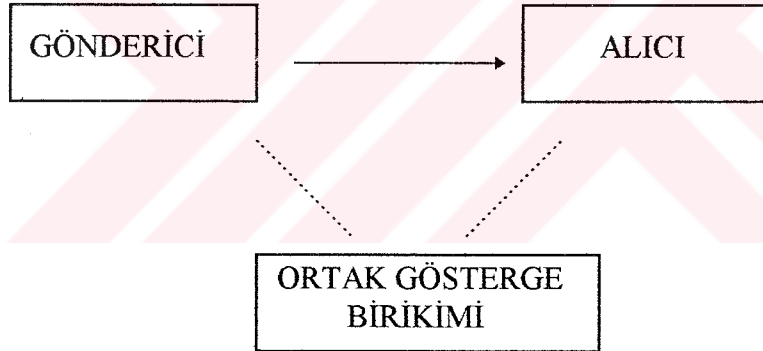
En genel yaklaşımıyla, tezin ana başlıkları oluşturan göstergebilimsel tanıma göre gösterge bir yorumcu için karşılıklar düzenlenmesidir. Yani göstergenin kendisi, gösterdiği nesne (ki bu çalışmada üç ilişki düzeyinde saptanmıştır) ve onu yorumlayanlardan oluşan etkileşim olayını tanımlamaktadır.

Belirli bir mimarlık anlayışının ortaya çıkan ilk örneklerinin tekrarlanarak sayıları çoğaldıkça orijinalliklerinin giderek yitirdiğini biliyoruz. Çeşitli kuramcılar, tasarlamanın anlamlı çeşitlilik sağlaması ve anlam yaratması gerektiği veya sanatın insan duygularını simgeleştiren biçimler yaratmak olduğu gibi görüşleri savunmaktadırlar.

İnsanlar yapma çevreyi algıırken orijinal sürpriz yaratan mesajlara karşı açıktır. Rutin mesajlara karşı ise ilgi fazla değildir. Mimari ürünün oluşturulmasında orijinal ve sürpriz yaratan mesajların ortaya konabilmesi insanların yeniliğe karşı olan sürekli ihtiyaçlarının karşılanması için yaratıcılık gereklidir.

Mimarlık tarihinde, binaların yapıldıkları zamanlarda egemen olan fiziksel baskıları, istekleri ve canlılığını yansıttığını, çağın kültürünü doğru olarak ifade edilmediği takdirde, binaların toplum ekonomisi içindeki görevinin kısmen yerine getirdiklerini görüyoruz. Bu çalışmanın konusu olan göstergeyi, alıcıları aracılığı ile bilinçte imgeler oluşturan, böylece alıcıyı bu imgelerin temsil ettiği biçimlerine yönelten saptamalar ya da varlıklar olarak görebilmekteyiz.

Göstergeler, bu yönden her türlü iletişimin ilk ve temel araçlarıdır. Bilgi ya doğrudan algılama yolu ile ya da insanlar arasında alış - veriş biçiminde iletilir.



Şekil - 6.32

Algılama ve iletişim belirli koşullarda olanaklı olmaktadır. En önemli koşul kullanılan göstergelerin yorumlanabilmesi başka bir ifade ile gösterge dizgelerinin tanınması bilinmesi gereğidir. Burada gösterge dizgelerini, ortak davranış örnekleri veya yaşam biçimleri belirlemektedir.

Gösteren - gösterilen öğeleri birbirini karşılıklı çağrıştıran bir bağıntı içindedir ve bu bağ zaman içinde değişim gösterir. Gösterenin alıcı bilincinde yorumlanması ile kendisi dışında bir nesneye ilişkin düşünce çağrıştırılır.

* Nesne ilişkisi düzeyinde ikonik gösterge görüntü benzerliğine dayanır. Ve nesnenin özelliği ile çıkarılır.

* İndeks göstergesi ise nesne ile nedenli ve işlevsel bir ilişki kurar. Ve karşılıklı bağlantı özelliği gösterir.

* Simgesel gösterge ise, nesnenin özelliklerin bağımsız ve nitel özelliktedir.

