



**İÇ MEKÂN TASARIMINDA
VERİ OLARAK BEDEN**

Yüksek Lisans Tezi

Gökçen ALTUNTAŞ

Eskişehir 2020

İÇ MEKÂN TASARIMINDA VERİ OLARAK BEDEN

Gökçen ALTUNTAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Özge KANDEMİR

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ağustos 2020

ÖZET

İÇ MEKÂN TASARIMINDA VERİ OLARAK BEDEN

Gökçen ALTUNTAŞ

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ağustos 2020

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Özge KANDEMİR

Mekân; içinde çeşitli eylemlerin gerçekleştiği, insan bedeni ve hareketiyle algılanan bir boşluktur. Merleau-Ponty “bedenim olmasaydı, benim için mekân da olmazdı” sözüyle beden-mekân ilişkisini vurgulamıştır. Burada insan bedeni sadece sayısal veriler, oran ve orantıdan ibaret algılanmamaktadır. Beden fiziksel ve zihinsel verileriyle mekân tasarımında belirleyici temel unsur olarak değerlendirilmektedir. Tarihi süreçte Kartezyen düşüncenin yol açtığı bedene yönelik ayrımlar, günümüz mekân anlayışı ve tasarımında ortadan kalkmış, beden ve mekân bütünleşik değerler sistemi olarak değerlendirilir hale gelmiştir. Beden ve mekân arasındaki çoklu ilişki, mekân tasarımına yönelik yaklaşımların ana problemlerinden biridir. Değişen mekân ve beden algısı mekânsal deneyim kavramını öne çıkarmış, mekânsal deneyimde bedene yönelik algı, hareket, bellek kavramları incelenmesi gereken temel veriler haline gelmiştir. Ele alınan çalışma mekân tasarımı için temel veri olarak görülen bedenin sahip olduğu verilerin bütünleşik olarak ortaya konulmasına yöneliktir. Bu doğrultuda çalışma geçmişten günümüze bedenin mekân tasarımına yönelik ele alınışını ortaya koyan literatür verileriyle desteklenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Beden, Mekân, Mekânsal deneyim, Mekân tasarımı.

ABSTRACT

BODY AS DATA IN INTERIOR DESIGN

Gökçen ALTUNTAŞ

Department of Interior Architecture

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, August 2020

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Özge KANDEMİR

Place; It is a void in which various actions take place, perceived by the human body and movement. Merleau-Ponty emphasized the body-space relationship with the phrase "if my body did not exist, there would be no space for me". Here, the human body is not perceived as just numerical data, proportion and proportion. The body is considered as the main determining factor in space design with its physical and mental data. In the historical process, the distinctions towards the body caused by Cartesian thought have disappeared in today's spatial understanding and design, and the body and space have become considered as an integrated system of values. The multiple relationship between body and space is one of the main problems of space design approaches. Changing space and body perception has highlighted the concept of spatial experience, and the concepts of perception towards the body, movement, and memory in spatial experience have become the basic data to be examined. The study discussed is aimed at revealing the data of the body, which is considered as the basic data for space design, in an integrated manner. In this direction, the study is supported by the literature data that reveal the approach of the body to space design from past to present.

Keywords: Body, Space, Space experience, Space design.

TEŞEKKÜR

Tez sürecimde göstermiş oldukları destek ve anlayıştan ötürü tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Özge Kandemir' e, Eskişehir Teknik Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü öğretim kadrosuna, İstanbul Okan Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü öğretim kadrosuna ve sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.



Tarih : 14-08-2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza

Öğrencinin Adı Soyadı

Gökçe ALTINTAŞ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	x
KISALTMALAR DİZİNİ	xi
1.GİRİŞ	1
1.1. Sorun.....	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlıklar	3
1.6. Tanımlar	4
2. YÖNTEM	4
2.1. Araştırmanın Yöntemi	4
2.1.1. Araştırmanın evren ve örnekleme.....	4
2.1.2. Araştırmanın veri toplama aracı.....	4
3. BULGULAR VE YORUM.....	5

3.1. Giriş	5
3.2. Tarihsel Süreçte Mekan Tasarımında Bedenin Kavranış-Ele Alınış	
Biçimi	7
3.2.1. Vitruvius – Vitruvius Man	9
3.2.2. Le Corbusier – The Modulor	29
3.3. Günümüzde Mekan Tasarımında Bedenin Kavranış-Ele Alınış	
Biçimi.....	41
3.3.1. Mekansal deneyim	42
3.3.2. Mekansal deneyimde mekan ve yer kavramları	46
3.3.2.1. Mekan tanımlarında beden	47
3.3.2.2. Yer tanımlarında beden	56
3.3.2.3. Mekan-yer ilişkisinde beden.....	64
3.3.3. Mekansal deneyimde beden	66
3.3.4. Mekansal deneyimde mekan-beden ilişkisinin temel	
kavramları	71
3.3.4.1. Algı kavramı.....	72
3.3.4.1.1. Görsel algı	86
3.3.4.1.2. İşitsel algı	87
3.3.4.1.3. Koku-tat algısı	88
3.3.4.1.4. Dokunsal algı	90
3.3.4.2. Hareket kavramı.....	92
3.3.4.3. Bellek kavramı	101
4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	105
KAYNAKÇA.....	107
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 3.1. De Architecture'un kurgulanışı	13
Şekil 3.2. Altın oran sistemi	16
Şekil 3.3. Ölçülerin ortak birliği.....	17
Şekil 3.4. Leonardo Da Vinci oranları gösteren daire içindeki insan figürü	20
Şekil 3.5. Homo Bene figuratus.....	21
Şekil 3.6. Tapınakların tipleri	24
Şekil 3.7. Roma'daki Pantheon, modern çizim	26
Şekil 3.8. Leonardo Da Vinci, 1492'de çizdiği Vitruvius Man ve oranları	27
Şekil 3.9. Trattato Di Architettura adlı yapının plan ve eskizleri.....	28
Şekil 3.10. Le Corbusier, Modulor'un temel ölçüleri.....	32
Şekil 3.11. Oransal ızgarayı oluşturan geometrik adımlar, Modulor 1	34
Şekil 3.12. Oransal ızgarayı oluşturan geometrik adımlar, Modulor 1	35
Şekil 3.13. Modulor sistemi.....	39
Şekil 3.14. İngilizce karşılıklarıyla deneyim kelimesinin ilişki ağları	43
Şekil 3.15. Soja'nın triyalektik mekan yaklaşımı.....	55
Şekil 3.16. Yer kavramının kavramsal modeli	62
Şekil 3.17. Deneyim, beden - mekan iletişimi.....	64
Şekil 3.18. Beden mekan ilişkisini anlatan kavramlar.....	77
Şekil 3.19. Kübik mekanın ve organik adamın yasaları	99

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1. Floransa'daki kimsesizler hastanesinin planı	25
Görsel 3.2. Margarete Schutte-Lihotsky'nin Frankfurt mutfağı	52



KISALTMALAR DİZİNİ

TDK : Türk Dil Kurumu



1. GİRİŞ

1.1. Sorun

Geçmişten günümüze değişen toplumsal ve kültürel değerlerle birlikte mekân kavramına yönelik bakış açısı değişmiştir. Farklı disiplinler tarafından ele alınan ve birçok tanıma sahip olan mekân kavramı bu yönde çeşitli anlamlar ve yaklaşımlar barındırmaktadır. Fakat mekân tasarlama eylemi, özde insan ihtiyaçlarının ve deneyimlerinin ön planda tutulduğu bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Mekânın deneyimlenmesine olanak veren insana ait fiziksel ve bilişsel özellikler, insan bedeninin ihtiyaçlarına cevap verir nitelikte ele alınmaktadır. Mekân tasarımının bireyin sadece sayısal verilere dayalı fiziksel özelliklerine göre düşünülmesi, insan bedeninin bütünlük olarak mekânı deneyimlemesini engellenmektedir.

Oysaki mekân ile bedene yönelik veriler barındıran algı, hareket ve bellek kavramlarının doğrudan mekânsal deneyim ile ilişkili olduğu görülmektedir. Ele alınan çalışma bu bilinç ile mekân ve beden arasındaki ilişkiyi ortaya koyan deneyim kavramına yönelmekte ve mekânsal deneyim üzerinden beden, mekân ve aralarındaki çoklu ilişkiye odaklanmaktadır. Pallasma (2011, s. 12)'nin ifadesiyle de bir binanın nihai anlamı mimarlığın ötesindedir; bilincimizi dünyaya ve kendilik ve varlık duygumuza geri yönlendirmektedir. Anlamı mimarlık kendimizi bedenli ve tinsel tam varlıklar olarak deneyimlememizi sağlamaktadır.

Bu çerçevede ele alınan çalışmada öncelikle mekân tasarımında bedenin kavranış ve ele alınış biçiminde yaşanan değişimin tarihi süreçten günümüze ortaya konulması gerekli görülmüştür. Daha sonra ise, mekânın ancak bireyin bedeni ile bira raya gelip, bedene yönelik bütünlük verileriyle etkileşime girerek varlık kazanabileceği ve var olma nedeni olan insan için böylelikle anlamlı olabileceği elde edilen veriler doğrultusunda açığa çıkartılmaya çalışılmıştır. En temel çerçevede bireyin bedene yönelik sayılar verileri dışında; algı, duyu, hareket ve bellek kavramlarına yönelik verileriyle ele alınması gerekliliği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Konuya yönelik elde edilen verilerin genel olarak tasarım alanları özel de ise iç mimarlık alanına yönelik katkı sağlayacağı ön görülmüştür.

1.2. Amaç

Genel olarak insanın tüm ihtiyaçlarını karşılayan tasarımlar özelde ise mekânlar deneyimlendiği oranda var olmaktadır. Mekânsal deneyim için insan bedenine yönelik somut fiziksel özellikler; algı, duyu, hareket ve belleğe yönelik soyut zihinsel özelliklerle bütünde ele alınmaktadır. Bu çerçevede mekânsal deneyim kavramına yönelik yapılan literatür taramalarından elde edilen verilerde beden kavramının fiziksel boyutunun yanında algısal boyutuna dikkat çekildiği ve mekân tasarımında fiziksel ve zihinsel özelliklerin bütünleşik olarak ele alınması gerektiği görülmektedir. Oysaki geçmişten günümüze kadar mekân tasarımı için veri niteliğinde olan beden kavramının farklı yönleriyle ele alınıp değerlendirildiği dikkat çekmektedir. Tarihsel süreçte bedenin mekân tasarımı için ele alınış biçimi ortaya konulmuş, bedenin sayısal araç olarak kullanıldığı karteyzen düşünceye karşı günümüzde deneyim kavramıyla zenginleşen mekânın beden yoluyla hissedilen özelliklerinin keşfedilmesi hedeflenmiştir. Tasarım alanlarında mekânla ilgili yapılan çalışmalarda genel olarak veri olarak değerlendirilen bedenin zihinsel özelliklerinin geri plana itildiği ve sorgulamalarda kullanılan araçların eksik kaldığı fark edilmiştir. Bu çerçevede ele alınan çalışmada, günümüzde mekân tasarımında beden kavramının bütünleşik olarak ele alınması, mekânın üretiminde deneyimin odak noktası kabul edilerek, mekânsal deneyimde bedenin nasıl kavranması gerektiğine yönelik bütünleşik bir yaklaşımın ortaya konulması amaçlanmıştır.

1.3. Önem

İnam' ın ifadesiyle mekânı yaşamak bir eylem (action) ile eylem de düşünceyle başlamaktadır (İnam, 2006, s. 378). Eylem, duyu ve algısal özellikler ile mekânı yaşamayı, anlamlandırmayı ve deneyimlemeyi mümkün kılmaktadır. Eylem ise beden aracılığıyla gerçekleşmektedir. Beden ise soyut somut, fiziksel ve zihinsel verileriyle bütünleşik bir yapı sergilemektedir. Fakat bedene yönelik kavrayış biçimi farklılıklar göstermektedir. Bu noktada ele alınan çalışma bu değişimi açığa çıkarmaya ve günümüzde gelinen noktayı ortaya koymaya yönelmektedir. Geçmişten günümüze mekân tasarımında bedene yönelik değer gören verilerin değiştiği dikkat çekmektedir. Günümüzde mekân tasarımı için veri olarak bedenin nasıl ele alması gerektiğine yönelik farkındalığın yakalanması gerekli görülmektedir.

Bu noktada mekânın fiziksel özelliklerinin yanında hissedilen özelliklerinin keşfinde bedenin de keşfedilmesi önemli bulunmaktadır. Bu keşfin tasarımcılar için yol

gösterici olacağı düşünülmektedir. Sonuçta her bir tasarımın, bireye farklı deneyim fırsatları sunduğu bilinmektedir. Mekânsal deneyimi olanaklı kılan tasarım sürecinde veri olarak beden bütünlüğü olarak değerlendirilmesinin mekânın da bütünlüğü olarak kavranmasına katkı sağlayacağı ön görülmektedir. Bu çerçevede ele alınan çalışma, bedene ilişkin ortaya koyduğu örtük ya da doğrudan verileri sunarak, iç mimarlık alanı için beden ve mekân kavramına ilişkin bütünlüğü bir bakış açısının yakalanmasına katkı sağlamayı amaçlar niteliktedir.

1.4. Varsayımlar

Beden kavramının, geçmişten günümüze mekâna yönelik açığa çıkan tasarım yaklaşımlarının ortak paydası olduğu düşünülmektedir. Tarihi süreçte mekân tasarlama eyleminde insan ve bedeninin merkezde konumlanmasının yeni bir durum olmadığı görülmektedir. Ancak yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve insanı odak noktası haline getiren mekâna yönelik tasarım yaklaşımlarının beden bütünlüğü olarak farklı değerleriyle ele aldığı bu yönüyle de tasarımcıya görev ve sorumluluklarını yeniden sorgulattığı düşünülmektedir. Bu doğrultuda mekân tasarımının beden ve deneyimi üzerinden sorgulanmasının yapılacak çalışmalar için yol gösterici olacağı varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlıklar

Tez kapsamında mekân ile beden kavramı arasındaki ilişki ortaya konulurken, beden kavramının çok boyutluluğu anlatılmaya çalışılmıştır. Yapılan literatür taramaları sonucunda bedene dair tanımlanan doğrudan ya da örtük boyutların fiziksel ve zihinsel özelliklere bağlı olarak değerlendirildiği görülmüştür. Çalışma kapsamında beden kavramının tarihi süreçte fiziksel özelliklerine bağlı olarak oran ve ölçüleriyle ele alınırken, günümüzde zihinsel özellikleriyle de değerlendirildiği bu doğrultuda da bedene yönelik algı, hareket ve bellek kavramlarının veri olarak ele alındığı dikkat çekmiştir. Fakat bu kavramların her biri literatürde derinlemesine incelenebilen kavramlar olup, bu kavramlar bedene yönelik farkındalığın yaratılması amacıyla genel özellikleriyle değerlendirilmiştir. Ele alınan çalışmanın kapsamı beden kavramının mekân tasarlama eylemi için önemini ve çok boyutlu yapısını ortaya konulmasına yöneliktir.

1.6. Tanımlar

Çalışma kapsamında; mekân tasarlama eyleminde beden kavramı, mekânsal deneyim, deneyimi oluşturan fiziksel ve zihinsel özellikler gibi kavramlar üzerine temellenen yaklaşımlar ele alınarak konuya ilişkin tanım ve açılımlar ilgili başlıklar altında incelenmiştir. Kavramlara yönelik veriler uluslararası-ulusal literatürün taranmasıyla elde edilmiştir. Konuya yönelik makaleler, kitaplar, tezler incelenerek değerlendirilmiştir. Konu kapsamında yapılan tanımların ilişkili olduğu ve ayrıştığı noktalar vurgulanmış, tanımlar değerlendirilirken benzer, farklı ve zıt görüşlere yer verilmiştir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Konu ile ilgili yapılan literatür taramaları sonucunda toplanan verilerin değerlendirilmesi çalışmanın araştırma yöntemini oluşturmaktadır. Tez kapsamında çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmak üzere elde edilen kaynaklar nicel ve nitel verilere dayanarak incelenmiş, elde edilen veriler derlenerek ortaya konulmuştur.

2.1.1. Araştırmanın evren ve örnekleme

Çalışma kapsamında mekân tasarlama eylemine yönelik yapılan tüm teorik çalışmaların, merkeze insan bedenini koyması, mekân-beden arasındaki ilişkisinin açıklanmasını önemli hale getirmiştir. Bu noktada çalışma kapsamında mekân tasarlama eyleminin amacı, bu eylem için insan bedeninin veri olarak neye karşılık geldiği tarihsel süreçte yaşanan değişimlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Yapılan sorgulamalar sonucunda çalışmanın kapsamını “İç Mekân Tasarımında Veri Olarak Beden” nin sorgulanması oluşturmuştur. Elde edilen veriler doğrultusunda beden kavramının bütünleşik yapısı ortaya konulmuş, bu yapı içindeki her bir bileşenin mekân tasarlama eylemindeki yeri ve önemi değerlendirilmiştir. Çalışmanın doğrudan bir örnekleme olmamakla birlikte, tarihi süreçte açığa çıkan tasarım yaklaşımları beden kavramına yönelik açılım ve uygulama örnekleriyle örneklemini oluşturur nitelikte değerlendirilmiştir.

2.1.2. Araştırmanın veri toplama aracı

Tez sürecinde çalışma konusunu belirlemek üzere tasarım disiplinine yönelik okumalar yapılmış, tasarım alanına ilişkin kaynaklar taranmıştır. Bu süreç sonucunda

tasarım disiplininde geçmişte ve günümüzde ortaya konulan çalışmaların dolaylı ve örtük olarak tasarım için beden kavramının önemi ve değerlendirilme biçimi üzerinde buluştukları görülmüştür. Bu doğrultuda iç mimarlık alanına yönelik olarak da mekân tasarımı ve beden kavramları arasındaki ilişkinin incelenmesi gerekli bulunmuştur. Beden kavramının çok boyutlu yapısının iç mekân tasarımı için değerlendirilmesi çalışmanın hedefini oluşturmuştur. Bu çerçevede konuya ilişkin veriler toplanarak analiz edilmiş, ilişkili kavramlar tespit edilerek okuma listeleri oluşturulmuştur. İçeriği destekleyen açılımları ve tartışmaları içeren kaynaklara yer verilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Giriş

Ele alınan çalışma, bedene dair bütüncül verileri ortaya koyarak, bedenin mekânla olan çoklu ilişkisini ortaya koymaktadır. Beden ve mekânı birbirinden ayrı bağımsız birer olgu olarak ele alan; bedeni salt ölçülebilir ve sabit birer nesne olarak kavrayan kartezyen mekân anlayışı yerine beden-mekân etkileşiminden doğan öznel mekânsal deneyime önem veren yaşanan mekân-yaşayan beden anlayışını açığa çıkartmaktadır. Çalışma, tarihi süreçte açığa çıkan Kartezyen mekân anlayışında olduğu gibi bedenin sayısal verileri üzerine odaklanan, bedeni temsiliyetler düzleminde ele alan anlayışın aksine, günümüzde bedenin mekân tasarımı için nasıl algılanması gerektiğine yönelik bütüncül bir bakış açısının yakalanmasını hedeflemiştir. Bu çerçevede çalışma iki ana başlık altında incelenerek oluşturulmuştur.

Bunlardan ilki tarihsel süreçte mekân tasarımında bedenin kavranış-ele alınış biçiminin incelenmesine yöneliktir. Tarihsel süreçte bedenin ele alınışına yönelik olarak ise iki temel yaklaşım ele alınarak değerlendirilmiştir. Tarihsel süreçte Yunan, Roma ve Rönesans döneminden günümüze kadar bilimsel ilerlemelere bağlı olarak beden algısında değişiklikler olduğu gözlenmiştir. Burada Roma Döneminde kartezyen düşünce sistemine bağlı olarak ele alınan beden-mekân anlayışı ortaya konulmuştur. Daha sonra ise Rönesans Döneminde bedenin ele alınışı ve mekân ile ilişkilendirilme biçiminin temsili olan “Vitruvius Man”e yer verilmiştir. İkinci olarak ise, Endüstri Devrimi ve takip eden sonraki dönemde Le Corbusier’in ortaya koyduğu altın oran ve Fibonacci dizisine dayalı ölçüler dizisinden oluşan ‘Modulor’ kavramı bedenin kavranış biçimine yönelik içeriğiyle ortaya konularak incelenmiştir.

Burada Vitruvius' un ortaya koyduğu güzellik kavramının doğada yer aldığı ve doğada bulunan güzellik anlayışının evrensel orantı ve simetri yasalarına dayandığı görülmüştür. Doğal  l  leri içeren insan bedeni de sahip olduğu oran ve orantılarla mekân tasarımı için model ve cetvel olarak kullanılmıştır. Ele alınan çalışmada Vitruvius' un, m kemmelik anlayışına dayanan oranlar ile beden arasında ortaya koyduğu bağlantı incelenerek, hem bir çembere hem de bir kareye tam olarak oturduğu ifade edilen ideal insan vücudunun, ideal mekânın yaratılmasına yönelik nasıl kavramsallaştırıldığı ortaya konulmuştur. “Vitruvius Man” aracılığıyla Rönesans Döneminde bedenin altın orana dayalı matematiksel değerlerle nasıl tanımlandığı ifade edilmiştir.

Endüstri Devrimi ve takip eden sonraki dönemde ise Le Corbusier, altın oran ve Fibonacci dizisine dayalı ölçüler dizisi olan ‘Modulor’ u ortaya çıkarmıştır. Le Corbusier; Modulor adlı ölçü sisteminde ortalama bir insan vücudunun ölçülerini kullanarak tasarımı uygulanabilecek bir “ l  ler gamı” yaratmaya çalışmıştır. Le Corbusier, standartlara oturmuş bir mimarlık yaratma çabasındadır. Ortaya koyduğu bedene yönelik oranlar sistemi ile mimari yapıların inşa sürecinde olası hataları en aza indirgeyerek çok daha hızlı ve doğru sonuçlar alacağına inanmış, bu çerçevede de eleştirilere maruz kalmıştır. Bu çerçevede ele alınan çalışmada ölçü sistemi oluşturulurken ilk aşamada şekillenen Oransal Izgara’ nın ortaya çıkış aşamaları aktarılmış, Modulor  l   sistemi hakkındaki açılımlara, yorumlara ve eleştirilere yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci ana başlığı ise günümüzde mekân tasarımıda bedenin kavranış-ele alınış biçiminin incelenmesine yöneliktir. Günümüze kadar bedenin ele alınış biçimine yönelik yaşanan değişimler bedenin, sadece matematiksel değerler ve ölçülerden ibaret olmadığını; temelde duyu, algı, hareket ve bellek kavramlarla birlikte varoluşunu sürdüren bütünleşik bir yapıya sahip olduğunu açığa çıkarmaktadır. Beden mekân kavramının açığa çıkması ve deneyimlenmesinde temel değer olarak kavranmaktadır. Beden, mekân ve yer kavramı, deneyim tartışmalarında önemli bir yer almaktadır. Beden ve mekânın ayrı ayrı fiziksel bir gerçeklik olarak düşünülmesi mekânsal deneyimi olanaksızlaştırmaktadır.