Çalışmanın konusu bu üç gösterge sınıfı arasında örneklerde göstermiştir ki, bilgi iletim yeteneğinin en yüksek değerde görülebildiği sınıf simge sınıfı olmaktadır. Buna göre simge toplumsal yönüyle ortaya çıkmak, geleneksel anlaşmaları temel almaktadır. Biçimler ve tarihsel gelişim arasındaki sınımlar, biçimlerin tüketimi ve estetik değerlerinin yıpranması şeklinde tanımlanabilir. Bu süreç ya da işleyiş yalnızca tüketim koşullarını değil aynı zamanda kullanıcı isteğinin yinelenmesi ve anlamlandırma değişimlerini de göstermektedir. Hızlı teknolojik gelişme toplumsal hareketlilik ve iletişim yaygınlığı bu olayı daha belirgin yapmaktadır.

- * Anlam göndermesi olmaksızın tarihe biçim göndermesi.
- İ** * Biçimsel ve işlevsel gerçeği arasında bağ kurma.
- K** * Kütle karakterleri, mevcut biçimler.
- O (İşaret)** * Mevcut imgelerin tanımlanmış bir fonksiyon gereği değiştirilmesi.
- N** * Başarısı kanıtlanmış biçimler.
- * Benimsenmiş tiplerin kullanılması.

İ	* Belirleyici davranışlar, davranışların ifadesi.
N	* Farklı yapısal ifadeler.
D	* Tanımlı iç ve dış oluşumlar.
E (Belirti)	* İşlevin gereği davranışların ifadesi.
K	* İşlevin, biçimle ifade edilmesi.
S	* Biçimsel davranışların aktarılması.
	* İmgesel kavramlar aracılığı ile biçimlenme.
S	* Biçimsel çağrışımlar.
İ	* Tarihten biçimsel aktarma (alışılmışın dışında ilişkilerle canlandırma).
M (sembol)	* Yabancı bir biçimin bilinen hale gelmesi.
G	* Yansıtma.
E	* Soyut kavramları.

Mimari tasarımda öncelikle zihinde canlandırma aşaması etkinliğini biliyoruz. Tasarlama probleminin çözümü, bir başlangıç noktasının seçimi ve bunun biçimle düşünülmesi ile gerçekleşecektir. İlk biçim zihinde canlandırılacak ve farklı biçimlendirme yaklaşımlarına yönelim olacaktır. Yani, aynı problemler hangi biçimlerle çözülmüştür, yeni çözümün direkt yanıtı hangi biçimdir. Yeni çözüm nelere benzetilebilir, başka alanlarda benzer problemlere nasıl karşılıklar bulunmuştur. Yeni biçimin oluşturulmasında geometrik bir düzenleme ile ifade edilebilir mi?

Yukarıdaki açıklamaların her birini ayrı birer yaklaşım olarak ele alabildiğimiz vakit, problemin çözümüne karşılık gelecek olan sadece birisi olacaktır. Tasarımcının bunların farkında olduğu varsayılabilir. Çünkü çalışmanın amacında da açıkladığımız bölümlerde, biçimlerin farklı zamanlarda kullanılmasını ve sistematik kurallar çerçevesinde okunabilmesini sağlayan tasarımcının sezgi, bilgi ve deneyimleridir.

Tasarımcıların yalnız tek bir türden düşünme araçları kullanarak çalıştıkları söylenemez. Tam tersine iyi tasarımcıların ve başarılı ürünlerin bir çok tasarlama yaklaşımlarını ya da başvurma çerçevelerini görebilmekteyiz.

Biçimin tasarımcı tarafından oluşturulması şemanın (sayfa 111) bir sonucu olarak görülmektedir ki imgesel kavramlar, davranışlar ve mevcut imgelerle düşünülmesi ile gerçekleştirilmektedir. Yani soyut kavramlar aktarmalarla somutlaşmaktadır. Burada benzer bir işlevden alıntılar yaparak ürünün oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Bunun tersi bir süreçten de söz etmek mümkün olabilir. Mevcut yapısal çevre yapılarının özellikleri ve tipolojilerinden yola çıkılarak çağdaş öge ve biçimler oluşturulabilir.

Bir başka sonuç olarak; dönüştürmeler yapılarak soyut ilk biçimin bir dönem ya da tarza ait plan şeması ile birleştirildiğini görebilmekteyiz. Ya da bir kültürün güçlü geometrileri veya plan şemalarını yaşatan soyut biçim ile yeni fonksiyonu birleştiren bir sonuca da varabiliyoruz.