Bu çerçevede ele alınan çalışmada genel olarak “Mekânsal Deneyim” kavramına yer verilmiştir. Bu kavram kapsamında ise Mekân ve Yer kavramlarının açılımlarına; Beden kavramının ele alınış biçimine; Mekân-Beden ilişkisinin temel kavramlarına yönelik veriler ortaya konulmuştur. Burada “algı”, “hareket” ve “bellek” mekânsal

deneyimde mekân-beden ilişkisinin temel kavramları olarak değerlendirilip incelenmiştir. Mekânsal deneyiminde bütüncül algı ön plana çıkmaktadır. Burada da genel olarak mekân tasarımı özelde ise iç mekân tasarımı için veri olarak incelenen beden kavramına yönelik bütüncül bir algının oluşturulması hedeflenmiştir.

3.2. Tarihsel Süreçte Mekân Tasarımında Bedenin Kavranış-Ele Alınış Biçimi

Roma ve Rönesans dönemi mekanı, sayı ile tanımlar ve mimarlığı mekânsal birimlerle uğraşan bir matematik bilimi olarak kabul eder (Roth, 2006 'dan aktaran Ay Birsöz, 2015, s. 6). Burada beden de matematiksel verilerle kavramsallaştırılır. Gökberk'in ifadesiyle bedenin bu türlü kavrayış biçimi; küçük bir evren ya da 'yaşayan dünya' olarak, Antik Yunan'da başlamış ve esas olarak 16. yüzyılda tam bir olgunluğa ulaşmıştır (Gökberk, 1999, s. 230). Bedenin mekânda tasarım aracı olarak kullanılması Romalı mimar Vitruvius ile başlamıştır.

Bedeni sayısal araç olarak gören Vitruvius' un mimarlığın tasarım ilkelerini anlattığı Mimarlık Üzerine On Kitap adlı eserinde, Roma mimarisinin kökenleri betimlenmiştir. İlksel geçmişte (kitap II), insanlar ateş çevresinde toplanmış, bir iletişim temeli bulmuş, topluluklar oluşturmuştur ve bu da barınma ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Yunanlılar (kitap IV) barınma ve topluluğun alışkanlık ve adetlerine düzen ile anlam kazandırmışlardır. Mimarileri bu düzeni somutlaştırmış ve mimarları mimarlık için Romalıların sonradan taklit edecekleri, uyarlayacakları ve zenginleştirecekleri bir dil geliştirmiştir. Vitruvius'un sunduğu şekliyle Yunan modelini esas alan mimarlar orantı ve dekorasyon sistemlerini beceriyle kullanarak güzel, uygun ve iyi yerleştirilmiş binalar yapmışlardır.

Vitruvius kitap IV' te (1. 8) üç Yunan düzenini (Dor, İyon ve Korent) insan bedenine yönelik olarak düzenlemiştir. Burada Vitruvius, "İzleyen kuşaklar giderek daha ince oranları beğenirler" ifadesini kullanmıştır. Nitekim Dor sütunu İyonyahılardankinden daha incedir ve 'bir genç kızın inceliğini' taklit eden Korent düzeni hepsinin en incesidir, "çünkü tazelikten dolayı daha ince olan genç kızların hatları, kolları ve bacakları bezeme açısından daha güzel etkilere imkân tanımaktadır (Vitruvius, 2015'ten aktaran Leach, 2017, s. 28)."

Erken modern incelemelerde Vitruvius'un kuralları katı ve esneklikten uzak olarak

yorumlanır. Sebastiano Serlio (1475-1554) ve Andrea Palladio (1508-80), antik çağlardan günümüze kalan anıtlarla ilgili çalışmalarında, Romalı mimarların gerek orantılar gerekse süsleme açısından düzenleri kullanırken benimsemiş gördükleri özgürlükten rahatsızlıklarını dile getirirler. Yine de Vitruvius, Yunan düzenlerinin oranları ile insan vücudu (sırasıyla erkek, kadın ve genç kız vücutları) arasında bağlantı kurar ve bu bağlantıların uygulamaları belirlediğini öne sürer. Örneğin bir subayın sarayında narin Korent düzeni yerine güçlü Dor düzeni kullanılmalıdır. Gerek Tivoli gerekse Foro Romano'daki Vesta tapınaklarında ise daha olgun olan İyon ya da ağır Dor düzenleri yerine Korent düzeni kullanılmıştır (Leach, 2017, s. 28-29). Rönesans'ın anatomi sahnesi, bedenin bu sistemin bir yansıması olarak çözümü kolay olmayan bir karmaşıklık gösterebileceğini kanıtlamıştır. Bu yüzden Rönesans sanatçısı, bütün bu karmaşanın içinde dayanak olarak kabul edebileceği bir öz ya da kuramın ihtiyacını hiç olmadığı kadar hissetmiştir. Platon gibi idealist anlayışın antik kaynaklarının, çok sayıda referans olarak gösterdikleri böyle bir evren anlayışı Leonardo'nun geometriye sınıksız bağlanmasına ve her şeyin işleyişinde sayıların olduğunu düşünen Pythagoras gibi, evrenin de sayılar ve dolayısıyla geometri ilkesine bağlanabileceğinin düşünülmesine neden olmuştur (Gökberk, 1999, s. 231).

Bu çalışmada Yunan, Roma, Rönesans ve Endüstri Devrimi sonrasındaki süreçte bedenin sayısal veri olarak kullanıldığı kartezyen düşünce sistemine uygun olarak tasarlanan mekân anlayışı ele alınmıştır. Bu mekân anlayışı ile mimarlığın belki de en temel tanımı, yaklaşık İÖ 25 yılında, eski Roma mimarlarından Marcus Vitruvius tarafından verilmiştir. Mimarlığın en eski yazımını üreten Vitruvius, 'Mimarlık Üzerine 10 Kitap' adlı eserin 3. kitabın 1. bölümünün başında yer alan tapınaklarda ve insan vücudundaki oran ve orantıyı konu almaktadır. Bu oranların, fiziği düzgün bir erkekteki gibi belirgin bir ilişkiye sahip olması gerektiği anlatılmaktadır.

Ele alınan çalışmanın birinci bölümünde Vitruvius'un 10 Kitap adlı çalışması ve Oransal Izgara'nın ortaya çıkış aşamalarının anlatıldığı, Le Corbusier'in 'The Modulor 1-2' adlı çalışması, mekân tasarımında insan bedeninin tarihi süreçte ele alınma biçimini ortaya koymak üzere incelenmiştir.

3.2.1. Vitruvius-Vitruvius Man

Bir kuş nasıl yuvasını bedeninin hareketleriyle şekillendirirse, geleneksel kültürlerde de beden inşaata kılavuzluk etmektedir (Pallasmaa, 2011'den aktaran Ay Birsöz, 2015, s. 5). Bedenin kendi var oluşu ile ilk insandan beri mekânı yönlendirdiği, mekânın oluş biçimini etkilediği, mekân ile ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Beden ile mekânın ilişkisinin sorgulanmaya başlaması ise özellikle Roma-Rönesans dönemi ile ilişkilendirilmektedir (Balaban, 2009'dan aktaran Ay Birsöz, 2015, s. 6).

Bu doğrultuda ele alınan bu bölümde, Roma Döneminde kartezyen düşünce sistemine uygun olarak tasarlanan mekân anlayışı ele alınmıştır. Bu dönemde yaşamış mimar Vitruvius'a göre zamansız güzellik kavramı doğadan öğrenilebilir; doğanın tasarımları evrensel orantı ve simetri yasalarına dayanır. Aynı şekilde bir doğal tasarım olan vücut oranları da doğal orantıyı içeren mükemmellik için bir model ve cetvel olarak kullanılabilir. Vitruvius, ideal insan vücudunun hem bir çembere hem de bir kareye tam olarak oturduğunu gösterir ve böylece mükemmel geometrik formlar ve mükemmel beden arasında var olduğuna inandığı bağlantıyı ortaya koymaktadır. Vitruvius 'Mimarlık Üzerine On Kitap' adlı eserinde beden oranlarından oluşan mimarlık kurallarını ve mimarlığın temel ilkelerinden bahsetmiştir. Yunan, Roma, Rönesans ve Endüstri Devrimi sonrasındaki süreçte bedenin sayısal veri olarak kullanıldığı tasarımlar ele alınıp, incelenmiştir. Ele alınan çalışmada da beden kavramının mekân tasarımına ve mimar olarak Vitruvius' a ve mimarlığına katkısını ortaya koymayı hedeflenmektedir.

Genel olarak Vitruvius'un; Roma İmparatorluğu'nun son dönemlerinde M.Ö. 90-20 yılları arasında yaşamış olduğu sanılmaktadır (Görgül, 2000, s. 10). Mimarlığın belki de en temel tanımı, yaklaşık İÖ 25 yılında, eski Roma mimarlarından Marcus Vitruvius tarafından verilmiştir (Roth 2000, s. 29). 'Mimarlık Nedir?' sorusu, ilk yazılı mimari teori kitabı olarak anılan, Vitruvius'un 'Mimarlık Üzerine On Kitap' adlı eserinden itibaren tartışılmakta olan bir konudur (Soygeniş, 2019, s. 9).

İlk yazılı mimarlık belgesi olarak anılan Vitruvius'un yapıtında ve açığa çıkan sonraki çalışmalarda belirtildiği gibi, bedenin mimarlıktaki önemi çok eski çağlara dayanmaktadır. Soygeniş' ten aktarımla, Vitruvius'un De Architectura adlı eseri antik dönemden günümüze kadar kalmış ve daha sonra gelişen kuramlara baz oluşturmuştur. MÖ 30 yıllarına dayanan Vitruvius'un kitabı Rönesans döneminde birçok kişiye esin

kaynağı olmuş, Alberti, Serlio, Barbaro ve Palladio, Vitruvius'tan esinlenerek mimarlıkla ilgili yeni düşünceler, yazılı eserler bırakmışlardır (Soygeniş, 2019, s. 31). Leon Battista Alberti'nin 1485'te yayımladığı *De re aedificatoria* (Mimarlık Üstüne On Kitap) isminden de anlaşılacağı gibi, tümüyle Vitruvius'un eserinden esinlenmiştir (Vitruvius, 2015, s. ix).

Leon Battista Alberti'nin *De re aedificatoria* (mimarlık üzerine) adlı on kitaplık incelemesi, V.Nicolaus'un papalığı (1447-55) döneminde, 1452 yılında tamamlanmıştır. Kitap yine Alberti'nin kaleme aldığı ve resmin kurucu kuramlarından olan *De picture*'nin (1435)(resim üzerine) mimarlıkla ilgili pek çok içerimini devam ettirmiştir. Alberti, perspektif ve çizim üzerine yazarken tuğla ve harç dünyası ile matematiksel ilişkiler ve çizim yoluyla dünyanın bir benzerini kâğıt üzerine tasarlayan (ve uygulayan) sanatsal projenin entelektüel alanı arasında bir ayrıma gitmiştir. Rykwert' in dikkat çektiği gibi, Alberti için Vitruvius üsluptan çok içerik için bir modeldir (Leach, 2017, s. 29). Rönesans döneminde diğer önemli mimarlarından biri olan Andrea Palladio ise 'Mimarlıkta Dört Kitap' adlı eserinde, 'En Güzel Orantılı Odalar' başlığı altında bazı oranlar önermiş, en ve boyu uyumlu odalara uyumlu yüksekliklerin tespiti için bazı metotlar göstermiştir. Palladio'nun yarattığı mimarlık ürünlerine bu düşüncelerin yansıdığı görülmektedir (Soygeniş, 2019, s. 66).

Bu çerçevede Mimarlık tarihi süresince Antik Dönem'den günümüze kadar birçok mimari kuramsal eser üretildiği söylenebilir. Vitruvius'un 'Mimarlık Üzerine On Kitap' adlı eseri ışığında yukarıda bahsedilen kitaplar vb. yazılmıştır. Mimarlık alanında ilk kuramsal hareketlilik Roma Döneminde Vitruvius eseri ile yaşanırken ikinci hareketlilik Rönesans Döneminde Alberti ve Palladio eserleri ile yaşanmıştır. Daha sonra bu süreç başka önemli eserlerin çıkması ile birlikte günümüze kadar devam etmiştir. Bu eserler mekân ve beden ilişkisi üzerine ortak payda da yorumlar içermektedir.

İlk olarak On beşinci yüzyıl boyunca çokça tartışılan ve 1486'da başlayarak art arda baskıları yapılan Vitruvius'un 'Mimarlık Üzerine On Kitap' adlı eserinin ilk illüstrasyonlu baskısı 1511'de Fra Giocondo tarafından yapılmıştır (Platon, 1953'ten aktaran Roth, 2000, s. 435-436). Rönesans döneminde, Vitruvius'un yazılarının yorumlanması yerine, doğrudan okunabilmesi için çalışmalar yapılmıştır. Onun yazılarında görsel anlatım olmadığı için, söylemlerini resmetme çalışmalarına başlanmıştır. Böylece, bu iki dünya, iki çağ ve iki farklı dil arasında gerçekleşen aktarım

yeni ve devrimci bir durumu açığa çıkarmıştır (Palumbo, 2000'den aktaran Ay Birsöz, 2015, s. 6-7).

Bunun dışında Rönesans mimarları tasarımlarında, Pythagoras ve takipçilerinin gizemciliğini andırır biçimde, açık sayısal ilişkileri ifade etmeye çalışmıştır. Galileo Galilei, eğer önce dilini öğrenmezsek ve yazıldığı simgeleri kavramazsak, yaradılışın kitabını anlamamızın olanaksız olduğunu yazmıştır (Roth, 2000, s. 438). Bu noktada Galileo, Vitruvius' un eserini anlayabilmek için, eserin dilinin ve yazıldığı simgelerin anlaşılması gerektiğini ve bu anlayışa erişebilmenin de ancak yazıldığı matematik dilinin çözülmesi, daire, üçgen ve diğer geometrik şekillerin doğru anlaşılmasıyla mümkün olduğunu ifade etmiştir. Bedenin sayısallaştırılarak, grafiklerle araştırılan yüksek uyumu, fiziksellğe dökülmektedir. Bedenin ölçülmesi, ya da ölçüm modeli olarak beden sorununu gündeme getirmektedir. Burada doğru ölçümün açıklanmasından, beden ve mekânın oransal uyumunun açıklanmasına geçiş yaşanmaktadır. “Bedenin öznel düzeni ile nesnel, matematiksel ve zorunlu doğal düzen, arasındaki uyum kanıtlanmıştır (Palumbo, 2000'den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 14).”

Rönesans etkisi ile giderek büyük öneme sahip hale gelen bu eser 16.yüzyıl'dan itibaren Avrupa'da yeniden tercüme edilmiş ve yorumlanmıştır. Leach' in ifadesiyle günümüzden bakarak Vitruvius'un gözlemlerine ve bazen sertleşen retorikine kendi zamanında ne kadar önem verildiğini ölçmemiz kolay değildir. Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden şimdi Rönesans diye adlandırdığımız dönemin erken evrelerine kadar Vitruvius'un kitabının inşaat konusunda önemli bir kaynak olarak görülmediği açıktır. Ortaçağ alimleri Mimarlık Üzerine On Kitap'ı Livius ya da Plotinos' un yanında klasik bir metin olarak ya da Romalıların astronomi, astroloji ve atmosfer olaylarına ilişkin görüşleri hakkında bilgi edinmek için okumaktadır. Ama kitap 15.yüzyıldan itibaren bir mimarlık tarihi modeli olarak görülmeye başlanmıştır (Leach, 2017, s. 29).

Leach' in yorumuyla Mimarlık Üzerine On Kitap adlı çalışmanın mimarının yapı malzemelerinden ve bunların özelliklerinden, inşaat yöntemlerinden, planlama ve yerleştirmeden, ayrıca harmoni, ısıtma, güneş ışığı ve renk ilkelerinden anladığını kabul etmeliyiz (Leach, 2017, s. 26). Bu çalışma geçmiş ve inşaat teknikleri hakkında bilgi sunmakta, mitik kaynaklardan ve bazı örneklerde, Vitruvius'un haklarında yazdığı dönemde bile birkaç yüzyıllık olan anıtlardan bir anlatı oluşturmaktadır. Vitruvius,

mimarlık sanatı ve biliminin kaynaklarını açıklamış ve onlara dayanarak bugünün mimarlığı için bir dizi ilke ve tercih tanımlamıştır (Leach, 2017, s. 29).

Vitruvius ise kendi yaptığı çalışmasıyla ilgili olarak İmparator Sezar'a şunları söyler:

Bu ayrıcalık sayesinde yaşamımın sonuna dek yokluk kaygım olmayacak; sana borçlandığımdan bu yapıtı senin için yazmaya koyuldum, çünkü geçmişte ve şimdi çok sayıda yeni yapılar inşa ettiğini, gelecekte de özel ve kamu yapılarının, gerçekleştirdiğin diğer görkemli işlere yaraşır şekilde ölümsüz olmalarına özen göstereceğini gözlemledim. Sana kesin kurallar geliştirdim; onlara bakarak gerek var olan yapıların, gerekse yeni yapılacak olanların kalitesi hakkında kişisel bilgiye sahip olabileceksin, çünkü ekteki kitaplarda mimarlık sanatının tüm ilkelerini açıkladım (Vitruvius, 2015, s. 3).

Vitruvius, kendi zamanına kadar ve kendi zamanında uygulandığı şekliyle mimarlık kurallarını saptamasının nedenini, (muhtemelen) Caesar Augustus' un hem mevcut hem de inşa edilecek binaların niteliği hakkında kişisel bilgiye sahip olmasını sağlamak şeklinde açıklamıştır (Leach, 2017, s. 27). Yani Vitruvius' un iki temel amacı vardır. Birincisi, geçmişin yapılarının formel, semantik ve pragmatik boyutlarını açıklamaya çalışmıştır. İkinci olarak da bu binalar üzerine yaptığı incelemelerden mimarları işlerini iyi yapmalarına yardımcı olabilecek ilkeler türetmeyi amaçlamıştır. İmparatoruna yazdığı gibi, Yunanistan ve Roma'da daha üstün binaların ortaya çıkmasını sağlayan ilkeleri anlayarak kendi zamanındaki mimarlığı daha iyi değerlendirmeye başlamıştır (Leach, 2017, s. 27). Basit bir şekilde ifade etmek gerekirse, Vitruvius antik çağların bilgi birikimini damıtmaya ve bunu kendi zamanının ve geleceğin mimarlarına iletmeye çalışmıştır (Leach, 2017, s. 29).

Mimarlık sanatının tüm ilkelerinin açıklandığı De Architectura adlı eser on bölümden oluşmaktadır. Kısaca kitap 1 de mimarlığın temel ilkelerinden, kitap 2 de yapı malzemelerinden, kitap 3 de tapınaklarda ve insan vücudunda bakışım üzerine, kitap 4 de tapınaklardan, kitap 5 de tiyatro yapılarından, kitap 6 da konut yapılarından, kitap 7 de yapı sanatından, kitap 8 de su üzerine görüşlerden, kitap 9 da astrolojiden ve kitap 10 da makineler ve araçlardan bahsedilmektedir.

Vitruvius'un çalışmasında bütünü oluşturan öğeler ise üç kategoride toplanabilir:

1. Mekansal elemanlar ile malzemelerin ve aletlerin tümünün açıklanması,
2. Bunların birleştiriliş ve kurgulanış biçimleri

3. Düzen ve süslemeler hakkında bilgiler

Fakat Lefebvre' nin deyimiyle eser bu tür bir sınıflandırmadan yola çıkılarak yazılmamıştır. Genel olarak bir bütün oluşturduğu da söylenemez. Kitapların karmaşık ve rastgele sayılabilecek konu dizilişlerinin, eserin kendi içinde bir bütün oluşturmaktan çok zaman içinde ekleme ve düzeltme yerine yeni bölümler ve kitaplar yazarak tamamlanmaya çalışıldığı izlenimi yarattığı söylenebilir. Yine de eserin genel kurgusunu kabaca açıklamak için aşağıdaki gibi bir tablo önerilebilir (Görsel 3.1.) (Lefebvre, 1974'ten aktaran Görgül, 2000, s . 10).



Genel olarak ise Vitruvius mimarlığı üç bölüme ayırdığı görülmektedir. Romalı mimar Vitruvius, 10 Kitaptan oluşan eserin ilk bölümünde yer alan mimarlığın temel ilkeleri dahil eserin ilk sekiz bölümünde yapı sanatından bahsetmektedir. Eserin diğer kalan iki bölümünde ise astronomi ve teknolojiye yer vermiştir. Eser döneme ait mimarlıkla ilgili tüm uygulama ve teorik bilgilerin toplandığı bir çalışmadır. Eser konularına göre sınıflandırıldığında ise ilk altı kitabın mimarlık ve şehircilik üzerine, diğer kalan dört kitabın binalardaki süslemeler, su ile ilgili tesis ve donatılar, astroloji gibi mimarlığı desteklediğini savunduğu dallar üzerine olduğu görülmektedir. Esere ait son kitapta ise savaşlarda kullanılan bazı makinelerin yapılışından bahsederken, Vitruvius

eserinde mimarlıkla ilgili birçok alanda bilgi sahibi olmaları gerektiğinden bahsederek mesleğin ancak bu şekilde icra edileceğini savunmuştur.

Görgöl' ün ifadesiyle, Mimarlık alanında antik çağdan günümüze ulaşan tek çalışma olan De Architecture'da konular işlenirken pek çok Yunan ve Roma yayınlarından alıntılara, mitolojiden referanslara başvurulduğu görülmektedir. Vitruvius bu bilgilere kendi tecrübelerini ve mesleki deneyimlerini de katmıştır. Mimarlığı tanımlama ve mimarlık hakkında kurallar bütünü oluşturmaya yönelik çabaların esere kuramsal özellik verdiği düşünülmektedir. Vitruvius birinci kitabının ikinci bölümünde mimarlığı, dayandığı noktaları açıklayarak tanımlamaya çalışır (Görgöl, 2000, s. 11).

Bu noktaların ise Vitruvius'un şu sözünde yer aldığı görülmektedir: 'Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis venustatis' Şimdi bunlar dayanıklılığı, yararlılığı ve zerafeti göz önünde bulunduracak şekilde uygulanmalıdır. Mimarlık diye yazıyordu Vitruvius, "yararlılık, sağlamlık ve güzellik sağlamalıdır" ya da Sir Henry Wotton' ın yedinci yüzyıldaki daha sonraki anlatımıyla, 'kullanışlılık, sağlamlık, güzellik' (Roth, 2000, s. 30).

Vitruvius' un yararlılıkla kastettiği şey ise, odaların ve mekânların kullanımlarını hiçbir şeyin engelleyemeyeceği biçimde düzenlenmesi ve böylece yapı yeriyle kusursuz bir uyum içinde olmasıdır. Vitruvius' un üç parçalı mimarlık tanımı, yüzeysel olarak bakıldığında en doğrudan öge olarak görülen, fakat yirminci yüzyıl ortasında son derece sorunlu bir kavram olduğu açıkça anlaşılan öğeden başlayarak sonraki yedi bölümdeki tartışmanın temelini oluşturacaktır. Vitruvius' un söz ettiği bu ilk öge işlevdir (Roth, 2000, s. 30). Vitruvius'un eserinde bahsettiği ikinci ögenin sağlamlık, üçüncü ögenin ise güzellik ilkesi olduğu görülmektedir.

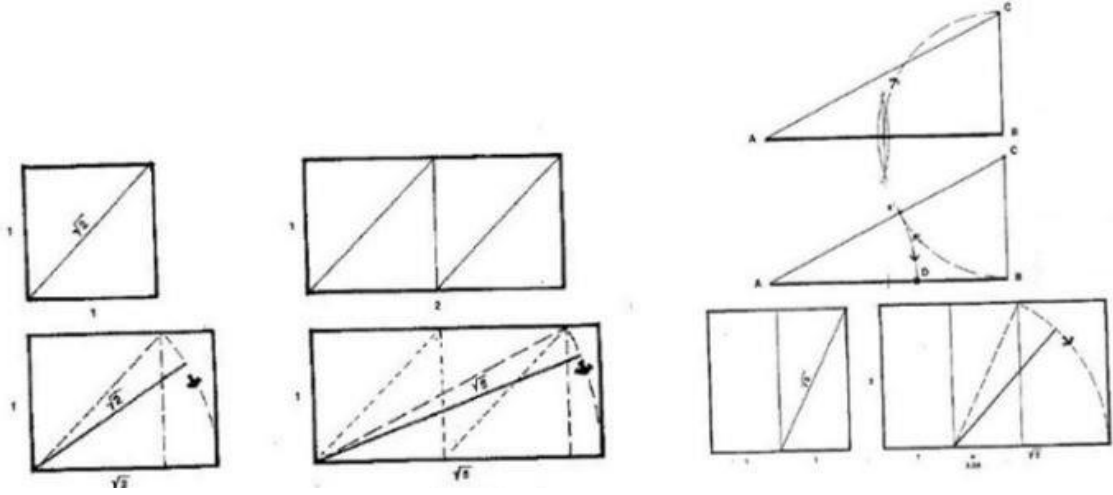
Mimarlık tarihi incelendiğinde, Vitruvius'un 'Mimarlık Üzerine On Kitap' adlı eserinde, mimarlık ürününün güzelliğinden ve bunun nasıl sağlanabileceği ile ilgili düşüncülerden bahsettiği görülmektedir. Vitruvius, eserinde mimarlık için gerekli üç özellikten biri olarak bahsettiği 'güzellik' kavramı için 'mantıklı bir uyum' tanımını kullanır. Mimarlıkta güzellikle bağlantılı olarak söz edilen, uyumlu bütünlük, oran ile birlikte anılmaktadır (Soygeniş, 2019, s. 63). Hümanist düşünür ve teorisyen Leon Battista Alberti (1404-1472), 1450'de yazdığı De Re Aedificatoria (Yapı Sanatı Üzerine) adlı kitabında bu güzellik anlayışını şu şekilde özetlemiştir: 'Güzellik, herhangi bir

parçasının eksilmesi ya da en küçük yabancı bir parçanın eklenmesiyle bütünün bozulacağı uyumlu bir bütünlüktür.’ Bu doğrultuda Alberti, Pythagoras’ı yankılayan şu görüşleri savunmuştur: “seslerin kulağa hoş gelen, concinnitas’ ını, harmonisini, yaratan aynı sayılar gözleri ve zihni de şaşırtıcı bir güzellikle doldurabilir (Roth, 2000, s. 439).”

Tarih boyunca, mimarlar güzelliği ararken, oran ile ilgili çeşitli sistemler geliştirmişlerdir. Bu sistemler içinde Antik dönemden itibaren kullanılan altın oran mimarlık tarihi içinde önemli yer tutar. Pisagor konseptlerinden çıkmış olan altın oran belli sayısal ilişkilerin, evrenin uyumlu yapısını ortaya çıkaracağı düşüncesinden gelişmiştir. Yunan döneminde gerçekleştirilen tapınaklarda ve Rönesans döneminde kullanılan altın oran, 20.yüzyılda da kullanım alanı bulmuştur (Soygeniş, 2019, s. 65). Altın oranın, doğada da var olduğu görüşü vardır. Bazı hayvan ve bitkilerin büyüme örüntülerinin altın oranla, daha açık şekliyle altın dikdörtgen ile açıklanabileceği görülmektedir (Soygeniş, 2019, s. 66). Bu noktada Roth, eskilerin tüm doğanın soyut evrensel yasalar tarafından yönetildiğine inandıklarını dile getirmiştir. Roth’ a göre eskiler, insan biçiminin tanrıların biçimine dayandığına inandıkları için evrensel ve tanrısal, geometrik ve orantılı ilişkilerin insan bedeninin orantılarında da gözlemlenebileceğine inanmaktaydı (Roth, 2000, s. 95).

Fakat Steadman’ a göre bedeni tüm evrensel oranların, güzelliğin, uyumun, düzenin en çabuk ve doğru ele geçebileceği kaynak olarak görmek, insanı evrenin merkezine koymak demek değildi. Bedensel oranların örnek alınması, daha çok bedenin, tanrının sureti olarak görülmesinden ve tanrısal düzene bu oranlarla ulaşılabileceği düşüncesinden kaynaklanmaktaydı (Steadman, 1979’ dan aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 15).

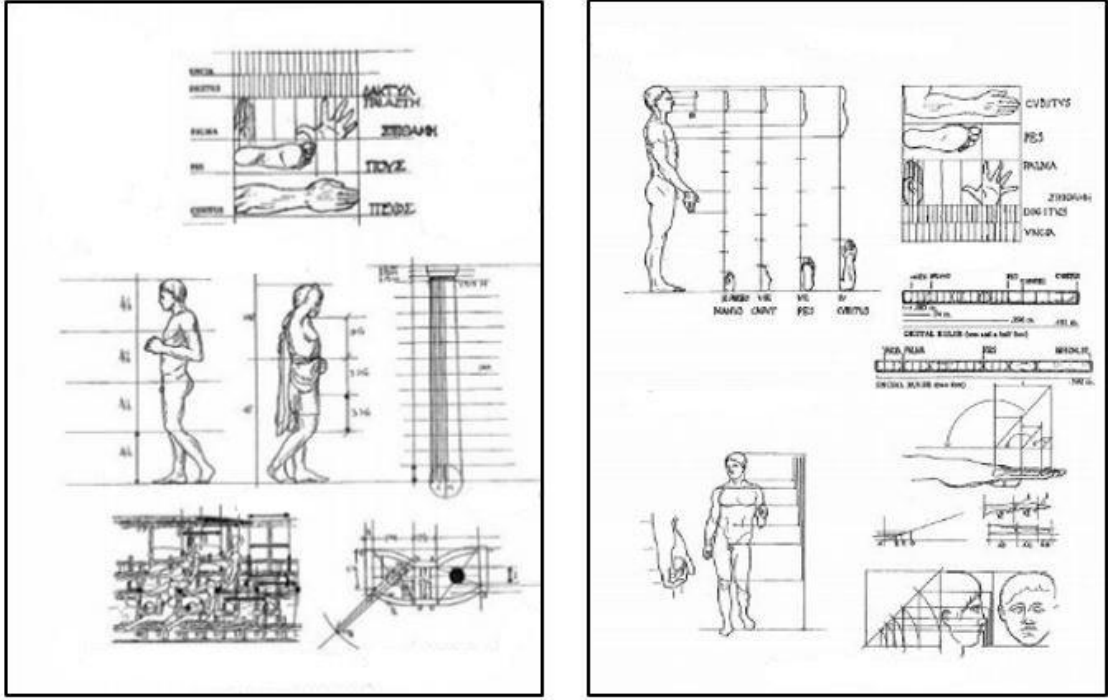
Yunan mimarlığı ve tasarımıyla ve de bir bütün olarak Klasik mimarlıkla en çok ilişkilendirilen orantı sistemi olan, Altın Kesit ya da Altın Oran denilen sistemde ise, bu orantısal ilişkinin kusursuz olduğuna inanılıyordu. Genel olarak iki eşit olmayan parçanın ilişkisi olarak betimlenebilen bu orantılanmada, küçük parçanın büyük parçaya oranı büyük parçanın bütününe oranına eşit olmalıdır. Bugün bunu cebirsel olarak, a küçük parça, b büyük parça olmak üzere $a/b=b/a+b$ şeklinde yazılabilmektedir (Roth, 2000, s. 97). Bir diğer ifadeyle altın oran, herhangi bir a boyutunun herhangi bir b boyutuyla oluşturduğu oranın, b’nin a ve b’nin toplamlarıyla oluşturduğu orana eşitlik durumudur: $a/b=b/a+b$ denklemi ile ifade edilebilmektedir (Soygeniş, 2019, s. 66).



Şekil 3.2. Altın oran sistemi (Roth, 2000, s. 97)

Yunanlılar bu teorem üzerinde geometrik olarak şu iki yoldan biriyle, sahada ipler ve çivilerle ya da parşömen (ya da kâğıt) üzerinde çizim aletleriyle çalıştılar. Problem bir A-B doğrusunu iki parçaya bölmektir; öyle ki, kısa parçanın uzun parçaya oranı uzun parçanın tüm doğruya oranına eşit olsun. Önce, A-B doğrusu ikiye bölünür; sonra doğrunun yarısı A-B-C üçgenini oluşturmak üzere dik kenara kadar yukarı döndürülür. C merkez olarak kullanılarak, B-C doğrusu, B' noktasının konuşlandırıldığı yerden A-C hipotenüsü kesecek şekilde yukarıya doğru döndürülür. Sonra, A merkez olarak kullanılarak, A-B' doğrusu, bölme noktası D'yi belirlemek üzere orijinal A-B'ye doğru aşağıya döndürülür. Sonuç tamamıyla aynıdır; D-B'nin A-D'ye oranı A-D'nin A-B'ye oranı aynıdır. Hatta daha da basit olarak bir Altın Kesit dikdörtgeni verili bir kareden türetilir. Önce, kare ikiye bölünür, öyle ki her yarı iki birime bir birim ölçüsündedir. Sonra bu dikdörtgenlerin birinin diyagonalini orijinal karenin kenarı boyunca aşağıya doğru döndürülür. Döndürülen diyagonalin ucundan istenilen Altın Kesit dikdörtgeni elde edilir. Bitmiş dikdörtgenin oranları 3,236'a 2 ya da 1,618'e 1 olan 2'dir (Roth, 2000, s. 97).

Vitruvius beden oranlarından bahsederken, bu metodun uygulanışını sunmak amacı ile Yunan Uygarlığı'ndaki uygulamalara referans vermiştir. İnsan vücudundaki uzuvların ölçüm birimi olarak kullanılması, insanın ölçeklendirme konusundaki belirleyiciliğini ortaya koymaktadır.



Şekil 3.3. Ölçülerin ortak birliği (Vitruvius, 2001, s. 148-190)

Vitruvius'un ifadesiyle, bütün yapıtlarda kuşkusuz gerekli olan parmak, avuç, ayak ve kübit gibi ölçü birimlerinin temel düşüncesini vücudun uzunlarından uyarladılar. Bunları "mükemmel sayı" yı oluşturmak üzere böldüler; eskiler mükemmel sayıyı on olarak tanımlıyorlardı. Çünkü avuç, eldeki parmakların sayısından, ayak da avuçtan kaynaklanır. Fakat on bir veya on iki sayılarına gelindiğinde sayılar çok fazla olduklarından ikinci kez on sayısına gelinceye kadar mükemmel olamazlar; çünkü o sayıyı oluşturan öğeler bağımsız birimlerdir (Vitruvius, 2015, s. 52).

Yunanlıların adını verdiği bir terim olan "mükemmel sayı" nın yine beden in oranlarından ortaya çıktığı bilinmektedir. Mükemmel sayı on olarak tanımlanır. Çünkü eldeki parmakların sayısı ondur (Ay Birsöz, 2015, s. 5-6). Ancak matematikçiler, farklı bir düşünce ile mükemmel sayının altı olduğunu söylemişlerdir; çünkü bu rakam, onların hesaplama yöntemlerine sayısal olarak uyan tam öğelerden oluşur. Şöyle ki bir, altıda birdir. İki, üçte bir; üç, bir yarım; dört, üçte iki; beş, altıda beş iken, altı, mükemmel sayıdır. Sayı büyüdükçe eklenen birim; altının üçte birinin eklenmesiyle oluşan sekiz, tam sayı artı üçte birdir; bir yarımın eklenmesi dokuz, yani tam sayı artı bir yarım yapar; on sayısını oluşturan üçte ikinin eklenmesi tam sayı artı üçte ikidir; beş eklenmiş olan on bir

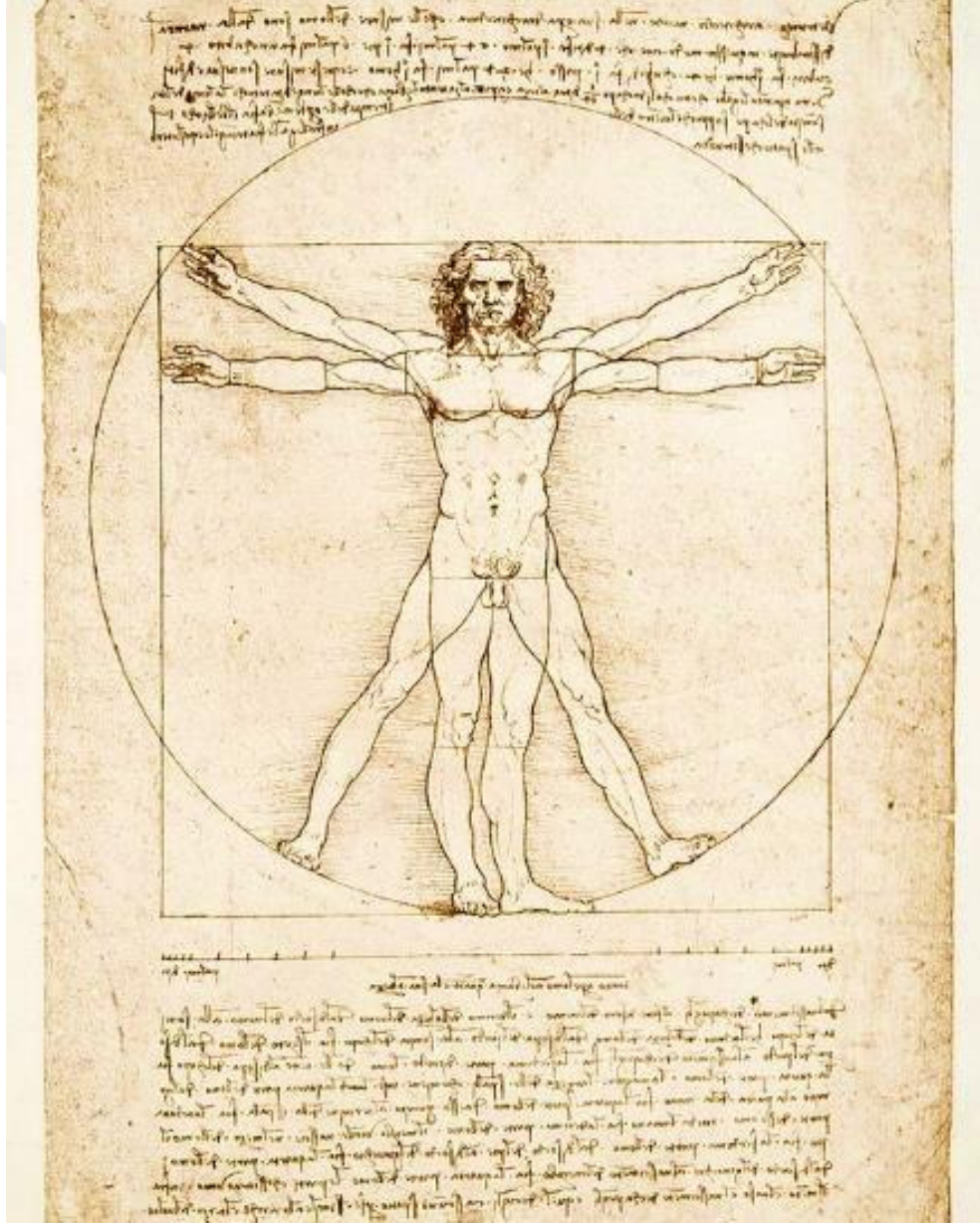
sayısında altıda beş vardır; son olarak, iki tam sayıdan oluşan on ikiye denir. Ayrıca ayak, insan boyunun altıda biri olduğu ve ayakla belirtilen boy uzunluğunun sınırı da altı olduğu için bunun mükemmel sayı olduğu varsayılmıştır. Kübitin de altı avuç veya yirmi dört parmaktan oluştuğu gözlemlenmiştir. Bu ilkenin Yunan kentleri tarafından da izlendiği görülmektedir (Vitruvius, 2015, s. 52). Bu noktada Vitruvius, sayıların insan parmaklarından kaynaklandığını ve vücudun uzuvları ile tümü arasında ölçü olarak seçilen bir birime göre bakışumlu bir uygunluk bulunduğunu varsayırsa ölümsüz tanrılara tapınaklar inşa ederken yapıtlarının gerek ayrı bölümlerinde, gerekse tümünün tasarımında oran ve bakışım uygunluğunu gözetenlere ancak saygı duyulabildiğini belirtmiştir.

Temelde ise Birsöz'ün ifadesiyle, her iki biçimde de mükemmel sayı tanımı bedensel veriler ve oranlar üzerinden yapılmaktadır. Kusursuz çalışan bir mekanizma olan insan bedenine olan bu merak ve yaklaşım tarih boyunca güncelliğini korumuştur. Vitruvius' a göre mimari doğa gerçeklerinden öğrenilmelidir. Doğa, insan vücudunun organlarını çerçevenin tümüne oranlayacak şekilde yaratıldığından Vitruvius mükemmel bina yaratmanın yönteminin de insan bedeninin oranlarını yapıya yansıtmak olduğunu söylemektedir (Ay Birsöz, 2015, s. 5-6).

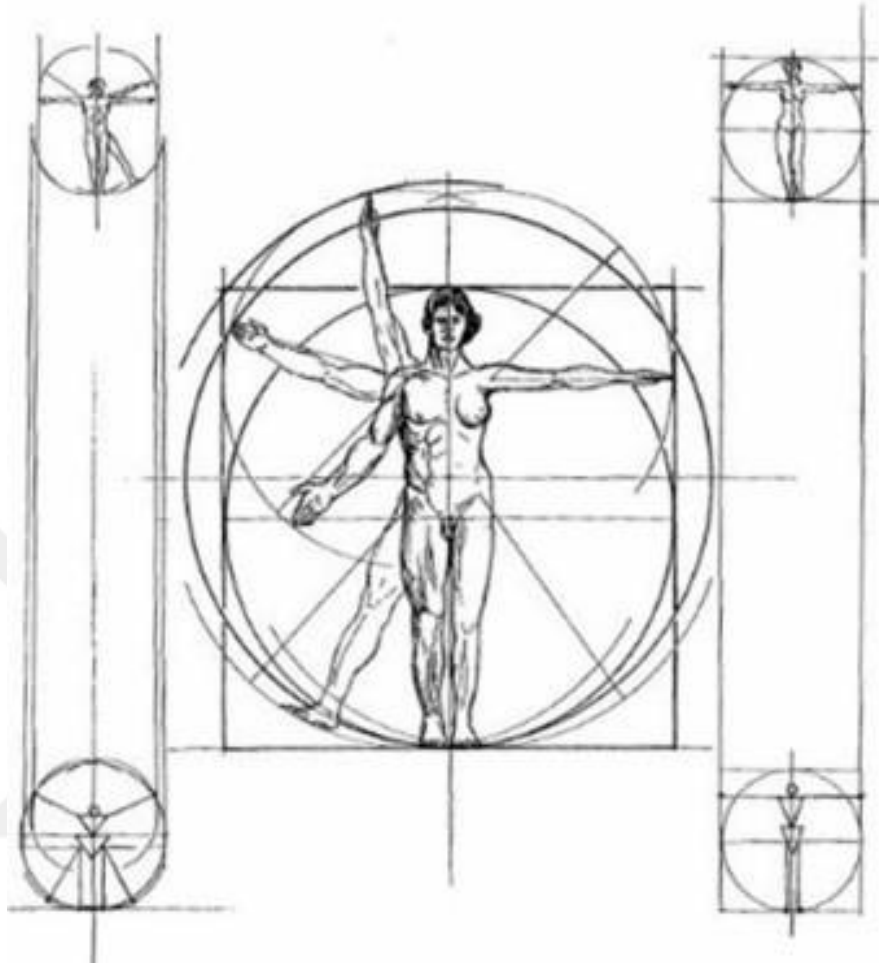
Bu çerçevede Rönesans sanatçıları da Pythagoras'ın 'her şey sayıdır' görüşüne sıkıca bağlı kaldılar. Mimarlığı mekânsal birimlerle uğraşan bir matematik bilimi olarak kabul ederek, perspektif yasalarını bu evrensel uzayın parçalarının bilimsel olarak yorumlanabilmesinin anahtarı olarak gördüler. Bu açık sayısal ilişkiyle, ideal orantı sistemlerinin, insan vücudunun kusursuz oranlarında bulunduğunu söylediler. Bu ifadeyle de Rönesans mimarlığında insan vücuduyla biçimsel benzerlik kurma hususunda, yaygın bir yaklaşıma, çıkış noktası oluşturdular (Wittkower, 1949'dan aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 13-14). Dolayısıyla, evrensel olarak geçerli oranları yeniden yaratabileceklerine ve onları soyut geometriye yakın bir mutlaklıkta ve saflıkta keşfedebileceklerine inandılar. Bu bağlamda Dervişoğlu'nun da ifadesiyle bedenin geometrik uyumu; daire ve karenin içinde kolları ve bacakları açılan insan figürünün kusursuz uyuşmasıyla kesinleşir hale geldi (Wittkower, 1949'dan aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 13-14).

George L. Hersey, Vitruvius'un insan bedeninin uzantılarının, geometrik şekillerin en temeli olan bir kare ve göbek deliğini merkez alarak oluşan bir dairenin kenarlarında yer almasını tasvir eder. Hersey' in deyimiyle Vitruvius'un öğretisine göre insanın sayısı dördtür, çünkü kolları açık insanın iki kolu arasındaki uzaklık ile boyu eşit olup bize (dört sayısının biçimi olan) ideal bir karenin tabanını ve yüksekliğini verecektir. Aynı zamanda bu insanın, gerili kolları ve bacaklarının uç noktalarından geçen bir çemberin içinde yer aldığı görülür; göbek deliği bu çemberin tam merkezinde bulunmaktadır (Hersey, 2003, s. 98 'den aktaran Şenkan, 2017, s. 38).

Vitruvius'un ifadesiyle ise, bir tapınağın öğeleri ile bütünün genel ölçüleri arasında büyük bir uygunluk bulunmalıdır. Yine insan vücudunun merkez noktası doğal olarak göbeğidir. Çünkü bir adam elleri ve ayakları açık olarak arka üstü yattığı zaman el ve ayak parmaklarının uçları göbeğine yerleştirilen bir pergelin çizdiği dairenin çevresine düşecektir. İnsan vücudundan dairesel bir şekil elde edildiği gibi kare bir şekil de çıkarılabilir. Çünkü ayak tabanının başın tepesine olan uzaklığını ölçer ve bu ölçüyü yana açılan kollara uygularsak, tıpkı tam kare düz yüzeylerde olduğu gibi, genişliğin uzunluğa eşit olduğu görülecektir (Vitruvius, 2015, s. 51). Çünkü eğer bir insan, elleri ve ayakları gerilmiş biçimde, sırt üstü düz olarak durursa ve pergel göbeği merkez alacak şekilde kullanırsa, iki elin ve ayakların parmakları bu noktadan tanımlanan bir dairenin çevresini oluşturması gibi, ondan bir kare şeklide elde edilebilir. Çünkü eğer ayak tabanlarından başın tepesine kadar olan mesafe ölçülürse ve sonra bu ölçüm uzatılmış kollara uygulanırsa, kusursuz kare olan düzlem yüzeylerinde olduğu gibi genişlikle yüksekliğin aynı olduğu görülecektir (Roth, 2000, s. 96).