KAYNAKLAR

1. Akın, G., (1990), Venturi Post Modernizmi, Mimarlık Dergisi, sayı 3, Ankara s.55-56.
2. Aksan, (1971), D. Anlambilim ve Türk Anlambilimi, A.Ü. Ankara, s.18
3. Aksoy, E, (1975), Mimarlıkta Tasarım İletim ve Denetim, K.T.Ü., s.23-24-42-45.
4. Attneave, F, (1995), Applications Information Theory to Psychology, USA,
5. Benevole, L., Modern Mimarlığın Tarihi: Sanayi Devrimi Cilt 1, Çev. Atilla Tokatlı Çevre Yayınları, İstanbul, s.56-57.
6. Bense, M, (1969), Einfuhrung in die Informations Theoretische Aesthetik, Hamburg s.101-102.
7. Boudon, P, (1971), Sur L'espace Architectural, Essai d'epistemologie de l'architecture, Paris,
8. Broadbent, G, (1978), Perception and Communication, London, s.15-16.
9. Broadbent, G, (1980), Sings, Symbol and Architecture, Pitman Press, Bath, s.20-21.
10. Cassier, E. (1997), The Philosophy and Symbolic Forms, Vol. 1, Y.U. Press, USA. s.75-76.
11. Choay, F., (1981), Some Remarks on Urban Semiology L'Architecture d'ahjour d'hui, s.153.
12. Chomksky, N., (1976), Reflection on Language, Fontana / Collins Sons, UK, s.60-61.
13. Colquhoun, A.. (1990), Mimari Eleştiri Yazıları, Çevr. Ali Cengizkan, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayını, s.6-15-16.
14. Conti, F., (1982b), Rönesans Sanatını Tanıyalım, Çev. Solmaz Turunç, İnkilap ve Aka Kitabevi, İstanbul, s.9.
15. Conti, F., (1982a), Eski Yunan Sanatını Tanıyalım, Çev. Solmaz Turunç, İnkilap ve Aka Kitabevi, İstanbul, s.21.
16. Curtis, W., (1984a), Principle V Pastiche: Perspective on Some Recent Classicism, Architectural Rview no 1050, MBC Architectural Press & Building Publications, London, s. 11-15-16.
17. Darton, M., (1990), Architects&Architecture, Tiger Books, London, s.112-134

18. Dostoğlu, S., (1981), Tarih, Mimarlık Tarihi ve Bazı Kavramlar, Mimarlık Dergisi Sayı 3, Ankara, s. 8-10.
19. Eco, (1976), A Theory of Semiotics Ind. Uni. Press. U.S.A. s.121-122-145.
20. Eco, U, (1978), Einführung in die Semiotik, s.15-16-21.
21. Erkman, F., (1987), Göstergebilime Giriş, Alan Yay. s.11-13-17-25.
22. Fry, J., (1961), Vision and Desing, Penguin Books U.K. s.41-43-44.
23. Gieselman, R., 1988, Mimaride Üslup Arayışı, Çev. Ömür Gülsen, Yapı Dergisi, Sayı 105, s.39-40-41.
24. Göldeli, İ, (1984), Mimarlık Göstergesi, Mimarlık Göstergesinde Düzanlam ve Yananlam, Doktora Tezi, Trabzon s.5-6-10-11-21-22.
25. Gombrich, E.H., (1986), Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.72-166-426.
26. Guirad, P, (1975), Anlambilim, Çev. B. Vardar, İstanbul.
27. Gümüş, K, Temel Göstergebilim Kavramları, Mimarlık, 1988, Çeviri Sayısı: 11-12.
28. Güvenç, B, İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi, İstanbul.
29. Hançerlioğlu, O, (1975), Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar, Cilt 2, İstanbul.
30. Hesselgren, S, (1969), The Language Of Architecture, s.111-112-117-121.
31. Jencks, C, (1980), Late Modern Architecture Academy Editions and Other Essays, London, s.15-16-30-32-33-46.
32. Jencks, C, (1975), Meaning in Architecture London, UK, s.5-6-9-25.
33. Jencks, C, (1984), The Language of Post - Modern Architecture, Academy Edition, London, s.56,57,59.
34. Jencks, C., (1984), The Language of Post - Modern Acrhitecture, Rizzoli Publications, New York, s.81-83-86-93-96-99-100.
35. Jeodicke, J., (1983), Modern, Post - Modern ve Geleneksel, Yapı Dergisi, sayı 50, İstanbul, s.21-22.
36. Kepes G, (1966), Sign, Symbols, Image Studio Vista, UK, s.5-6-16
37. Klaous, G, (1973), Semiotik und Erkenntnistheorie Wilhelm Fink, Verlag, München, s.8-9-15.
38. Klotz, H., (1989), 20 th Century Architecture, Academy Editions, London, s.11-13-17-58-247-270-273-286.