Şekil 3.4. Leonardo Da Vinci oranları gösteren daire içinde insan figürü,
1485-90, (Sennet, 2018, s. 91)



Şekil 3.5. *Homo Bene figuratus* (Vitruvius, 2001, s. 191)

Vitruvius, irrasyonel sayılı (yani, iki tam sayının oranı olarak ifade edilemeyen sayılarla) geometrik figürlerin nasıl oluşturulduğunu betimlemiştir. Tanıtlamalarının hepsi kareyle başlar. Bu sistemin özel üstünlüğü, Vitruvius’ dan önceki birçok Yunan orantı sisteminin temeli olan bu geometrik figürlerin, yalnızca tahta çiviler ve iplerle yapı yerinde tasarlanabilmeleri idi. Tüm yapı planları parça parça büyük bir düzenlilikle yere kazınabilirdi yani. Bir karenin diyagonalini ölçüp onu karenin bir kenarı boyunca döndürdüğünüzde kenarları 1,414’ e 1 orantısal ilişkisine sahip olan bir 2 dikdörtgeni [4.9] elde edilir. Ya da iki kare uç uca koyularak, bu dikdörtgenin diyagonalini ölçülür ve bu uzun kenar boyunca döndürülürse kenarları 2,2361’e 1 orantı ilişkisine sahip bir 5 dikdörtgeni oluşturulabilirdi (Roth, 2000, s. 96). Birçok ortaçağ kilisesi planının düzeninde de bu orantı sistemi görülmektedir. Yunanlılar tarafından uygulanan diğer bir orantısal sistem x ’ in $2x+1$ ’e oranına sahipti, bundan dolayı Yunan tapınakları normalde

dar cephelerde altı, uzun yan kenarlarda on üç sütun ($2 \times 6 + 1 = 6$) ya da daha az olarak on yediye sekiz sütuna ($2 \times 8 + 1 = 8$) sahipti (Roth, 2000, s. 97).

Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap başlıklı eserinin ‘Tapınaklarda ve İnsan Bedeninde Simetri Üstüne’ adını taşıyan üçüncü kitabında insan bedeninin orantılarıyla bir tapınağın mimarisini yönlendirmesi gereken orantılar arasında dolaysız bir bağlantı kurmuştur. Bu kitapta Vitruvius, ‘Doğa insan bedenini uzuvların bir bütün olarak çerçeveye uygun bir orantıda olacağı şekilde tasarlamıştır’ ifadesini kullanmıştır. Bina yapan bir kişi de çember ve karenin ilişkisi yoluyla bunu taklit etmelidir. Vitruvius’un ifadesiyle de:

“Eğer... ayrı ayrı uzuvlar ile bedenın bütün formu arasında simetrik bir mütakabiliyet varsa... ölümsüz tanrıların tapınaklarını inşa ederken, eseri oluşturan parçaları hem ayrı ayrı parçaların hem de bütün tasarımın orantılar ve simetri bakımından uyumlu olacağı bir biçimde düzenlemiş olan kişilere sadece saygı duyabiliriz (Sennett, 2018, s. 92).”

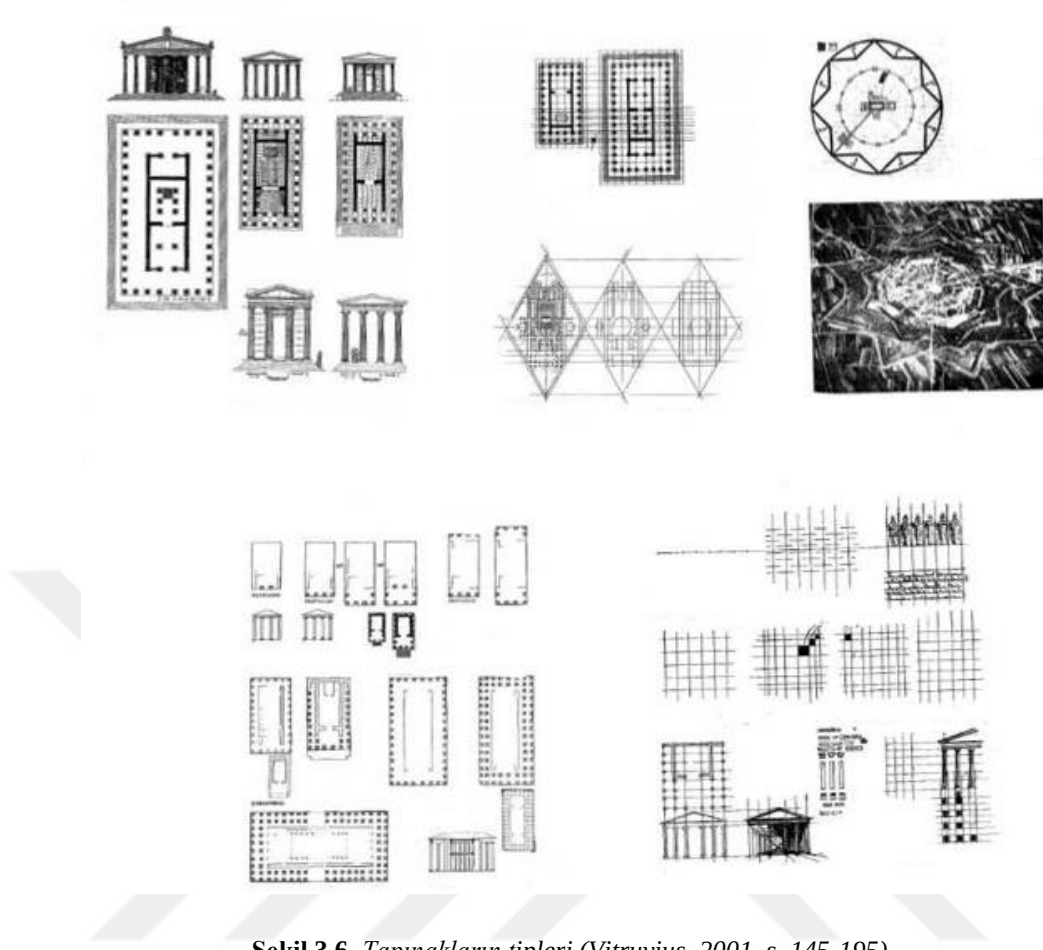
Vitruvius bu fikirleri tapınak çizimlerine ayırdığı üçüncü kitabında anlatmaktadır. Çünkü tapınak tasarımlarının temeli simetri ve orandır. Roth’ un gözlemlerine göre, ideal orantı sistemleri insan vücudunun kusursuz oranlarında bulunabilir. Örneğin, ayağın başın tepesine kadar olan yüksekliğe oranı bir bölü altıdır ve yüz çeneden burun deliklerine, burun deliklerinden kaşlara ve kaşlardan saç çizgisine –bir bölü üç oranlarında bölünmüştür. Vitruvius, ideal Platoncu Phileban şekillerin, kare ve dairenin, insan vücudunun orantıları içine nasıl alınabileceğini de betimliyordu (Roth, 2000, s. 438).

Vitruvius (M.Ö.25) insanın kurgulama ve ölçeklendirmedeki belirleyiciliği üzerine, tapınakların orantı ve bakışım öğeleri arasında tıpkı ‘fiziği düzgün bir erkekte bulunan belirgin bir ilişki ’ye benzer bir ilişki bulunduğunu belirttikten sonra insan bedeninden yola çıkarak uzuvların birbirine göre oranlarını açıklamaktadır (Görgül, 2000, s. 27). Buna göre bir tapınağın tasarımı bakışma dayanır; mimar, bakışım ilkelerini titizlikle gözetmelidir. Bu ilkeler orantıya bağlıdır. Orantı, bir yapının öğeleri arasında bulunan ve tümünün, birim olarak belirlenen belli bir öğeye göre uygunluğudur. Bakışımın ilkeleri bundan kaynaklanır. Bakışım ve orantı olmadan hiçbir tapınağın tasarım ilkeleri belirlenemez; yani, öğeler arasında tıpkı fiziği düzgün bir erkekte olduğu gibi belirgin bir

ilişki bulunmalıdır. Çünkü insan vücudunun doğal tasarımında, yüzün, çeneden alın üstüne ve saçların en dipteki köklerine kadar, boy uzunluğunun onda biri olması öngörülmüştür; el açık olduğunda da, bilekten orta parmağın ucuna kadar aynı oran vardır; baş, çeneden başlayarak üste kadar sekizde bir, göğüs üzerinden boyun ve omuzlardan saç diplerine kadar altıda bir, göğüs ortasından başın tepesine kadar da dörtte bir oranındadır. Yüzün kendi yüksekliğini alırsak, çene altından burun deliklerinin alt bölümüne kadar olan kısım bunun üçte biri; burun da burun deliklerinin altından kaşların arasındaki bir çizgiye kadar aynı orandadır. Oradan, alnı da içererek, saç diplerine kadar olan kısım yine çehrenin üçte biridir. Ayak uzunluğu, boy uzunluğunun altıda biri; önkol ve göğüs genişliği ise dörtte biridir. Diğer uzuvların da kendi bakışımı oranları vardır. Bu doğrultuda Vitruvius' a göre doğa, insan vücudunun organlarını çerçevenin tümüne oranlanacak şekilde yarattığından, eskilerin, mükemmel binalarda değişik öğelerin düzenin tümüyle kesin bir bakışım içinde bulunması kuralının sağlam bir nedene dayandığı görülüyor (Vitruvius, 2015, s. 51).

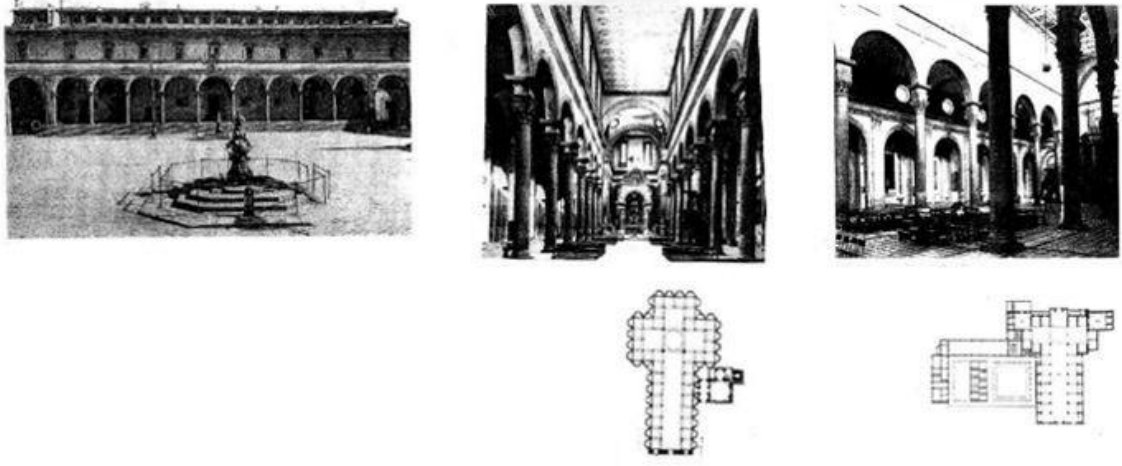
Vitruvius, geçmiş düzen tapınaklarını incelemiş ve onları biçemlerine göre sınıflandırmıştır. Bu sınıflamanın ardından, her "tip" için uygulanması gereken ideal oranları görsel algı üzerinden tanımlamıştır. Örneğin, Araeostilos⁴ 'ta sütun kalınlığı için yalnızca dokuzda bir veya onda bir oranında bir ölçü belirlenirse, sütun ince ve çelimsiz duracaktır... Diğer yandan, pycnostilos' larda kalınlık için sekizde bir ayrılırsa, aralıklar birbirine çok yakın ve dar olacağından, sütun gövdesi şişkin ve kaba görünecektir (Vitruvius, 2015'ten aktaran Semerci, 2018, s. 12).

Buradan anlaşılmaktadır ki; mimaride görsel algıyı etkileyen baskın öğelerden biri en başından beri öğelerin nasıl bir araya geldiği ve bütüne oranları olmuştur... Vitruvius'a göre "en beğenilen" tapınak tipi eustylos' tur: Şimdi en beğenilen sınıf olan, uygunluk, güzellik ve dayanıklılık ilkeleri gözetilerek düzenlenen eustylos' lar anlatılmalıdır. Sütun aralıkları iki tam ve dörtte bir sütun kalınlığında, fakat ön ve arka ortada bulunan sütunların aralıkları üç sütun kalınlığında olmalıdır. Böyle yapıldığında, tasarımın hoş bir etkisi olacak, girişte engel bulunmayacak ve sellanın çevresindeki yürüyüş alanı daha öne çıkacaktır (Vitruvius, 2015'den aktaran Semerci, 2018, s. 12-13).



Şekil 3.6. Tapınakların tipleri (Vitruvius, 2001, s. 145-195)

Bu matematiksel orantının görüldüğü ilk yapı ise Brunelleschi' nin 1419'da destekçisi Giovanni de'Medici ve kuyumcular loncası için tasarladığı Floransa'daki Kimsesizler Hastanesi'dir. Yapının önünde, monolitik Korent sütunlu bir arkad yaratılmıştır. Sütunlar öylesine orantılıdır ki aralarındaki açıklıklar tam olarak uzunlukları kadardır. Böylece ön cephede kare tanımlıyorlarken, sütunlar arka duvardan yükseklikleri kadar uzakta olup, böylece mekânda küpler tanımlamaktadır. Sütunlar tarafından taşınan zarif beşik kemerler yine yüksekliğin yarısı kadar olup böylece, kemerin yarıçap uzunluğuna göre açıklıklar 2:2:3 oranında bir tam sayı orantısına sahiptir (Roth, 2000, s. 443).

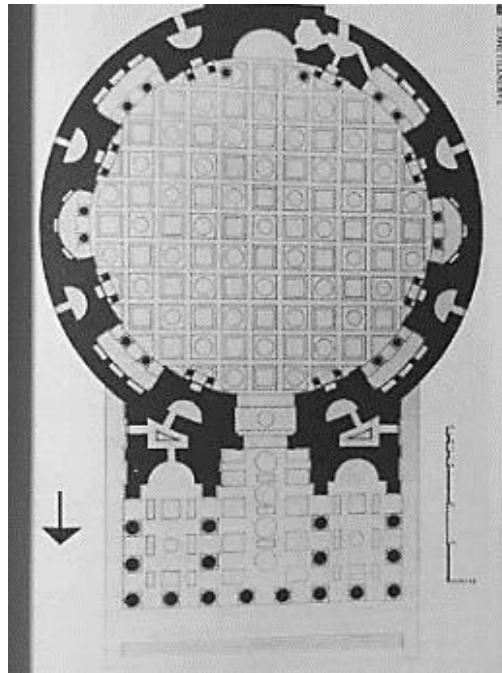


Görsel 3.1. *Floransa'daki kimsesizler hastanesinin planı (Roth, 2000, s. 443)*

Bedenin mekân tasarımında veri olarak kullanıldığı ikinci yapının ise Pantheon Tapınağı olduğu dikkat çekmektedir. Sennet' in ifadesiyle, Roma döneminin önemli yapısı olan Pantheon simetrisinin hâkimiyeti altındadır. Pantheon' un iç mekânı üç parçadan, dairesel bir zemin, silindirik şeklinde bir duvar ve kubbeden oluşmaktadır. Yatay çap dikey yüksekliğe neredeyse eşittir. Pantheon dışarıdan içeri doğru üç bölgeye ayrılır: Tapınak cephesi, ortada bir geçit ve iç mekân. Ortadaki geçitte nasıl ilerleneceğini gösteren, yere hakkedilmiş düz çizgiler görülür. Yer çizgileri gözü dosdoğru girişin tam karşısındaki duvarda bulunan büyük bir nişe götürür. Binadaki en önemli kült heykel bu niştedir. Geometri soyut olmasına rağmen bazı mimarlık yazarları merkezi yer çizgilerinin binanın 'omurga' sı, büyük nişin de 'kafa' sı olduğundan bahsetmişlerdir. Yerden tavana doğru bakan başka yazarlar ise binayı bir Roma büstü gibi düşünmüş, tabandaki silindirik dilimi bir generalin omuzlarına, heykelleri bir savaşçının göğüs zırhındaki oymalara, kubbeyi de başına benzetmişlerdir – bu biraz tuhaf bir imgedir çünkü tepedeki açıklık, oculus, kelimenin düz anlamıyla binanın gözüdür. Yine de geometrinin bu organik anıştırmalara esin vermesi nedensiz değildir. Pantheon devasa bir bina olmasına rağmen tekinsiz bir biçimde insan bedeninin bir uzantısını andırır. Özellikle de Pantheon'daki simetrik eğriler ve kareler oyunu Rönesans döneminde Leonardo ve Serlio'nun yaptığı ünlü çizimleri hatırlatır. Bu çizimlerde eller ve kollar açılmış vaziyette bir insanın çıplak bedeni gösterilir. Leonardo da Vinci'nin bir çiziminde (MS 1490 civarı) açılmış kol ve bacakların etrafından geçen kusursuz çemberin merkezi

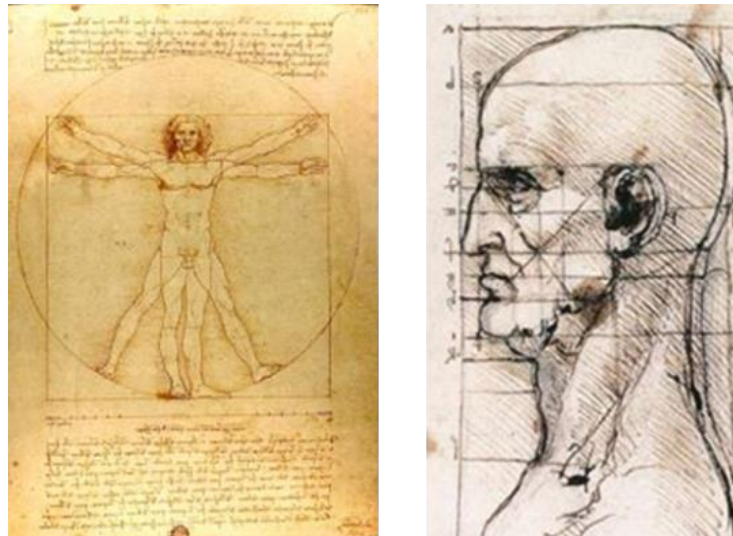
adamın karnıdır; aynı adamın parmak uçlarındaki dört nokta birbirine kusursuz bir kareyle bağlanır (Sennett, 2018, s. 88-90).

Bir tapınağın tıpkı bedenin yan tarafları gibi eşit ve karşıt parçaları olmalıdır. Bu kare şeklindeki bir binada bariz biçimde görülür ama Romalılar kemer ve kubbe yapmaya düşkündür. Pantheon’ un dahice yönü iki taraflı simetriyi küresel bir mekan içerisinde hakim kılabilmesidir: Örneğin girişin karşısındaki ana nişin iki yanındaki iki niş çift taraflı olarak simetrik. Vitruvius ayrıca mimarın bir binanın ölçeğini ve orantısını bedenin parçalarının ölçeğinden ve orantısından çıkarması gerektiğine de inanmaktadır. Vitruvius kollar ve bacakların birbirleriyle ve hayatın kaynağı olan göbek bağıyla karın yoluyla ilişki kurduklarını düşünmektedir. Kollar ve bacaklar düz hatlar oluşturacak şekilde açılabilir: Bunların oluşturduğu iki hat göbek deliğinde kesişecektir. Demek ki parmakların uçları bir karenin hatlarını oluşturur. Leonardo ve Serlio’ nun daha sonra çizdiği şekliyle Vitruviusçu beden budur, bir çember içine oturtulmuş bir kare. Pantheon’ un iç mekânını da bu Vitruviusçu ilke biçimler. Göreceğimiz gibi Vitruvius’ un çok çeşitli kaynaklardan ve uzun süredir yerleşmiş olan uygulamalardan çıkarak kanunlaştırdığı şekliyle Romalılar’ ın başat beden imgesi budur. Bir mimar bu ideal düzeni izleyerek binaları insan ölçeğine göre yapabiliirdi. Üstelik bu insani geometri bir şehrin nasıl görünmesi gerektiğiyle ilgili bir şeyleri de açığa çıkarmaktadır (Sennett, 2018, s. 92).



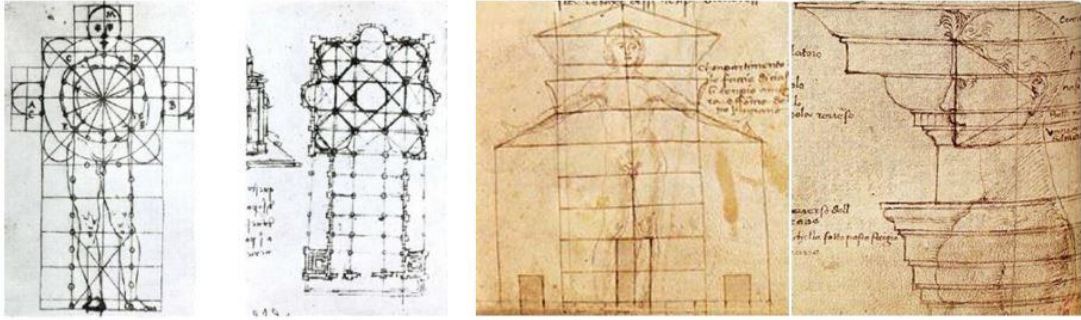
Şekil 3.7. Roma’daki Pantheon, modern çizim (Sennett, 2018, s. 89)

İnsan vücudunda altın oranı bulmayı hedefleyen Leonardo da Vinci'nin günlüklerinden birinde bulunan, aldığı notların yanında çizdiği bir eskiz olan Vitruvius Adamı bize insan vücudunun altın oranını göstermektedir. Bu çizimin yanına sıkça Oranların Kanunu ya da İnsanın Oranları notları alınmış olduğu görülmektedir. Jennifer Blessing bu çizimin detaylarıyla ilgili figürün etrafındaki yazıların birinci yüzyılda Roma'da yaşayan mimar Vitruvius'un teorilerinin çoğaltılarak, meşhur bilimsel eseri, *De Architectura*'dan ilham alınarak çizilmiş ve yazılmış olduğu bilgisini vermektedir. Vitruvius'a göre Romalı tapınakların geometrisi ile ideal bir beden in oranı birbiriyle ilintili olmalıdır. Yani bir kare ve bir üçgen in içine sığabilmelidir. Vitruvius, evren in gizli kalmış geometrisinin çözebilmek için beden üzerinde çalışmak gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre çember evreni ve kutsal olanı, kare ise topraktan gelen ve dünyevi yi olanı temsil eder. Leonardo bu konuyu resme taşıyan ilk sanatçı olmamakla beraber, aynı şema içinde değişik iki şekli yerleştiren ilk sanatçı olması bakımından çok önemlidir. Yüz hatları belirgin, kıvrıkcık gür saçları olan adam in bedenini öne çıkan karakteristikleriyle ikiye bölerek önemli oranları göstermektedir. Böylelikle Leonardo, Vitruvius ve kendi detaylı izlenimlerinden çıkan görüşlerini insan formunda resmetmektedir. Dolayısıyla bu çizimin içine kapsüle edilen bilgiler İtalya Rönesans'ı ve ötesinde sanat ve mimari alanında büyük bir etki yaratmıştır. Leonardo Da Vinci'nin öncülük eden anatomik çalışmalarıyla birlikte bu resim insan vücudunun simetrisi, evren in simetrisinin küçük evreni olduğu inanışını göstermektedir (Şenkan, 2017, s. 36-37).



Şekil 3.8. Leonardo Da Vinci, 1492'de Çizdiği Vitruvius Man ve oranları
(Palumbo, 2000'den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 14)

Vitruvius, *De Architecture*’da ölçüleri ve oranları ile tanıttığı ‘ideal insan’ ın önemli bir özelliğini şöyle açıklamaktadır: Bu tanım metninden çok daha sonra Rönesans’ın bilim ve sanat alanındaki önemli kişiliklerinden Leonardo da Vinci tarafından resimlenmesiyle önem kazanmış ve ünlenmiştir (Görgül, 2000, s. 28). Burada Leonardo’nun Vitruvian Man’ı, bedeninin anatomik aritmetiğini açığa vururken (Gökberk, 1999, s. 260), Heydenreich’ e göre çizimde görülen karenin maddesel, dairenin ise ruhsal varlığın ifadesi olduğu, insanın ruh ve madde olmak üzere iki yönünün bu şemayla ifade edildiği de sanılmaktadır (Heydenreich, 1974’ten aktaran Ay Birsöz, 2015, s. 6). Rönesans’ta ilahi düzenin arayışı esastır. Daire kutsal mükemmelliğin simgesi olarak görülür ve bedeninin kare ve dairelerle mimaride yeniden şekillenmesi söz konusudur (Dervişoğlu, 2008, s. 15).



Şekil 3.9. *Trattato Di Architettura* adlı yapının plan ve eskizleri (Dervişoğlu, 2008, s.15)

Örneğin Francesco di Giorgio Martini’nin kilise tasarımı için yaptığı eskizlere bakıldığında Leonardo da Vinci ile benzer bedensel oran ve ölçü arayışı görülebilir. Aynı zamanda plan şeması da bir bedeninin sayısallaştırılarak, grafik halinde kâğıt üzerinde ifade edilmiş biçimdir. Martini, “*Trattato di Architettura*” adlı eserinde kilise tasarımında kullandığı temel bilgileri eskiz çizimleriyle anlatır. O da beden merkezli ve beden parçalarının oranlarını esas alan bir yaklaşımla mimari bir üslup oluşturmayı hedefler (Ay Birsöz, 2015, s. 6-7). Mimaride, beden oranlarında bulunan estetiği arayan Francesco di Giorgio, insan figürünün merkezi ve boylamsal parçalarının organik birleşiminin, kilise tasarımında nasıl esas alınabileceğini “*Trattato di Architettura*” da çizimlerle açıklamaktadır (Di Giorgio, 1480’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 15). Çizimlerde, insan bedeni kilise planını oluşturacak temel ölçüttür. Bedensel oranların kullanımı ”kiliselerde merkezleştirilmiş doğu bitiğinde, temel daire ve kare geometrik biçimlerinden

geliştirilmesiyle görülmektedir” (Wittkower, 1988’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 15).

Sonuç olarak tarihsel süreçte mekan tasarımında bedenin ele alınış biçimi incelendiğinde, bedenin sayısal veriler, oranlar ve geometriyle temsil edildiği bir sürecin yaşandığı görülmektedir. Bu süreçte, Vitruvius, “Vitruvius Man” ile bedeni matematiksel ifadelerle ele alıp güzellik kavramını yakalamaya çalışırken; modernizmin öncülerinden olan Le Corbusier, Modulor’u ile endüstri çağında üretimi kolaylaştırmayı amaçlamıştır. Vitruvius’un yöntemi, farklı tasarımlar yapmaya imkân verecek bir güzellik kavramını oluşturmak iken Corbusier’ in yaklaşımı Vitruvius gibi estetik bir kaygıdan çok işlevseldir. Ele alınan çalışmanın ikinci bölümde; yapılarında, bedene dayalı sayısal ölçü birimlerini kullanmaya başlayan Le Corbusier ve geliştirdiği Modulor kavramı ortaya konularak değerlendirilecektir.

3.2.2. Le Corbusier-The Modulor

Rönesans’tan başlayan ve 20.yüzyıl’ın ilk yarısını da içine alan dönemde, insan bedeni, mekân ile anlamlandırılır. Bir başka deyişle mekânın oluşumunda özne olarak insan kabul edilir. Bu dönemde bedenin ele alınışı, bedenin nesnel boyutları ile birlikte olur. Bu sayede bedenin mekâna izdüşümü belirli sistemler içinde ele alınır ve sonucunda beden mekân ile çevrelenen ve mekânın yönlendirdiği duruma gelir. Kısacası başlangıçta özne olarak varlığını ortaya koyan beden, mekânın oluşumu ile birlikte öznelliğini mekâna bırakmış, mekânın nesnel oluşumunu kendi bünyesine almıştır (Balaban, 2009’dan aktaran Ay Birsöz, 2015, 8-9).

Rönesans Döneminde beden yaşayan bir kural kitabı olmanın yanı sıra mükemmelliği de temsil etmektedir. Mimari tasarımda bu ölçümler, dolayısıyla beden, tasarım aracı olarak ortaya konulmuştur (Dursun ve Erkök, 2013’ten aktaran Ay Birsöz, 2015, s.1). Bu dönemde bedenin oranlarını benimseyen Leonardo da Vinci’nin Vitruvius Man’i ile altın oran öne çıkartılmıştır. Endüstri Devriminin ortaya çıktığı dönemde ise; çalışmalarını Vitruvius ve Leon Batista Alberti’nin klasik mimaride oranlarla ilgili çalışmaları üzerine temellendiren Le Corbusier, İkinci Dünya Savaşı yıllarında, insan vücudu ölçülerini temel alan, altın orana dayalı ve Fibonacci dizisinden oluşan ve temelde bir ölçüler dizisi olan Modulor’u ortaya çıkarmıştır.

Endüstri Devriminde mimarlık alanındaki değişimin öncülerinden biri olan ve Vitruvius’a benzer şekilde mimaride denge, simetri ve uyum arayışında olan Le Corbusier; daha önce yürüttüğü “düzenli çizgiler” adını verdiği, mimaride oranları ölçme

ve düzenleme sistemini geliştirmiş ve ortalama bir insan vücuduna en uygun ölçüleri belirleyerek bunu özellikle mimaride ve tasarımın diğerk alanlarında kullanılacak bir ölçüler gamına dönüştürmüştür.

Le Corbusier, ait olduğu dönemin ruhuna uygun olarak evrensel normlar ortaya koyma çabasındadır. Le Corbusier' e göre, standartlara oturmuş bir mimari pratik, çok daha hızlı ve "doğru" sonuçlar verecektir. Yine bu sistem sayesinde, inşa sürecindeki olası hatalar en aza indirgenebilecektir. Le Corbusier' in 20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki tüm projeleri de bu oranlar sistemine dayanmaktadır. Ele alınan çalışmanın bu bölümünde bu projelerden bazılarına yer verilmiştir. Le Corbusier' in hedeflerinin gerçekliğı ve böyle bir ideale ulaşmanın mümkün olup olmadığının çok kez tartışıldığı ve sert eleştirilere maruz kaldığı dikkat çekmiştir. Çalışmanın bu bölümünde Modülör ölçü sistemi hakkında yorumlara ve tartışmalara yer verilmiş, Modülör 1 ve Modülör 2, beden-mekân ilişkisine yönelik verileriyle ortaya konularak değerlendirilmiştir.

Alberti'nin net bir şekilde ortaya koyduğu insan'ın önemi, Vitruvius'un tanımı üzerine, Leonardo da Vinci'nin düzen oluştururken sadece 'insan'ın değil, modülasyon ve geometrinin de ne kadar belirleyici ve önemli olduğunun bir kanıtı olan 'vitruvian insanı'ndan sonra, insan merkezli bir kurgulama ve ölçeklendirme aracı bulma yolunda yapılan ilk ve en ciddi çalışmayı Le Corbusier gerçekleştirmiştir (Görgöl, 2000, s. 29-30).

20.yüzyılın en önemli mimarlarından biri olan Le Corbusier, Leonardo gibi, o zamana kadar görülen beden - mimarlık ilişkisinden farklı biçimde, bedenle ilgili kendi içinde bölümlenen bir ilişkiler sistemi tanımlamıştır. Burada sözü edilen yakın fiziksel çevresindeki kullanım erişim ilişkilerini temel alan bir ölçölendirme sistemidir. Bu şekilde Le Corbusier aslında bedenden başlayarak aşama aşama kentin bütününe bile oluşturabilecek yapılandırıcı bir model çizmektedir. Le Corbusier'in 1960'larda yarattığı 'Modülör' kavramında, insan bedeninin matematiğı temel ölçüm aracı olarak kabul edilmektedir (Dursun ve Erkök, 2013'ten aktaran Ay Birsöz, 2015, s. 1).

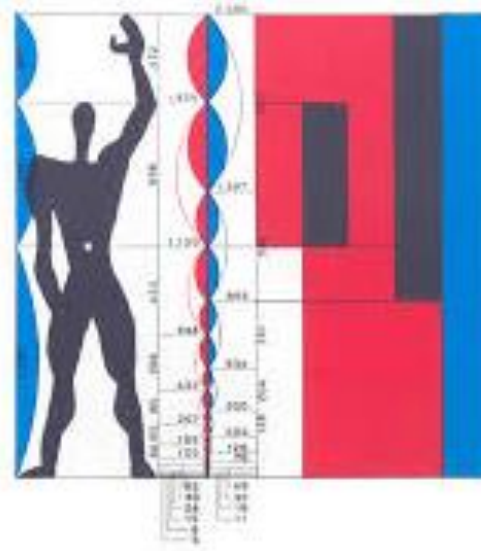
Modülör' in çıkış noktası en basit söylemle ifade etmek gerekirse bedenın uzuvları ve bu uzuvların oranıdır (Corbusier, 1950'den aktaran Ay Birsöz, 2015, s. 8-10). Bu sistem insan bedenın boyutlarına ve altın orana dayanan özellikleriyle kartezyen bakış açısına gönderme yapmaktadır denebilir. Le Corbusier ortalama bir boyla kabul ettiğı bir insan ve bu insanın hareketleri üzerinden bir ölçölendirme sistemi oluşturmuştur (Rasmussen, 1962'den aktaran İnce, 2015, s. 13). Meslekte aktif olduğü savaş sonrası

dönemde, bu dönemin genel ruhuna da çok uygun olarak, mimarlığı standartlara oturtma çabasında olan Le Corbusier; mimari tasarımda kullanılabilecek bu oranlar sistemi ile ayrıca, seri üretimin hızla yükseldiği o dönemde, metrik sistemle ayak-başparmak (feet-inches) sistemi arasındaki uyum sorunlarını gideren bir ortak payda önermiştir (Görgül, 2000, s. 29-30)

Oysa Le Corbusier' in mimarlığı rayından çıkardığını iddia ettiği metrik sistem, insan bedeni ile hiçbir ilişki halinde değildir. Bir metre ya da iki metre standart bir insan boyuna denk değildir; öyleyse metrik ölçü sistemi insana kayıtsız mıdır? Öte yandan avuçla ya da ayakla tanımlanan ölçü birimleri insana nasıl güven verebilir? Bu kaygılarla Le Corbusier yeni bir ölçü birimi olma iddiasını taşıyan çalışmasını sunmuştur. O, duvara çizdiği metrik ölçülere bedenini yaslayarak, oturarak ya da uzanarak çıkan ölçüleri not alır ve bu şekilde bir takım rakamlar yaratarak araştırma sürecine başlamıştır. Ancak bedensel hareketler ile belirlediği bu ölçüleri üretimde ve inşaatta standartlaştırma, mimarlığı standartlara dayandırma amacıyla kullanmak istemiştir. Ona göre bu standartlar mantıkla, analizle, kılı kırk yaran incelemeyle ortaya çıkmış, düzgünce ifade edilen bir sorun temelinde geliştirilmişlerdir (Corbusier, 1950'dan aktaran Ay Birsöz, 2015, s. 9-10).

Savaş sonrası hızlı yapılanmanın olduğu bir ortamda mimaride standardı arayan (Ay Birsöz, 2015, s. 8-10) 20.yüzyılın önemli mimarlarından Le Corbusier, 'Modulor' olarak adlandırdığı oran sisteminde 183 cm' lik insan boyutunu baz aldığı oran sisteminin insan ölçeğini yansıtacağını ve tasarımda kullanılabileceğini ifade etmiştir. Buna göre diz yüksekliği, uzanmış kol yüksekliği gibi boyutlarla, bir oran sistemi ortaya çıkmış ve Le Corbusier' in tasarımlarına yansımıştır (Soygeniş, 2019, s. 66).

Le Corbusier, ortalama bir insan boyunu 183 cm olarak kabul ederek, altın kesim kurallarına göre bu ölçüyü bölmüş ve 113 cm' i elde etmiştir. Bu uzunluğun insan göbek deliğinin yerden yüksekliğine eşit olduğunu bulmuş, bu mesafeyi de altın orana göre parçalayarak gittikçe küçülen ölçülerden oluşan uyumlu bir dizi elde etmiştir. Le Corbusier, yukarıda incelediğimiz 'vitruvian insanı' nda olduğu gibi kolları yukarıda bir insanın parmak uçlarının yerden yüksekliğinin, göbek deliği yüksekliğinin iki katı, yani 226 cm olduğunu bulmuştur. Bu mesafe Le Corbusier' nin daha önceden tespit ettiği diziye uymadığı için bu ölçüden yola çıkarak yeni bir ölçü serisi daha oluşturmuş ve daha sonra bu iki ayrı diziyi kullanmıştır (Görgül, 2000,s. 29-30).



Şekil 3.10. *Le Corbusier, Modulor'un temel ölçüleri* (Corbusier, 2014, s.59)

Ortaya koyduğu sistemde ayakta duran insanın boyundan (183 cm) hareketle üretilen kırmızı seri ve ayakta kolunu kaldırmış insan boyu (226 cm) üzerinden türetilen mavi seri bulunmaktadır (Rasmussen, 1962'den aktaran İnce, 2015, s. 13). Le Corbusier, insanın boyu ve yukarı kaldırılmış kol yüksekliğinden yola çıkarak oluşturduğu iki dizinin evrenselliğine inanmış bu yüzden bunların, tüm amaçlar için kullanılabileceğini kabul etmiştir. Le Corbusier'nin 'Modulor' (Altın birim) olarak adlandırdığı bu düzen, tüm dünyada insan ürünü nesnelerde güzellik ve mantık elde etmek için kolaylıkla kullanılabilecek evrensel bir araç özelliği göstermektedir. Bu yüzden Le Corbusier, binalarından mobilyalarına kadar bu ölçü sistemini kullanmıştır (Rasmussen, 1959'dan aktaran Görgül, 2000, s. 29-30).

Bu serilerde oturan insan için koltuk yüksekliği, ya da ayakta duran insan için tezgâh yükseklikleri gibi ölçüler verilmiştir. Le Corbusier bu sistemle evrensel bir ölçü sistemi oluşturmayı amaçlamıştır; fakat insanı ve mekânı standardize eden bakış açısı sebebiyle çokça tepki almıştır (Rasmussen, 1962'den aktaran İnce, 2015, s. 13). Fakat Soygeniş' in dile getirdiği gibi 'Modulor' oran sisteminde esas alınan insan boyutu, mimarlık ürününün algılanmasında, insan ölçeğini yakalamak açısından önem taşımaktadır. Mimari ürünün ölçeği, boyutunun başka referanslara göre karşılaştırılması ve algılanması olarak ifade edilebilir. İnsan ölçeğinde bir yapı, insan boyutları referans alınarak tasarlanan, insan boyutlarını aşırı geçmeyen boyutlardan oluşan bir yapı olarak düşünülebilir (Soygeniş, 2019, s. 66).

Beden merkezli ölçölendirme aracı olarak anılan ve Le Corbusier' in en ünlü yapıtlarından biri olan The Modulor'un ise iki versiyonu bulunmaktadır. Görgül' ün ifadesiyle 2. Dünya savaşıdan sonra (1950) yayınlanan Modulor 1 kitabı; geometri, altın oran ve Fibonacci dizisini kullanılarak insan bedenini çevreleyen ölçüler ilkelerinin ortaya konularak, evrenselleştirilmesini anlatmaktadır. Le Corbusier ilk Modulor kitabının yayımından beş yıl sonra, 1955'te "sözü okura bırakan" ikinci kitabı, Modulor 2'yi yayınlamıştır. Bu yayınlardan sonra günümüze kadar Modulor birçok kişi tarafından yorumlanmıştır. (Görgül, 2000, s. 29-30).

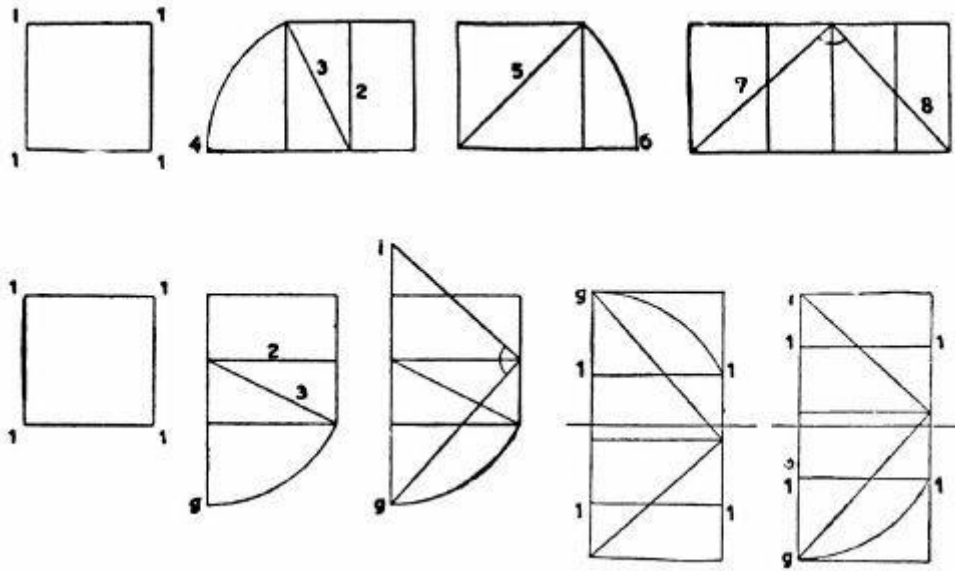
Modulor' dan önce, Le Corbusier şantiyeyi tümünden disipline edecek bir ölçek geliştirmiştir. Yapı kendi kendini inşa edecek şekilde, disipline edilmelidir. Bunun anlamı, rastlantıya yer bırakılmamasıdır. Böylece yapı, onu yapanları aşar; varlığına kendisi karar verir. Çalışanlar da belirsizlikten tümüyle kurtulma idealine daha fazla yaklaşırlar. Oransal ızgara işler kılınmalıdır, çünkü inşa sürecinde başvurulacak tek kaynaktır. Zanaatçı, usta veya işçinin, yani ikincil kişilerin karar vermesine mahal bırakmayarak devreye giren aygıt, 'doğrultucu' bir rol oynayacaktır. Le Corbusier' nin Modulor'dan önce geliştirdiği oransal ızgara, kareleri altın orana göre üst üste ve iç içe koyar. Modulor öncesine ait çerçeveyici inşaat aygıtı Oranlı Izgara' da, kareler Altın Orana göre birbirine bindirilmiştir. Bu karelerin amacı insan figürü yerleştirebilmektir (Şentürk, 2011, s. 16). Le Corbusier' in ifadesiyle ise, 1925 ve 1933 arasındaki üretken yıllarda, savaş nöbetlerinden önce, Fransa'da binaların yapıldığı dönemde, insan ölçeğinde mimarlık yapma merakı, ihtiyacı ve zarureti, mimarlarını atölyesinin duvarına dört metre yüksekliğinde bir metrik ölçek çizmeye yöneltmiştir (Corbusier, 2014, s. 26).

Le Corbusier, kendisini metrik ölçek çizmeye yöneltten sebepleri şu ifadeler ile açıklamıştır:

İşte, AFNOR (binaların) inşaat işlerini standartlaşmayı öneriyor, bunun için basitleştirici bir yöntem kullanıyor: basit aritmetik, yani mimarların, mühendislerin ve sanayicilerin alıştıkları adetler ve yöntemlerin basit bir ortalaması. Bu bana keyfi ve zayıf geliyor. Örneğin ağaçlar, gövdeleri, dalları, yaprakları ve damarlarıyla birlikte, bana büyüme ve kombinasyon yasalarının daha çeşitli ve daha incelikli olabileceğini söylüyor. Bu konularda matematiksel bir ilişki devreye girmeli. Bir süre sonra ülkeyi kaplayacak olan şantiyelerde, sınırsız bir farklı kombinasyonlar ve oranlamalar dizisi öneren bir ölçü olarak, şantiyenin cetveli yerine geçecek, duvara çizilmiş ya da yaslanmış, demir şeritli bir 'oranlar ızgarası' yerleştirmeyi hayal ediyorum; duvarcı, marangoz, dülgere yapacakları işlerin ölçüsünü bu ızgaradan

seçecekler ve bu çeşit çeşit, farklı farklı işler uyumun tanıkları olacak. Rüyam bu (Corbusier, 2014, s. 31).

The Modulor 1’de Le Corbusier mekân tasarımı için ortaya koyduğu ızgara sistemini ise şu sözlerle açıklamıştır: ‘2,20 m yüksekliğindeki, kolunu kaldırmış adamı alın; üst üste konmuş 1,10 m’ lik iki karenin içine yerleştirin; bu iki kare üzerinde bir üçüncü kareyi iki yana kaydırın, o size bir çözüm sunacak. Dik açı yeri bu üçüncü karenin yerini belirlemede size yardım edecek.’ “İçine yerleştirilen insana göre ayarlanmış, şantiyede kullanılacak bu ızgara sayesinde, ayakta duran (kolunu kaldırmış) insan bedeni ile matematiği birbiriyle uyumlu kılacak bir dizi ölçüye varacağınıza inanıyorum....(Corbusier, 2014, s. 31).”