39. Kortan, E., (1986), XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açısından Bakış, Yaprak Yayınevi, Ankara, s.27-42-44-86.
40. Krampen, M. (1977), Meaning in the Urban Environment Notları
41. Krampen, M, Mimarlık Göstergebilimi Seminer Notları, K.T.Ü.
42. Kuban, D, (1981), 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, Kent Basımevi, İstanbul.
43. Kuban, D., (1990b), Çağdaş Tasarımda Yöresel Ögeler, Çağdaş Tasarımda Yöresel Ögeler Sempozyumu YTÜ. Mimarlık Fakültesi, 5. Kasım, İstanbul
44. Morris, C, (1941), Sign, Language and Behavior, USA, s.7-8-17.
45. Norwich, J.J., (1991), Great Architecture Of The World, Mitchell Beazley Publishers Ltd., London, s.56-58-142-143-146-216-227.
46. Özek, V, Mimarlıkta Gösterge ve Simge - Eşik Aşamasının Belirlenmesi, Doktora Tezi, Trabzon, 1980, s.10-11-21-22-24-35-36-42.
47. Pallasmaa, J., (1988), Tradition & Modernity: The Feasibility of Regional Architecture In Post - Modern Society, Architectural Review No 1095, MBC Architecture Press & Building Publications, London, s. 27-28-30-31-33.
48. Passeron, R, (1962), L'Œuvre Pictural et ses Fonctions de l'apparence, Paris.
49. Preziosi, D, (1974), The Semiotics of the Built Environment An Introduction to Architectonic Analysis, London. Read, H, The Meaning of Art, UK, 1967, s.60-61-67.
50. Saussure F. (1976), Genel Bilim Dersleri, Çev: B. Vardar, TDK Yay, Ankara, s.20-21-22.
51. Scavalini, M.L, (1980), Structural Linguistic Versus the Semiotics Literature, (Der. G. Broadbent),
52. Schulz N, (1966), Intentions in Architecture Oslo, s.20-27-30-41-45
53. Schulz N, (1975), Meaning in Western Architecture Studio Vista, U.K., s.6-7-10-17.
54. Schulz, C.N, (1971), Existence, Space and Architecture, London S. Vista,
55. Sözen, M. (1984), Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, İş Bankası Kültür Yayınları No 246, Ankara, s.64-182-189-196-205-275-276.

56. Steadman, P, (1971), The Geometry of Environment an Introduction to Spatial Organisation in Design, London, UK, s.5-7-8-12-13-27.
57. Wallis, M, (1975), Arts and Signs, Indiana Un. Pub., USA, s.4-5-15.
58. Wiener, N, (1975),Sibernetik ve Toplum, İst, Özgür Yay. Yavuz Y., 1981, Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşbirliği, Ankara, s.6-8.
59. Yıldırım, C, (1979), Bilim Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.7-8.
60. Yücel, A, (1981), Biçim ve Mekanın Dilsel Yorumu, Doçentlik Tezi, İ.T.Ü.
61. Yücel, A, (1989), Tipolojik Analiz Ders Notları, İ.T.Ü.
62. Yücel, A., (1982), Mimarlık İdeolojilerinde, Yenilikçi Tasarım ve Tarih, Mimarlık Dergisi, Sayı 2, Ankara, s.18.
63. Yücel, A., (1984), Pluralism Takes Command: The Turkish Architectural Scene Today, Modern Turkish Architecture ed. Renata Holod. & Ahmet Evin, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, s.146.
64. Yürekli, H, (1980), Çevrenin korunması ve Geliştirilmesi İçin Bir Metod Önerisi, Dok. Tezi, İ.T.Ü., s.12-13-20-31-32.
65. Zevi, B, (1957), Architecture as Space, USA. s.10-11-12-17-19

ÖZGEÇMİŞ

ÜMİT KALPAKLI

12.10.1965’de Ordu’da doğdu. Orta öğrenimini Ordu Lisesi’nde tamamladı. 1987’de İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesinden mezun oldu. 1988’de Y.T.Ü. Mimarlık Fakültesinde Araştırma görevlisi olarak atandı. 1990 yılında, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsünden Y. Lisans diplomasını aldı. 1996 yılında Y.T.Ü. Mimarlık Fakültesindeki görevinden ayrıldı. Halen mimarlık faaliyetine serbest olarak devam etmektedir.