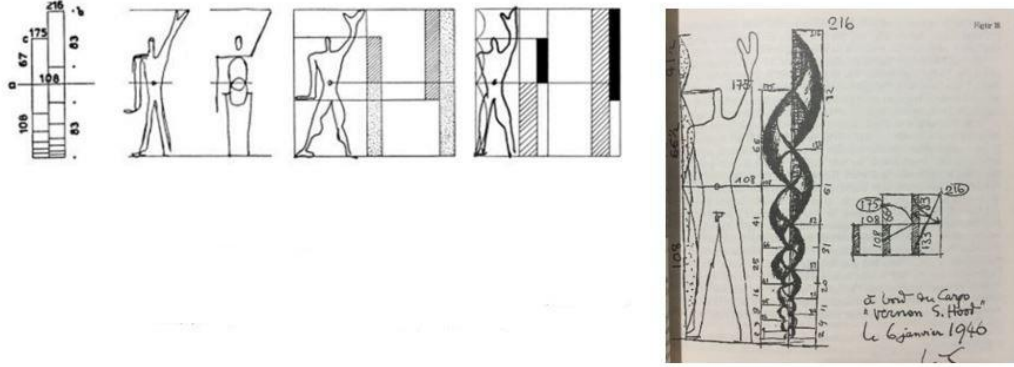


Şekil 3.11. Oransal ızgarayı oluşturan geometrik adımlar, Modulor 1 (Corbusier, 2014, s. 31-32)

Le Corbusier, Şentürk’ün ifadesiyle Iızgara’ nın 25 Ağustos 1943 tarihli ilk şemalarında, dik açının yerini bulmaya çalışmıştır ve düzenek yatıktır. İkinci şemada, kareler artık üst üstedir ve şema dikey hale getirilir. Bu dikey hale getirme, ayağa kaldırma, Le Corbusier’ in en kalıcı mimari saplantılarından biridir aynı zamanda. Neredeyse mimari etkinliğinin tamamına bu kavram, dikeylik, dik açı egemendir (Şentürk, 2011, s. 19).

Fakat Le Corbusier’ in ifadesiyle, i ve j noktaları konusunda biraz belirsizlikle birlikte, IZGARA dünyaya geldi; yeniden inşa faaliyetlerinin şantiyelerine yerleştirilerek, odalar, kapılar, dolaplar, pencereler vs. çizmek için gereken kullanılabilir uyumlu

ölçülerden bol bol sağlayacak, dizinin sınırsız kombinasyonlarını bulmak için kullanılacak, prefabrik binaların elemanlarını sorunsuz biçimde yan yana koymayı mümkün kılacak bir oran ızgarası (Corbusier, 2014, s. 35).



Şekil 3.12. Oransal ızgarayı oluşturan geometrik adımlar, Modulor 1 (Corbusier, 2014, s. 44-45)

Oransal ızgaranın içine çizilen eril insan çeşitli yerlerinden ölçülerle kesilmektedir. ızgaranın temel ölçüleri ise 108,2–175,0–216,4 cm’ dir (Şentürk, 2007, s.7). Bunlar, ızgaranın içine çizilen eril insan bedeninin göbek deliği, boy, yukarı uzanış kol yüksekliğine denk gelir ve mekânı tanımlar. Ölçüler Fibonacci Dizisine uygundur ve zaten bu nedenle araçsaldırlar; diziye uygunlukları ‘bilimsel’ olduklarını gösterir (Şentürk, 2011, s. 17).

Le Corbusier Modulor 1 kitabında Modulor’ den önce geliştirdiği Oransal Izgara’ nın ortaya çıkış aşamalarını aktarmıştır. Sonraki süreçte ise Modulor’ ün ortaya çıkışını Le Corbusier, şu sözlerle ifade etmiştir: ‘9 Aralık 1945’te bu cetvelin ifadesine yönelik ilk kez bir girişimde bulundum. Gemi yuvarlanır ve sallanırken ben bir rakamlar gamı çıkarıyorum: Bu rakamlar insan boyuna dair rakamlar, mekânın doldurulmasında belirleyici noktalara dair rakamlar. Yani insan merkezli rakamlar’ (Corbusier, 2014, s. 44). Şentürk’ün yorumuyla ise Le Corbusier, Le Havre limanından New York’a kalkan S.S. Vernon S. Hood adlı kargo gemisiyle, Modulor’ u sembolik biçimde doğrulamak için çıktığı inanç yolculuğunda, bitimsizcesine değişken vahşi okyanusa karşı, geminin ölçülerinde evrensele sığınmıştır (Şentürk, 2011, s. 23).

Le Corbusier’ in ifadesiyle cetvel, mekânı doldurduğu asli noktalarda, insan bedenini bağlamakta ve bir değer en basit ve en matematiksel evrimini kullanmaktadır;

yani birim, iki katı ve eklenen ya da çıkarılan iki altın oran. Şimdi, dik aç yerinde her biri eş iki bitişik kareye bir üçüncü kare eklediğimiz ana göre, çok daha kesin konuşabiliyoruz ve çok daha ilerdeyiz. İki yargıyı bir çizimde birleştirerek çok güzel bir görüntü elde ettiğine inanan Le Corbusier, ilkin, 108 birim bazında Q ilişkisinden çıkan Fibonacci dizisini kırmızı dizi olarak nitelemiştir (Corbusier, 2014, s. 44).

Fibonacci Dizisinin rakamları tek başına bir yasayı bildirmez. Sözgelimi ızgarada yer alan (4) [108,2 cm.] ölçüsü, kendisini oluşturan (2) [41,54 cm.] ve (3)'ün [66,8 cm.] toplamı olmakla birlikte, “(4) = (2) + (3) ve (5) [175,0 cm.] değil” şeklindeki bir kesinleştirmeye de direnmez. (4), diziyi oluşturan adımların geri götürülebilecek ama sonuna ulaşamayacak çokluğunda bulunur: “(4) = (3) + (2), yani (4) = [(2)+(1)] + (2), yani, (4) = [((1)+(0)) + ((0)+(-1))] + [((1)+(0)) ... Her adımın önceki adımlardan da oluşması, Le Corbusier'nin peşine düştüğü homojen ve kesintisiz uyum dokusunun karşılığıdır. Sayılar, rasgele seçilmiş adımlardan da oluşabilir. Burada Le Corbusier “1,75 [boy] nereden geliyor?” sorusunu “göbek deliği yüksekliği olan 108,2 cm. ile onun altın oranı olan 66,8 cm' nin toplamından” biçiminde cevaplayarak *Modulor*' u rasyonelleştirir. Bu hiyerarşik bir tanımlamadır. Bir ağ olan Fibonacci Dizisinde [1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... dizisi Fibonacci Dizisine örnektir] 13'e varmak için önceki adımları toplamak dizinin kuralıdır. Toplama işleminin dağılma özelliğinden dolayı “X = Y'dir ve Z değildir” şeklinde bir kesinlik çizilebileceği gibi, “X = M + N + O + P + R + ...” de doğru olabilmektedir. Fibonacci Dizisi, yasaklarken tanımlayan ve tanımlı yasaklayarak kapatan bir yapı olmamasına karşın ‘evrensel uyum’, ‘kusursuz süreklilik’ gibi kavramlaştırmaların aracına dönüşür (Şentürk, 2007, s. 7-8).

İlk Modulor adamının boyu. Aynı zamanda Le Corbusier' in kendi boyudur. Le Corbusier' e göre 1,75 göbek deliği yüksekliği ile (108,2 cm) Altın oranın (66,8 cm) toplamından elde ediliyor olsa da, bu rasyonelleştirme, hiyerarşik bir tanımlama olduğunu gizleyemez. Fibonacci dizisi bir ağdır. 1,1,2,3,5,8,13,21...dizisi, Fibonacci Dizisine örnektir. Önceki iki rakamı toplamak, dizinin kuralıdır. Toplama işleminin dağılma özelliğinden dolayı ‘A=B'dir ve C değildir’ şeklinde bir kesinlik çizilebileceği gibi, ‘A=Q+W+E+R+T+...’de doğrudur. Dolayısıyla Fibonacci Dizisi, ne yasaklarken tanımlayanı ne de tanımlı yasaklayarak kapatan bir yapıdır. Ama yine de Le Corbusier evrensellik, uyum gibi kavramlarla onu araçsallaştırır. Fibonacci Dizisi, uyum saplantısının bir yansıması olmak yerine, pekâlâ toplama işlemini bağlam haline getiren,

rizomatik bir dizi olarak da değerlendirilebilir (Şentürk, 2011, s. 18).

Böylesi bir şaşırtıcı uygunluk, ilk defa ortaçağ matematikçisi Leonardo Fibonacci (y.1170-y.1240) tarafından betimlenen sayı dizisine dayalı orantı sisteminde görülür. Sayı dizisi birle başlar, bir kendiyle toplandıktan sonra serideki sonraki sayı kendisinden önceki iki sayının toplamıyla elde edilir, böylece 1,2,3,5,8,13,21,34... Sayılar ne kadar büyürse son ikisi Altın Kesite o kadar yaklaşır; örneğin $21:34=1:1,61905$ ve $34:55=1,61765$. Mimar Le Corbusier, Fibonacci dizisine dayanarak 1930'un sonlarında Modulor diye adlandırdığı orantı sistemini geliştirmiştir. Büyük bir apartman blokunun, 1946-1952 tarihli, Fransa, Marseilles' deki Unite d' Habitation'un (İkamet birim), tasarımında bu sistemi temel almış, asansör kulesinin betonuna kolunu kaldırmış Modulor İnsan imgesini işlemiştir. Roth' un ifadesiyle doğrusu, Le Corbusier, yirminci yüzyıl mimarları arasında, hem duvarların ve strüktürel taşıyıcıların yerleştirilme düzenlerinde hem de dış duvarlardaki kapıların ve pencerelerin boyutlarının belirlenmesi ve yerleştirilmesinde orantı sistemlerini en sık kullanan mimarlardan biri olmuştur (Roth, 2000, s. 99).

Le Corbusier, 28 Eylül 1951'de Milano Trianeli kapsamındaki Birinci Uluslararası Sanatta Oranlar Konferansında; ürettiği oransal ölçümleri ilk defa sunmuştur. Patenti alınan, ardışık iki terimin toplamı bir sonraki terimi veren ve fibonacci dizisinin söz konusu olduğu, 1,75 m boyunda bir insana uyarlanmış, sıfırdan 2.164 m'ye giden, kalın kuşe kâğıttan bir şerit olan oranlar cetveli hazırlanmıştı (Şentürk, 2011, s. 16).

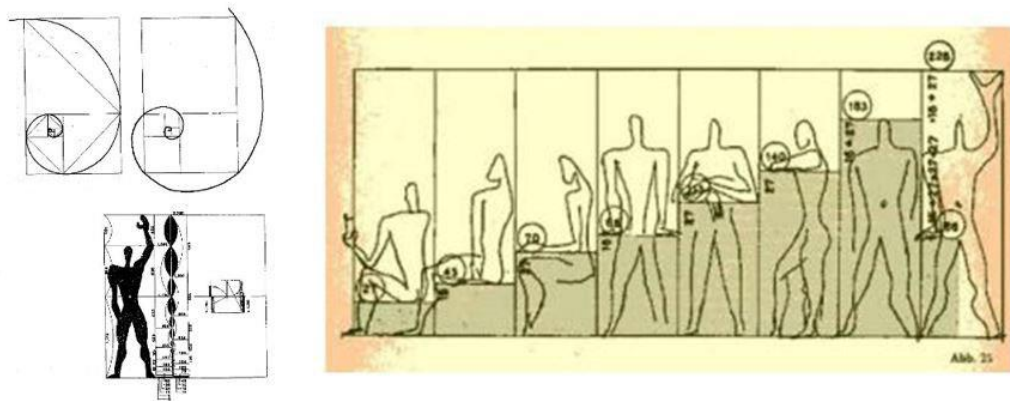
Le Corbusier buluşunu; 'Onun iki katı 216 birim bazındaki diziye mavi dizi adını verdim. Dört rakamın belirlediği 1,75 m' lik adamı çizdim: sıfır, 108, 175, 216. Sonra da sola kırmızı şeridi, sağa mavi şeridi, aşağıda sıfıra, yukarıda da sonsuza giden Q dizilerini çizdim.' ifadeleri ile anlatmıştır. Dilsel zorunluluklar altın cetvele bir isim bulmayı gerektiriyordu. Birçoğu arasından MODULOR seçildi. Bizzat çizimiyle buluşu açıklayan 'üretim logosu' onay mührü de belirlendi. Buluş şimdi gerçekten basit bir biçimde anlatılabilecekti: 'Modulor' ayakta duran insan bedeninden ve matematikten türetilmiş bir ölçü aletidir. Kolunu kaldırmış bir adam, mekânı doldurmanın belirleyici noktalarını-ayak, göbek deliği, kafa, kaldırılmış kolun parmaklarının en uç noktası-sağlar: Bunlar Fibonacci denilen bir altın oran dizisi oluşturan üç aralıktır. Diğer yandan matematiksel bir değer hem en basit hem de en güçlü çeşitlemesini sağlar: tek birim, çift birim ve iki altın oran (Corbusier, 2014, s. 48-49).

Le Corbusier, Modulor ölçüsünde yer alan ve kendi boyu olan 1,75 m yerine 1,83 m tercih edilme nedenlerini ise şu sözlerle açıklamıştır: Bizden kullanımdaki başka birtakım sayılara yaklaştırmak için sayılarımızı ‘yuvarlamamız’ isteniyordu. Şikâyet esas itibari ile şuydu: İlk şerit üzerine (Soltan’ınki) ya da ilk sayı tablosu üzerine yazılmış olan rakamlar metrik sayı düzenindeydiler: örneğin 1,080 milimetre (göbek deliği yüksekliği). Talihsizlik şuydu ki, bu rakamların hemen hiçbirisi ‘ayak-başparmak’ rakamlarına dönüştürülemiyordu. Oysa ‘Modulor’ un iddiası günün birinde tüm ülkelerde üretimi birleştirmektir. Dolayısıyla ayak-başparmak düzeninde tam değerler aramak gerekiyordu. Kırmızı ve mavi dizilerimizin rakamlarını ‘yuvarlamayı’ asla aklımdan geçirmedim. Bir gün toplanmış, çözüm arayışına dalmıştık. Aramızdan biri, Py, şöyle dedi: ‘Modulor’ un şu andaki değerleri 1,75 m’ lik bir insan bedenine ait değerler. Bu boy daha ziyade Fransızlar için geçerli. İngiliz polisiye romanlarında ‘yakışıklı adamlar’ ın, örneğin bir polis memurunun hep ALTI AYAK boyunda olduğunu gözlemlemiştinizdir herhalde?’ Bu standardı uygulamayı denedik: altı ayak=6x30,48=182,88 santimetre. Altı ayak boyunda bir adamı temel alan yeni bir ‘Modulor’ un derecelerinin gözlerimizin önünde tüm ölçeklerde tam sayılara dönüştüğüne büyük bir sevinçle tanık olduk! Bundan sonra 6 ayak (182,88 cm) bazlı ‘Modulor’ umuzun tam değerlere çevirisi onaylanacaktı (Corbusier, 2014, s. 49).

Bu değişimi Şentürk kendi ifadeleriyle yorumlamıştır. Şentürk’ün deyimiyle 1,75 cm ölçüsü, ilk Modulor’ un sabitidir ve Corbusier’nin kendi boyudur. Ama bunun az olduğunu gören Le Corbusier, Anglo-Sakson dünyaya egemen olabilecek bir ölçeğin bundan fazla olması gerektiğini, çünkü Amerikalıların daha uzun olduklarını görmüştür (Şentürk, 2011, s. 17). Le Corbusier, egemen Anglo Sakson dünyada geçerli olmayan bu boydan hemen vazgeçmiş ve 1,83 m’ de karar kılmıştır. Eklenerak büyüyen ölçülerden oluşan Fibonacci Dizisi, oransal ızgarada araçsallaştırıldığının aksine, katı çizilmişliklerden ve görsel hiyerarşilerden kaçışın yollarını demokratik biçimde aşabilmektedir. Yani bu diziden hiç de sınırlayıcı olmayan başka şeyler üretilebilir (Şentürk, 2007, s. 7).

Burada Le Corbusier işin ticari boyutunu dile getirirken, ayak ve inç cinsinden tam ölçüler bulmanın ABD’deki ve Birleşik Krallık’ taki yatırımcıları aynı anda hesaba katmak olduğunu itiraf eder. Metreyle inç sistemini uzlaştırması, şirket anlaşması gibi bir şeydir: Corbu’ nun, iki büyük şirketi de memnun etmek ister gibi bir hali vardır, bu

uzlaşmayı ararken. Modulator’ da, ticari beklentilerle uyumlu küçük bir değişiklik yapar ve figure yeni bir boy ölçüsü verir (1.75 yerine 1.83). Modulator, artık Batı dünyasındaki iki baskın uzunluk normunu birden içerir. Sadece santimetre cinsinden değil, ayak-inç sisteminden ‘cevaplar’ la da donatılmıştır. Le Corbusier sistemi gayri-şahsileştirmekte tereddüt etmez. Ortalama polis memurunun boyuna daha sıcak bakar ve ölçülerin kalibrasyonu ile şahsen ilgilenir. Metropolis’ e karşı, İngiliz polisinin boyunu savunur (Şentürk, 2011, s. 20).



Şekil 3.13. Modulator sistemi (Corbusier, 2014, s. 59)

İnce’nin ifadesiyle de Le Corbusier’in boyu ile aynı olan 1,75 m’ lik Modulator’ dan vazgeçilip, İngiliz polisinin ideal boyu ile aynı olan 1,83 m’de karar kılınmıştır. İlk, eril insanın göbek deliğine kadar olan kısım, 113 birim bazında Q ilişkisinden çıkan Fibonacci dizisi kırmızı dizi olarak nitelendirilmiştir. Eril insanın kolunun uzanımına kadar olan kısım, 113 birimin iki katı, 216 birim bazındaki diziye mavi dizi adı verilmiştir. Dört rakamın belirlediği 1,83 m’ lik adam çizilmiştir. Kurulan aritmetik beden göbek deliğini, eril insanın boyunu, kolun uzanımını kesin biçimde tanımlayan bu sistemin ölçüleri ise 0, 27, 43, 70, 86, 113, 140, 183, 226’dır. Sonra da sola kırmızı şeridi, sağa mavi şeridi, aşağıda sıfıra, yukarıda da sonsuza giden Q dizileri çizilmiştir. Uygulamaya geçilecek olan ‘Modulator’ sisteminin en son formu, 2,26 m (89 başparmak) uzunluğunda metal ya da plastik bir şerit, yararlı dizileri gösteren bir sayı tablosu ile ‘Modulator’u ve çeşitli kombinasyonlarını açıklayan bir kitapçık olmuştur (İnce, 2015, s. 13).

Oransal İzgara ve Modulator’ un ortaya çıkışı, gelişimi ve evrenselleştirilmesi yolundaki adımların anlatıldığı Modulator 1 kitabında, Le Corbusier kendinden emin tavrı ile dikkat çekerken, Modulator üzerine kullanıcı deneyimlerin, gözlemlerin, yorumların,

tartışmaların ve onaylanmaların yer aldığı ve okur referansına yer veren, Le Corbusier bu kitapta daha esnek bir tutum sergilemektedir.

Modulor 2 kitabında Modulor sistemine ait önermeler ve tartışmalar yer almaktadır. Bu durumu Le Corbusier şu sözlerle ifade etmiştir: Geçtiğimiz yıllarda kullanıcılarla aramızda bir diyalog oluştu. En önemli üç katkıyı bildireyim: Biri Uruguaylı diğeri Fransız iki genç mimarın ortak çalışmasıyla, Modulor' un tam bir geometrik çizimi yapıldı. Ecole Polytechnique mezunlarından, Paris'te yaşayan emekli bir maden mühendisi, Modulor'un cebirsel bir açıklamasını önerdi. Büyük bir matematikçi şunu ilan etti: ' Aynı zamanda hem geometriye hem de sayılara başvurmak hayatımızın gerçek amacıdır.' Modulor' un dünyada hemen her yerde altı yıldır kullanılmasıyla bir ilk deney çağı başlamış oldu (Corbusier, 2014, s. 15).

Münih'te öğrenci Bay Hansjörg Meyer de, Modulor için, dikaçı yerinde, diğer iki karenin arasına yerleştirilen üçüncü kareden doğan tamamen geometrik bir yapı önerdi. İşte onun çizimi. Eksiksiz, ancak güzel değil. Geometrik sonuç mükemmel. İlişikteki görsel bunu doğruluyor. Bay Meyer, ince dokunmuş ve üretken bir yazıyla, kırmızı ve mavi sayı dizilerini zenginleştirmeyi önermiştir. Caudean' dan (Gironde) Bay R.-F. Duffau Mayıs 1950'de Modulor' un ilk cildinde yapılmış bir hataya işaret ediyordu: '... bu hata halihazırda kesinleşmiş kabul edilen bazı olgularda sıkıntı yaratabilirdi, ama ne mutlu ki yalnızca kuramsal alanda devreye giriyor ve Modulor' un pratik uygulaması bakımından hiçbir nahoş sonuç doğurmuyor.' "Bahsettiğim, Modulor dizisinin ilk terimlerini doğuran grafik kanıtlama, naçizane kanımca, bunda bazı hatalar ve bazı durumlarda sonuca varmayı engelleyen bir belirsizlik var". Ben ise, engeller taşımayan, tek bir hamlede kesinlik talep eden bilimsel aklı tatmin eden ve önerilen soruna bir çözüm sunan (başka çözümlerde aynı sonuca varabilir elbet) çok basit bir yapı öneriyorum (Corbusier, 2014, s. 43-44). Justin Serralta ve Maisonnier ise özellikle 'Mısır Dirseği' gibi eski geleneksel ölçüler ile Modulor arasında bir uzlaşma olup olmayacağını bilmek istediler (Corbusier, 2014, s. 47).

Bu noktada Le Corbusier, eski tarihlerden bu yana ölçülendirme sistemlerinin belirleyici unsurları olan bu uzuvların, günümüzde dahi geçerliliklerini koruduklarını dile getirmiştir. Örneğin; sürekli olarak inşaat yaptıkları bilinen Mısırlıların ölçümleri için dirsek, ayak, kol, karış vb. gibi insan bedenine ait bu aletleri kullanmaları sayesinde, insan bedeni var oldukça bu ölçüleri anlamak ve hakim olabilmek mümkün olmaktadır. Bu

yönüyle insan bedeninden ilham alan ölçü sisteminin kalıcı olduğu söylenebilmektedir (Corbusier, 1950'den aktaran Ay Birsöz, 2015, s. 9).

3.3. Günümüzde Mekân Tasarımında Bedenin Kavranış-Ele Alınış Biçimi

Soygeliş' in ifadesiyle mimari mekân, içinde çeşitli eylemlerin geçtiği, tanımlanabilen bir biçimi, dokusu, rengi olan fiziksel bir gerçekliktir. Burada bahsedilen özellikler, mekânın fiziksel özellikleridir ve somut olarak ifade edilebilir. Örneğin mekân geometrik olarak incelendiğinde, onu oluşturan elemanlarına, düzlemlerine ayrıştırılabilir; mekânı oluşturan geometrik form veya formlar somut olarak ifade edilebilir. Mekânın formu, mekânın ışıkla ve kullanıcı hareketleri ile bağlantılı olarak biçimlenişi tespit edilebilir. Mekânın formu, insanların iç veya dış mekândan yapıyı algılamalarına bağlı olarak farklılık gösterebilse de, geometrik olarak somut bir şekilde tanımlanabilir. Işık seviyesi, doğal ve yapay aydınlatma bağlamında somut olarak hesaplanabilir. Benzer şekilde bina içindeki hareket, insan sayısı, zaman ile orantılı olarak saptanabilir. Bir mekânın fiziksel olarak ifade edilmesinin dışında insan ile mekân arasında oluşan ilişkiden de söz edilebilir. İnsan yaşamı içinde bazı mekânlar, diğerlerine oranla daha fazla yer etmiş, anlamlı hale gelmiş olabilir. İnsanın mekân ile kurduğu ilişki, mimarların tasarım sürecinde üzerinde durdukları bir konudur. Mekânın insan üzerinde yapacağı etki, mekân içinde hissettikleri, bir mekânın yaşaması açısından önemlidir (Soygeniş, 2019, s. 99).

Beden ve mekân kavramına bakış açısı ve bu bakışın yansıması olan mekânın üretimi ise tarihsel süreçte değişiklikler göstermiştir. Bir dönemin düşünce yapısı, bilimsel ve felsefi gelişmeler, toplumun sosyal, kültürel yapısı ve birçok etmenle birlikte şekillenmektedir. Kartezyen düşüncenin hakim olduğu dönemde mekan eni, boyu ve yüksekliğiyle birlikte 3 boyutlu bir gerçeklik olarak karşımıza çıkarken; beden ve mekan ayrı ayrı birer fiziksel gerçeklik olarak ele alınmıştır. Oysaki mekân fiziksel varoluşunun yanı sıra, mekânın bir parçası olan bedenle iletişim kuran, bedenin deneyimine imkân tanıyan çok yönlü bir kavram (İnce, 2015, s. 1) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu farkındalıkla ele alınan çalışmanın ikinci bölümünde deneyim kavramı etimolojik kökeni ve geçmişten günümüze kadar yüklenilen anlamlarıyla; mekânsal deneyim kavramı ise genel bir çerçevede kavramsal olarak ortaya konulmuştur. Bu çerçevede mekânsal deneyimi oluşturan beden ve mekân kavramlarının günümüzde ne

gibi bakış açılarıyla ele alındığı ve bu bakış açılarının beden-mekân-yer kavramları ve birbirleriyle olan ilişkilerine nasıl yansydıkları incelenmiştir. Mutlak bir mekân ve mimarlık anlayışından ziyade; mekânı bedenle ilişki kuran, deneyimlenen bir varlık olarak ele alan mekân ve mimarlık tanımlamaları ortaya konularak, mekânın deneyime dayalı özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılarak, mekân tasarımı için bedenin ne olduğuna yönelik tanımlamalarına yer verilmiştir. Burada mekânsal deneyimi oluşturan bileşenler açıklanmış, mekânsal deneyimde, mekândan ayrı düşünölemeyecek olan beden; duyuları, algısı, hareket, zaman kavramı ve belleğiyle birlikte mekânla ilişki kuran bir varlık olarak değerdendirilmiştir. Bu bileşenlerden en önemlisi olan algı kavramına yönelik tanımlamalar yapıp, algının anlık bir durum olmayıp bedenin önceki deneyimleriyle de şekillenen, zamana ve sürece bağılı olarak gelişen zihinsel özellikleri de ortaya konulmuştur. Bunun yanı sıra görsel algının yanında diğerd algılama biçimlerine dikkat çekilmiş, mekânsal deneyim için diğerd önemli unsurları oluşturan hareket, bellek ve zaman kavramlarından bahsedilmiştir.

3.3.1. Mekânsal deneyim

Kartezyen düşüncenin indirgemeci yaklaşımına karşılık yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan bütöncöl bakış açısı, mekân kavramına yeni boyutlar kazandırmıştır. Mekân kavramı, onu etkileyen tüm diğerd kavramlarla birlikte, bir bütöünün parçası haline gelmiştir. Burada mekânın fiziksel özelliğinden ziyade bedenle iletişim kuran yönleri, yani mekânsal deneyim öne çıkar hale gelmiştir (Merleau-Ponty, 2014'ten aktaran İnce, 2015, s. 1).

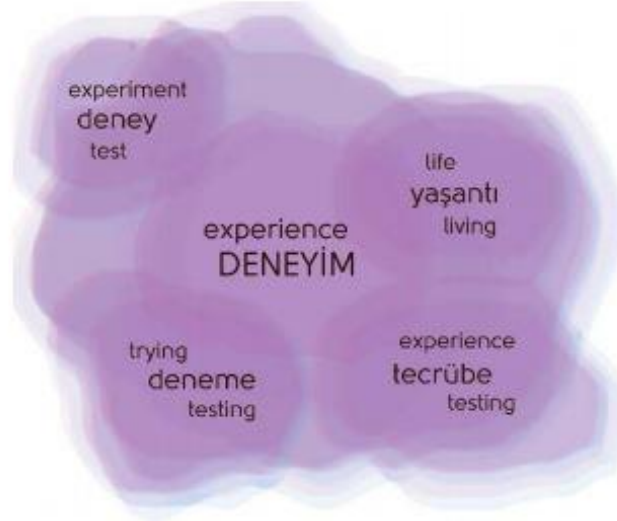
Deneyim ise etimolojik olarak deney, deneme, yaşantı ve tecrübe gibi sözcüklerle yakın ilişkiler kuran bir kavram olarak değerdendirilmektedir. Sözcüğün İngilizce karşılığı olan 'experience', deneme, deney, kanıt anlamlarına gelen Latince 'experientia' kelimesinden türetilirken; Almanca karşılıkları olan 'erlebnis' ve 'erfahrung'; deneyimin iki farklı boyutunu ifade etmektedir. 'Erlebnis' dile kimi zaman yaşantı olarak çevrilirken genellikle gündelik hayat içindeki daha dolaysız ve kişisel olan güçlü ve yoğun kırılma anlarını temsil etmekte; 'erfahrung' ise dış dünyadan gelen uyarıcılarla birlikte oluşup bellek ile ilişki kurmaktadır (Jay, 2012'den aktaran İnce, 2015, s. 7-8).

Deneyim sözcüğü 1970'li yıllarda, Arapça kökenli tecrübe sözcüğünün karşılığı olan Fransızca 'expérience' (deneyerek kazanılan bilgilerin 8 tümü) ve Türkçe 'de deney

sözcüğüyle karşılanan ‘expériment’ (bir tezi sınamak için yapılan deneme) kavramlarını ayırt etmek üzere üretilen Türkçe bir sözcüktür (https-1). TDK’ da ise deneyim “Bir kimsenin belli bir sürede veya hayat boyu edindiği bilgilerin tamamı, tecrübe, eksperyans” olarak açıklanmıştır (https-2).

Türkçe’ de bu şekilde tanımlanmış olan ‘deneyim’ dünya çapında daha farklı şekillerde tanımlanabilmekte; birden fazla kelime ve dil ile yakın ilişkiler kurup, anlam olarak geniş açılımlar içermektedir (İnce, 2015, s. 8). Bundandır ki Gadamer deneyimi dünyamızdaki en muğlak kavramlardan biri olarak değerlendirmektedir (Jay, 2012’den aktaran İnce, 2015, s. 8).

Aslında bu muğlaklık, kavramın özünden gelmektedir diyebiliriz; çünkü deneyim başlı başına muğlak, çoğu zaman sonunu hayal edemeyeceğimiz, sürekli değişen durumların ta kendisidir. Deneyim çoğu zaman dili aşar ve kendi gerçekliğini oluşturur. Deneyimin gerçekliği ile ilgili olarak Jay, bazı görüşlere göre deneyimlediğimiz şeyleri bir başkasına aktarmak istesek de başaramayacağımızı, gerçek deneyimi yalnızca deneyimleyen kişinin bilebileceği durumunu belirtmektedir (İnce, 2015, s. 8).



Şekil 3.14. İngilizce karşılıklarıyla deneyim kelimesinin ilişki ağı (İnce, 2015, s. 8)

Oscar Wilde deneyimi çoğu zaman ilk akla gelen şekliyle, olumsuz tecrübeler olarak değerlendirip, insanın hatalarını deneyim diye adlandırdığını öne sürerken deneyimin olumsuz çağrışımlarına dikkat çekmektedir; Emerson ise aksine olumlu ya da olumsuz tüm anların değerli olduğunu, dolayısıyla tüm deneyimlerin değerli olduğunu öne sürmektedir. Deneyim tarih boyunca birçok kişi tarafından çok çeşitli açılardan

değerlendirilmiş herhangi bir kavram olmanın ötesinde bilgi edinmenin bir kaynağı olarak da görülmüş, bilginin ta kendisi olmuştur. Romantik bakış açısına sahip Keats gibi kişiler için ise deneyim, duyuşal dolaysızlık aracılığıyla hakikatin ortaya çıktığı bir alan olmuş, hakikat onlar için sahicilik olup, deneyim dünyanın nasıl olduğundan çok insanın kendi duyularına önem vermesini içerir hale gelmiştir (https-3).

Bunun yanı sıra ‘deneyim’ kimileri tarafından bilgi edinilemez, yanıltıcı bir alan olarak da görülmüştür. Descartes, Platon, Leibniz ve Spinoza gibi düşünürler için deneyim bilgi edinmenin kaynağı olmamıştır. Bilgiye deneyim ve algı olmadan saf akıl aracılığıyla ulaşmaya çalışırken onlara göre deneyim yanıltıcı olabilmektedir (İnce, 2015, s. 9). Oysaki deneyim, bilimin kurumlarının ve idealleştirmelerinin berisinde, tarih boyunca aktararak, varlığa dair anlayışımızı ve hatta kendi varlığımıza nüfuz edişi yöneten temel anlamlandırmaları yeniden etkinleştirmek, eleştirmek, düzeltmek, yeniden kurmak için fenomenolojinin ‘uyandırmaya’ çalıştığı ‘kökensel fenomen’ in adlarından biridir, dünyanın açıklığıdır, ‘dünyayla naif temastır’. Bu anlamda, deneyim, her hakikatin karar verildiği mercidir: ‘ o halde en üst ontolojik erk deneyime aittir’. Ama deneyim her varlığın ve her hakikatin kaynağı olsa bile, yine de dolaysız/aracısız değildir, ‘arkeoloğunkiyle karşılaştırılabilir bir çalışmayla’ yeniden fethedilmelidir, zira ‘sonraki bilgilerin tortularının altına gömülmüştür’ (Dupond, 2013, s. 41).

Merleau-Ponty’nin düşüncesine baktığında ise, düşünürün felsefesinin genel şekillenişinin de insan ve dünya ilişkisi, insanın bilme ve deneyiminin kavranılması ve tanımlanması olduğu görülmektedir. Merleau-Ponty, insanın dış dünya ile ilişkisini algı zemini üzerinden kuran ve bilinç-beden bütünlüğü üzerinden tanımladığı özne ile dış dünyanın ilişkisi konusuna odaklanan bir düşünürdür. Özne ve dış dünyanın ilişkisi bir ‘karşılaşma olarak deneyimdir.’ Emre Şan karşılaşma fikrini fenomenolojik bakış açısından şöyle ifade eder: ‘Fenomenolojik bakış açısından, öznenin ve varolanın yüz yüze olduğu ilksel bir kavrayış var sayar. Gelgelelim fenomenolojinin askıya aldığı doğal tutum, herhangi bir kavrayış olmadan gerçekleşen bir karşılaşma fikrinde temellenir. Söz konusu olan, mutlak olarak bağımsız iki gerçeklik arasındaki karşılaşma olarak deneyim fikridir (Şan, 2015, s. 65’den aktaran Merleau-Ponty, 2017, s. 252)’

Bu noktada İnce’nin ifadesiyle deneyim, hemen hemen her birey tarafından farklı farklı tanımlanan ve çeşitli anlamlar yüklenen son derece muğlak bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Deneyim, barındırdığı muğlaklıklarla doğru orantılı olarak,

tanımlarından da anlaşılacağı üzere doğrudan olumlu ya da olumsuz algılayabileceğimiz bir durumu ifade etmemektedir; fakat bunun aksine günümüzde deneyime genellikle olumlu anlamlar yüklenmektedir. Bu durumun bir sonucu olarak da, teknoloji, küreselleşme, hız ve tüketimin hakim olduğu çağımızda gündelik hayat içerisinde yaşanan, olumsuz anlamlar yüklenen bazı durumlar deneyimin dışına itilir. Bireyin yaşamını alışveriş kültürü üzerine kurulmuş kentlerde sürdürmesi, kitle iletişim araçlarının yoğun gönderilerine maruz kalması, ulaşımdan sosyal medyaya her alanda hızın hakim olması vb. durumların deneyimi tükettiği, deneyimin elden gittiği, hatta kaybolduğu öne sürülüp tartışılmaktadır. Peki, deneyim tam olarak nedir, elde tutulur ya da görülür bir şey midir? Deneyim nasıl kaybolur? Aydın (2012), deneyimi mimarinin üst ölçeği olan kent üzerinden değerlendirerek, kentle kurulan ilişkilerde bir etkileşim ve karşılaşma anının temsiliyeti olarak nitelendirmekte; aynı zamanda deneyimin oldukça sorunlu ama bir o kadar da verimli bir kavram olduğunu dile getirmektedir. Deneyim günümüzde hakikaten de, hem ‘kaybedilen’ ve ‘tükenen’ olma durumuyla sorunlu; hem de ‘arzulanan’ ve ‘aranan’ durumuyla oldukça potansiyelli, verimli, devingen durumları içermektedir (İnce, 2015, s. 10).

Deneyim, nesne, özne ve zaman arasındaki ilişkiden anlamın doğmasıyla ortaya çıkan bir olgudur. Basit duyularla ortaya çıkan, ancak onlara indirgenemeyen algısal bir bütündür (Dervişoğlu, 2008, s. 43). Bugün mevcut mimari söylem, algısal deneyim mimari tasarıma referans olmasıyla ilgili eğilime dikkat çekmektedir. Tasarımlar, işitsel algı, kokuya ait nitelikler ve bedenin mekânda hareketini içeren somatik deneyimler üzerine kurgulanmaktadır (O’Neill, 2001’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 43). Görme, dokunma, koku, işitme gibi duyumsamaların her biri, kesin çizgilerle birbirinden ayıramamakta, her bir duyumsama diğer duyumsamanın niteliği ile duygusal bir anlama dönüşmektedir. İşte bu duygusal anlamın ortaya çıkışıyla, alışık olduğumuz bir durumdan, yabancı olduğu yeni bir durumun duyumu bize deneyimi sunmaktadır. Şeylerle kurulan ilişkide, öznenin sahip olduğu birikim ve kendine özgü varlık karakteri, deneyimin oluşmasında önemli rol oynamaktadır (Dervişoğlu, 2008, s. 42). Bu nedenle de “Şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesneler değildir; her biri bizim için bir tutumu simgelemekte, bir tutumu anımsatmakta, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırmakta; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelerden, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunmaktadır (Merleau-Ponty, 2017, s. 30).”

3.3.2. Mekânsal deneyimde mekân ve yer kavramları

Ele alınan çalışmanın bu bölümünde günümüzde mekânsal deneyim kavramının değerlendirilmesine yönelik olarak beden-mekân-yer kavramlarına ve aralarındaki ilişkiye yer verilmiştir. Söz konusu kavramlara yönelik veriler ve değerlendirmeler çok kapsamlı olgular ve tartışmalar içermektedir. Adıgüzel Özbek'in ifadesiyle de öyle anlaşıyor ki, insanlar mekânlarda yaşamaya ve bir mekâna ihtiyaç duymaya devam ettikçe; bu görüşler de tartışılmaya, katlanarak çoğalmaya devam edecektir (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 17). Bir konuyu anlamak için öncelikle ne olduğuna dair fikir edinmek, onu tanımlamak ve bağlamları üzerine düşünmek gerekmektedir. Mekâna dair yapılacak herhangi bir çalışma içinde, bu konudaki terimlerin tanımlanması ve tartışılması ile yola başlanması önemli görülmektedir. Bu noktada ilk olarak, mekân (space) ve yer (place) kavramlarının birlikteliği ve ayrımı ele alınmaktadır. Modern düşüncede mimarlığın ontolojik dayanağının yalnızca mekâna indirgenmesi; mekân ve yer tartışmalarına neden olmaktadır. Bu görüşe göre, modern mimarlık; kültür, yer ve insanı ikincil plana iterek “mutlak mekân”ı ön plana çıkarmaktadır. Mekânın salt biçimsel kaygılarla açıklanmasına karşılık yer teorileri geliştirilmektedir. Yer teorilerinde mekân geri plana itilerek; aidiyet, kimlik ve anlam taşıdığı düşünülen yer vurgulanmakta ve savunulmaktadır (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 5).

Mekânın insanların yerleri kendileri için tanımladıkları bağlam olduğu önerisinde bulunduktan ve bu tür tanımlamaların nasıl meydana geldiğini araştırdıktan sonra, Heidegger da matematiksel olarak ölçülebilir mekân kavrayışının karşısına kendi yer ve mekân kavramlarını koymuştur. Heidegger köprü örneğinden devam etmiştir: Köprü bir [yer]dir. Bir şey olarak o, toprak ile göğün, tanrısallar ile ölümlülerin kabul edildiği bir mekân sunar. Köprünün sunduğu mekân duruma göre köprünün yakınında veya uzağında birçok yer içerir. Gelgelelim bu yerler aralarında ölçülebilir bir mesafenin bulunduğu salt konumlar olarak ele alınabilir [...] Mesafe ya da “stadion” olarak o, aynı sözcüğün (stadion) Latince ifade ettiği spatium, ara-mekân veya aralıktır. Dolayısıyla insanlar ile şeyler arasındaki yakınlık ve uzaklık salt mesafelere, salt ara-mekânların aralıklarına dönüşebilir. Tümüyle spatium olarak temsil edilen bir mekânda köprü artık her an işgal edilebilir veya basit bir işaretle gösterilebilir belli bir konumdaki salt bir şey olarak görünür. Dahası yükseklik, genişlik ve derinlik boyutları salt aralıklar olarak mekândan soyutlanabilir (Sharr, 2013, s. 60). Bu çerçevede çalışma kapsamında sayısal verilerin simgesi olan kartezyan mekân anlayışı ile mekânsal deneyimin ön plana çıktığı ilişkisel

mekân kavramına değinilip daha sonra da, yer ve mimari mekân terimlerinin ne şekilde ve hangi düşünce temelinde ele alınarak değerlendirildiği ortaya konulmuştur.

3.3.2.1. Mekân tanımlarında beden

Ele alınan çalışmanın bu bölümde bedeni sayısal araç olarak gören mekân tasarımı yaklaşımı ile beden algısı ile tasarlanan mekân anlayışına yer verilmiştir. Burada mekân tanımlarında bedenin ele alınışına değinilirken, ilk olarak mekânın sözlük anlamları incelenmiştir. Bu çerçevede mekânın Türkçe’deki kelime anlamı, TDK Türkçe Sözlüğünde ‘yer, bulunan yer’, ‘ev, yurt’ olarak belirtilmektedir (Anon, 1988’den aktaran Kahvecioğlu, 1998, s. 37). Mekânın Türkçe sözlükte bulunan üç anlamı: 1. Yer, bulunulan yer 2. Ev, yurt, 3. Uzay şeklindedir. Ayrıca mekân; yer, mahal, ev, oturulan yer ayrıca bulunulan çevre, ortam, kâinat anlamlarına da gelmektedir (Şengül, 2010’dan aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 17-18).

Arapça bir sözcük olan mekân, var olma, varlık, vücut anlamındaki “kevn” sözcüğünden türemiştir (Aydıntan, 2001, s. 2). Olmak, var olmak, oluşmak anlamları taşımaktadır. Kevn, insanla mekân arasında "olmak" kadar önemli bir bağı ifade etmektedir. Bu bağı, görmezden gelmek, insanı mekândan ayrı düşünmek mümkün olmamaktadır (Göka, 2001’den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 17-18). Mekânla ilgili kullanılan terimlerin epistemolojik kökenlerine baktığımızda karşımıza “chora” ve “topos” kavramları çıkmaktadır. Topografya, topoloji, toponim, ütopya ve topik kelimeleriyle aynı kökten gelen topos kelimesi lokasyonla ilişkilendirilerek daha çok yerle bağdaştırılmaktadır (Malpas, 2004’ten aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 18).

Aristoteles’e göre bir cismin, bir yerde bulunuşunu ifade eden topos; devingen, uçuşuz bucaksız, kavranması zor olandır. Korografi, koroloji, klorometri gibi teknik terimlerle aynı kökten olan Chora özünde zamansallığı barındırmaktadır (Rämö, 1999’dan aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 18). Chora belirli bir yer olarak, form matrisine karşılık gelmektedir (Casey, 1997’den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 18).

Bu en genel ve yalın ifadeler bile gerçekte oldukça geniş bir anlam içermektedir. Günlük dildeki anlamının yanı sıra ‘mekân’, felsefenin de üzerinde durduğu temel konulardan biri olarak birçok anlam ifade etmektedir. Antik felsefeden, çağdaş felsefeye kadar üzerinde değişik yorum ve düşünceler üretilen mekân kavramı, Einstein’dan bu yana ‘zaman’la birlikte ‘maddenin, birbirinden ayrılması söz konusu olmayan, iki

varoluş biçiminden biri' olarak kabul edilirken; daha çok sınırsız bir mekân olarak 'evren' i anlatmaktadır (Kahvecioğlu, 1998, s. 37). Ansiklopedik mimarlık sözlüğündeyse mekân “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluktur. Mimari bir mekân yaratmak, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekânından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır” olarak tanımlanmaktadır (Hasol, 2005’den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 18).

Mimarlık sözlüğünde ise mekân; ‘kişiyi çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde çeşitli eylemlerini sürdürmesine elverişli olan bir boşluktur’ şeklinde tanımlanmıştır (Hasol, 1990’dan aktaran Aslan, Atik ve Aslan, 2015, s. 139). Mekân, insanların içinde hareket edebileceği, eylemde bulunabileceği, ya düzlem elemanlarının bir araya gelmesiyle, ya da üç boyutlu kitlelerin oyulmasıyla elde edilen kavramsal bir varlıktır. Mimaride iyi bir tasarımın yalnızca hoş giden şekiller yaratma sorunu olmadığı ise, duygusal etkilere sahip mekânların yaratılması gerektiği giderek önem kazanmaktadır (Kling, 1971’den aktaran Göler, 2009, s. 8). Dolayısıyla Aydınli’ nın da ifadesiyle duygusal etkinliği olan bir mekân, derinlik, genişlik ve yükseklikten başka boyutları da beraberinde getirmektedir (Aydınli, 1986, s. 17-18).

Burada ise Heidegger’ a göre “İnsan ve mekândan söz edildiğinde, insanı bir tarafta, mekânı başka bir tarafta duruyormuş gibi duyarız. Ancak mekân insan için karşıda duran bir şey değildir. Mekân ne dışsal bir nesne ne de içsel bir yaşantıdır. İnsanlar ve onların dışında bir mekân yoktur (Heidegger, 1975’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 33). Bu noktada bugün mekânla ilgili ortak tanımlama, mekânın çok boyutlu davranış katmanlarının sonucu dinamik, dönüşen, düşsel bir yapıda olduğu ve ilişkilerden doğduğudur. Mekân ve beden arasında Heidegger’ in de söylediği gibi ayrılmaz bir ilişki vardır. Beden mekânla, mekân da bedenle tanımlanmaktadır. Bedenin mekânsal ilişkileri, farklı var olma ve görünme durumları yaratmaktadır. Mekânda gerçekleşen tüm ilişkiler, zaman içinde kayıtlanarak, zihinsel çağrışımlarla mekânı somutlaştırmaktadırlar. Mekân, içinde oluşan özel hareketlerin sonucunda nitelenmektedir. Fizikselliği kadar, davranışların oluşturduğu toplumsal imajın tanımının da rolü büyüktür. Kafe, cami, mahkeme, kütüphane ve okul gibi yerlerin her biri farklı hareket tarzları ve ahlak kurallarıyla şekillenmektedirler. Burada bir araya gelen her kişi bu mekânların koşullarının etkisi altındadır. Kişilerin mekândaki tutumları mekânı somutlaştırmaktadır (Dervişoğlu, 2008, s. 33).

Mekân kavramı, insan-çevre etkileşim sisteminin analizi için uygun koşulları sağlayan bir ortam olarak kabul edilmektedir. İnsan algılarıyla, çevresine amaçlarına özdeşleştirerek ve aynı zamanda çevrenin sağladığı koşullara kendini uydurarak bulunduğu mekâna anlam kazandırmaktadır. Winston Churchill, insanın fiziksel çevresinin, davranışında ve dış görünüşündeki zorlayıcı etkisini; ‘biz yapılarımızı biçimlendiririz ve daha sonra onlar bizi biçimlendirir’ şeklinde bir özdeyişle kısaca açıklamaktadır (Kling, 1971’den aktaran Aydın, 1986, s. 17-18).

Bu ifadeye göre, bir mimari yapıtı veya bir mekânı, insanı daima eyleme yöneltten tepkilerle ilgili olarak düşünmek, göz önüne almak gerekmektedir. İnsanın günlük yaşamında tüm boyutlarıyla ve tüm özellikleriyle algıladığı ve yaşadığı mekân analiz edilerek mekânsal etkilere açıklık getirmek olasıdır. Mimari mekân, içinde yaşayan kullanıcıların fizyolojik, psikolojik ve toplumsal gereksinmelerini karşılayan bir uzay parçasıdır (Norberg-Schulz, 1971’den aktaran Aydın, 1986, s. 17-18). Kullanıcının kapalı bir mekân içinde psikolojik gereksinmelerinin karşılanması için, bu mekânın değişik boyutlarıyla bir bütün olarak algılanması sonucu ortaya çıkan olguların göz önüne alınması gerekmektedir (Aydın, 1986, s. 17-18). Fakat mekân; üç boyutlu geometri içinde yayılım ve dağılım olarak ele alınmaktadır (Elden, 2009’dan aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 14).

Modern düşüncede mutlak mekân geometrikleştirilmiş ve sonsuzlaştırılmış boşluğun fiziksel hacmine karşılık gelmektedir. Diğer bir deyişle mekân maddenin hacmine eşitlenmektedir. Madde mekânsaldır ve mekân madde ile mümkün olmaktadır. Derinlik, genişlik ve uzunluğu ile üç boyutlu her madde aynı zamanda mekân anlamına gelmektedir. Madde ile mekân arasındaki özdeşleşme, hacimsel büyüklük olmadan herhangi bir cisimleşmenin düşünülemeyeceği görüşüdür. Mekân, bu görüşte mutlak bir boşluk değilse bile üç boyutlu özellikleri dışındaki niteliklerinden soyutlanmaktadır. Mekân; maddenin fiziksel koordinat, hacim ve parçalarının toplamı olarak kalmaktadır (Casey, 1997’den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 14).

Mekân sınırları doğal elemanlarla çizilmiş boşluk olabileceği gibi sınırları insanlar tarafından oluşturulmuş veya bir mimar tarafından tasarlanmış da olabilir. Buradaki mekân kavramı İngilizcedeki “space” terimine denk gelmekte uzay/uzam kavramında karşılığını bulmaktadır. Soygeniş’ e (2010) göre mimari mekânsa uzay boşluğu içinde sınırları belirli şekillerde tanımlanan, çeşitli işlevleri karşılayan bir sınırlama ve

boşluktur. Mekân; “yapı yapma sanatı ve bilimi” olduğu söylenen mimarlığın sonuç ürünü ve varoluş nedenidir (Soygeniş, 2019, s. 33). Bu nedenle mekân, mimarlar tarafından kendi özerk alanı olarak görülmektedir. Mimarlığın varoluşu, mekân üzerine inşa edilmektedir (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 5).

Modern üretimde mekân, nesnel olarak düzenlenen bir boşluk olarak ele alınmaktadır. Özne ve öznenin rastgeleliği, karmaşıklığı dışlanarak, mekân, rasyonel düşünceye dayandırılmış biçimsel mantık, matematiksel ve geometrik düzen ilkeleri üzerinden kurgulanmaktadır. Mekânın bedenden ayrıştırılıp, içindeki hareketten koparılmasıyla, mekân bağımlı olduğu zamandan ayrılarak durağan bir yapıya dönüşmüştür. Tek başına tasarlanmasıyla bir yandan içindeki yaşamdan bağımsızlaştırılmış, içindeki hareketlerin nasıl olması gerektiğine kadar tariflerle de bedenin yaşamı idealize edilmiştir (Dervişoğlu, 2008, s. 34).

Burada ise karşımıza bedenin sayısal araç olarak değerlendirildiği mekan anlayışına uygun olarak tasarlanan kartezyen mekan anlayışı çıkmaktadır. Kartezyen mekân ise Dervişoğlu’nun da ifadesiyle, nesneler ve insanlar arasındaki yakınlık-uzaklık ilişkisinin analitik cebirsel yöntemlerle, genişlik, uzunluk ve derinlik olarak soyutlandığı üç boyutlu mekân kavramıdır. Kartezyen mekân, insanoğlunu biçim, düzen ve oranlar içerisinde düşünmeye indirgeyerek, bedeni bir kapsüle koymaktadır. Mekân, antik yunandan itibaren ilkeleştirilmiş, klasik mimari düzenler, evrensel oranlar, Vitruvius adamı, geometrik prensipler ve ergonomik çalışmaların formüle ettiği temel davranışlardan ibarettir. Kartezyen mekânın en önemli sorunu, hareket ve zamanın, dolayısıyla da ilişkilerin mekânın dışındaymış gibi ele alınmasında yatmaktadır. Mekânın fizikselliği her şeyden önde tutularak, işlevsellik, estetik, sağlamlık esasları ve sosyal sorumluluklar, ideolojik yönelmeler ve ekonomik kısıtlamaların bir sentezi olarak ortaya koyulmaktadır (Dervişoğlu, 2008, s. 34).

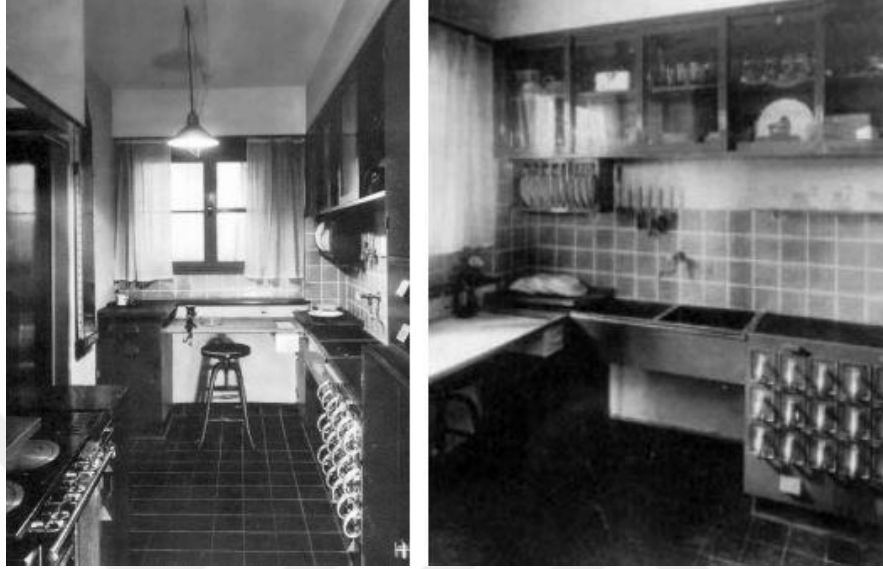
Kartezyen düşüncenin yansımalarının görüldüğü mimarlıkla ilgili çalışmalarda mekânın sayısal verilere dayalı fiziksel özelliklerinden bahsedilmekte; bu özellikler ise ölçülebilir ve kesin değerler içermektedir. Mekânın bedenle kurduğu ilişki de yine sayılar ve hesaplamalar üzerinden anlatılmaktadır. Bunun en iyi örneklerinden biri Neufert’ in kendi ismini taşıyan kitabında bulunabilmektedir. Neufert, kitabında akla gelebilecek hemen hemen her mekân ile ilgili olması gereken en, boy ve yükseklik ölçülerini belirtmiştir. Bunlara yatakların ölçüleri, mutfaktaki bir tost makinasının ölçüsü, güneşin

vurma açısı bile dahildir. Belki de kitap içerdiği yoğun bilgiyle, birinci sınıftaki tecrübesiz bir mimarlık öğrencisi için standart, ortalama bir mekân yaratmaya yardımcıdır denebilir; fakat mimarlık okullarında tüm akademisyenlerin bu görüşü kabul ettiği ise söylenememektedir (İnce, 2015, s. 13-14).

Soygeniş'in ifadesiyle mekân tasarımında mekânın kullanıcıları, onların boyutları, algıları ve mekânın insan üzerindeki etkisi dikkate alınmaktadır. Mimari tasarımda mekan boyutları, mekanda yer alan eylemler, bunlar için gerekli ekipman, eşyalar, insan boyutları dikkate alınarak şekillenir. Antropometri, insan boyut ve oranlarını ifade eder. Standartlar, insan boyutları ve mekân içinde gerçekleşen işlevlere ve bunların sağlıklı ve güvenli bir şekilde gerçekleştirilme esasına bağlı olarak şekillenir. Örneğin bir koridorun genişliği, mutfak tezgâhının yüksekliği, merdiven basamak genişliği, rıht yüksekliği kullanıcıların gereksinim ve boyutlarından çıkmıştır. Kullanıcıların ve buna bağlı olarak kullanıcı boyutlarının değiştiği anaokulu gibi yapılarda klozet, lavabo gibi elemanların ölçüleri, yükseklikleri kullanıcılarının boyutlarına göre düzenlenir. Bu mekânların tasarımında, düzenlenmesinde kullanıcı olan çocukların boyutları dikkate alınır. Mekânda yer alan mobilyalar, çocukların eylemlerini rahat ve güvenli bir şekilde gerçekleştirebilecekleri boyutlarda olmalıdır. Bunun yanında, mekânın çocukları ezmeyecek, onları rahatlatacak boyut, oran ve renklerde olmasına dikkat edilir. Küçük çocukların genellikle masa altlarında veya kendi geliştirdikleri küçük mekânları tercih etmelerinde, mekân ile kendi boyutları arasındaki ilişkiyi dikkate aldıkları, daha kolay algılayıp kontrol edecekleri ölçeklerdeki mekânları tercih ettikleri görülür (Soygeniş, 2019, s. 68).

Fakat rasyonel tasarım mantığını, Margarete Schutte-Lihotsky' nin, "Frankfurt Mutfağı" nda görmek mümkündür. Bir mimar olarak, sadece gündelik yaşam pratikleriyle ilgilenmekle yetinmeyen Lihotsky' nin mutfağında, yeni bir toplum yaratma gibi ideolojik bir arka plan bulunmaktadır. Lihotsky kadının modern toplumdaki yeri ile ilgili sosyal ve politik düşüncelerin yapısal karşılığını mimaride aramaktadır. Savaş sonrası 1920'li yılların değişen Avrupa'sında kadına verilen rol, hem ev işleri, hem de mesleki uğraşları bir arada yürütmesidir. Bunun için de mimari, kadına ihtiyaç duyduğu sosyalleşme ve kişisel gelişim için gereken zamanı sağlamak durumundadır (Dervişoğlu, 2008, s. 34-35). Margarete Schutte-Lihotsky tarafından sosyal konut programı için tasarlanan Frankfurt mutfak örneğinde hem fiziksel mekânı kullanacak cinsiyetin ayrımı,

hem de davranışların ergonomi ile sınırlandırıldığı gözlenmektedir. Mutfak içerisindeki davranışlar rasyonelleşmiş, içinde kimin çalışacağına kadar buyurgan bir tavır vardır (Tuna ve Öcal, 2001’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 35).



Görsel 3.2. *Margarete Schutte-Lihotsky'nin Frankfurt mutfağı, 1927,*
(Tuna ve Öcal, 2001’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 35).

Bu düşüncelerle, maksimum işlevsellik ve artan konut ihtiyacı nedeniyle daralan mekân ölçüleri içinde, ideal mekân yaratılmalıdır. Lihotsky mimari elemanların tasarımlarını, ev işlerinin rasyonelize edilmesiyle eş zamanlı olarak yapmaktadır. İş akışları, ağırlık ve zaman ölçümlerinin yapılması tasarımı ana eksenini oluşturmaktadır. Lihotsky bilimsel analizlerin önemini “Bütün ele alış tarzlarının ölçümü yapılmalı: İhtiyaç duyulan zaman kronometre ile ölçülmeli, atılan her adım sayılmalı ve adeta terazide tartılmalı. Hesaplamalar yapılmalı ve örneğin bu gün 10 tane kulp kullanarak yapılacak bir işin, neden 8 kulpla yapılamadığı ortaya konmalı...” diyerek ortaya koymaktadır (Tuna ve Öcal, 2001’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 35). Endüstri ve tekniğe ilham veren Lihotsky’ nin mutfağı ne yazık ki kullanıcılar tarafından aynı heyecanla yaşatılamamıştır. Ev uğraşlarından ve mesleki çalışmalarından arta kalan zamanını, dar ve mekânî bir mekânda geçiren ve ailenin diğer bireylerinden ayrılan kadın, yalnız başına çalışmaya mahkûm edilmiştir. Kadın erkek eşitliğini savunan Lihotsky, tasarladığı mutfakta sadece kadının çalışmasını sağlayarak istemese de geleneksel iş bölümünün doğrulamasını mümkün kılmıştır (Dervişoğlu, 2008, s. 35).

Mimarlığın sayısal verilere ve ölçülere verdiği önemi temsil yöntemleri üzerinden

okumak da mümkündür. Mimarlığın geçmiş zamanlardan bu yana geçerliliğini sürdüren popüler temsil biçimi bu durumu gözler önüne sermektedir: planlar, görünüşler, kesitler ve perspektifler... Bir ev inşa etmek istenildiğinde mimarlar önce iç mekân görünüşlerine ait eskizler gösterirler daha sonra iç duvarlar, dış duvarlar, zemin ve çatı ile şekillenmiş olan hacmi düşeyde ve yatayda iki boyuta indirgeyerek temsil ederler; fakat bu temsiller duvarların yataydaki bir izdüşümü, soyut bir anlatım ve hatta gerçekte inşa edilmek istenen şeyin inşa edilebilmesi için gerekli ölçüleri belirten bir kâğıttan ötesi değildir, der Zevi. Zevi' nin mekân yerine hacim kelimesini kullanması dikkat çekicidir; çünkü bir boşluk ya da bir hacim ancak insanla birlikte anlam kazanır ve mekân haline gelir. Görünüşler ve ölçüler, sadece içinde hareket edilen hacmin sınırlarını tanımlar; beden ise onun içinde yaşayarak bir boşluğu mekânsallaştırır. Bu mekânsallaştırma durumu bedeninin deneyimine işaret eder (Zevi, 1957'den aktaran İnce, 2015, s. 14).

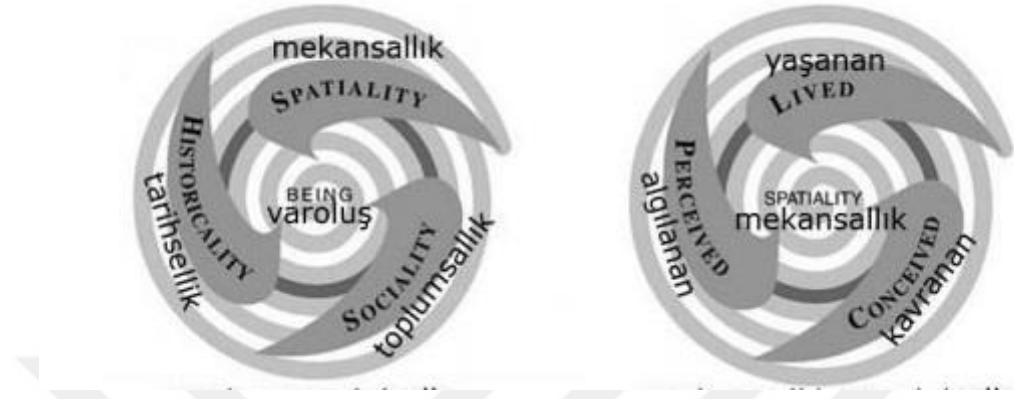
Lefebvre, Kartezyen mekân anlayışını sorgulayarak, yaşanabilir mekânların nasıl üretilebileceği sorununa eğilmektedir. Toplumsal bağlamı içinde tasarlanan, algılanan ve yaşanan mekân üretimlerine odaklanmaktadır. Algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekân birbirinden fiziksel, zihinsel ve toplumsal ilişkilere göre farklılaşmaktadır. Lefebvre diyalektik yaklaşımla bu üç boyutu birleştiren, bütüncül bir mekân teorisi arayışına girmektedir. Mekân üretimini; tasarlanan, algılanan ve yaşanan diyalektiğine bağlı olarak mekânsal pratikler (algılanan mekân), mekân temsilleri (kavranan mekân) ve temsili mekânlar (yaşanan mekân) üzerinden ele almaktadır. Mekansal pratikler; gündelik yaşam içinde somut fiziksel gerçeklik olarak algılanan, bireysel rutinlerden mahalle ve bölge oluşumlarına kadar geniş oluşumları kapsamaktadır. Ayrıca; yapı çevre içinde mülkiyet ve sermaye ile biçimlenmektedir. Mekân temsilleri; mekânı tasarlayanlar tarafından kullanılan ve üretilen bütün göstergeleri, anlamları, kodları ve bilgileri yani nesnelleşmiş temsilleri içermektedir. Temsili mekanlar; gündelik yaşamın mekanı olarak simgesel farklılıkları, kolektif fantezileri, hakim pratikleri kapsamaktadır. Hayal, düş, rüya, umut, arzu, korku gibi duyguların mekânıdır. Bu üçlü arasındaki farklı ilişkiler içinde mekân, toplumsal ilişkiler ürünü olarak üretilmektedir. Mekân sadece fiziksel nesneleri değil, toplumsal ilişkiler ve üretimleri de barındırmaktadır (Lefebvre, 2007'den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 16).

Bu noktada Edward Soja (2000) üç ayrı mekân anlayışını ortaya koyan “algılanan mekân” (firstspace), “kavranan mekân” (secondspace) ve “yaşanan-mekân” (thirdspace)

dan bahsetmektedir. Soja, mekânsallık, sosyallik ve tarihsellik triyalektiğini dünyayı üç yönlü anlama ve kavramsallaştırmanın yolu olarak değerlendirmektedir. Soja bu mekânsallık durumunu algılanan ve kavranan mekânların bir arada oluşturduğu ikilik ve her zaman bir “diğer” olma özelliğine sahip “yaşanan mekân bağlamında incelemektedir. Algılanan mekânda insan coğrafyaları kendilerinde bulunmayan mekânsal güçlerin ürünü ve çıktısıdır. Ancak içsel bir sosyallik ve tarihsellikten türeyerek var olmaktadırlar. Kavranan mekân ise daha çok öznel ve hayal edilen dolayısıyla temsiliyetlerin mekânıdır. Algılanan mekânın maddeselliğinden çok bilişsel, kavramsal ve sembolik dünyalarla ilişkilidir. Eğer “algılanan mekân” kişinin birincil deneysel metniyse, “kavranan mekân” düşüncenin oluşsal ve ideolojik söyleminin temsidir. “Diğer” mekân olarak yaşanan-mekân ise eşzamanlı olarak; yeni araştırmaların başlangıç noktası, kolektif politik hareketlerin stratejik bir buluşma alanı, bakma, açıklama ve hareket etme yolu, mekânsallığın bütün ve en kapsamlı tarifi olarak ortaya konmuştur. Soja’ nın aktardığı üzere Homi Bhabha’ ya göre yaşanan-mekânı araştırarak kutupluluğun politiginden kaçınabilir ve kendimizin diğerleri olarak ortaya çıkabiliriz. Soja “yaşanan-mekân” ı şöyle tarifler: Yaşanan-mekân olarak üçüncü mekân; çok-yönlü ve çelişik, ezici ve serbest bırakan, hırslı ve rutin, bilinen ve bilinmeyen olarak ortaya konmuştur. “Üçüncü mekân” radikal açıklığın, direniş ve mücadelenin, temsiliyetlerin çokluğunun mekânıdır, ikilileşmiş zıtlıkların olduğu ancak “diğer” in de her zaman var olduğu bir doğrultuda incelenebilir. O içinde “diğer” olası mekânları, heterotopolojileri, paradoksal coğrafyaları da barındırır. Bir buluşma zemini, melezliğin alanıdır ve yerleşmiş sınırların ötesine kayar. Bağların çözüldüğü ve ayrıca yeni bağların kurulduğu bir sınırdır. Haritalanabilir ama asla geleneksel haritalarla kavranamaz; yaratıcı bir şekilde hayal edilebilir ama anlamı ancak bütünüyle deneyimlendiği ve yaşandığında kavranır (Uysal, 2012, s. 6).

Edward Soja görüşünü Lefebvre’ nin yaşanan mekân (lived space) düşüncesine dayandırarak, mekansallığın triyalektiği (trialectics of spatiality) kavramını önermektedir. Soja, mekânın ikili yapı içinde tarih yapımı ve toplumsal inşası tartışmalarına karşı çıkmaktadır. Triyalektik ile mekânsal, toplumsal ve tarihsel varoluşun şekillendiğini ifade etmektedir. Soja’ nın üçüncü diğer bir deyişle deneyimlenmiş mekânı; sadece kavranan ya da zihinsel değil, pratik edilen eylemlerin mekânı olarak düşünmenin ve varoluşun, başka biçimi olmaktadır. Burada Soja’ nın kavranan mekân dediği birincil mekân, zihinsel olan ikincil mekân, üçüncül mekân yaşayan mekân olarak Lefebvre’ nin mekân kavramıyla örtüştüğü söylenebilir. Fakat Soja’nın, Lefebvre’yi

yanlış yorumladığına karşı eleştiriler dikkate alınmalıdır. Soja' nın üçlü mekânı birbirinden bağımsız oluşumları içermektedir. Fakat Lefebvre birbirine bağlı üçlü bir diyalektik önermektedir (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 16).



Şekil 3.15. Soja'nın triyalektik mekân yaklaşımı
(Soja, 2000'den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 17)

Mekân, Bollnow tarafından da “yaşanan-mekân” olarak adlandırılmaktadır. Yaşanan mekân, yaşamayı dolayısıyla hareketi, hareket eden bir bedeni ifade etmektedir. Bunun karşılığı olarak sorulabilecek olan bir soru yaşanmayan bir mekânın olup olmadığıdır. Lefebvre' in (1991) belirttiği üzere mekân bir süre önce geometrik bir anlam taşıyor ve “boş bir alan”ı tarif ediyordu. Matematik bir kavram olarak mekân öklidyen, izotropik, sonsuz veya kartezyen gibi isimler alıyordu (Lefebvre, 1991). Bollnow (1961) matematik mekânı homojen olan ve herhangi bir seçilmiş yönü veya belirlenmiş noktası olmayan mekân olarak tarif etmekteydi. Bu tarife göre bedenin A veya B noktasında bulunmasının mekân ile bir bağlantısı olmayacak, beden boş alandaki bir cisim ve mekândan bağımsız hale gelecekti. Beden ve mekân birbirlerinden ayrı varoluşlara sahiplerdi ancak bir araya getirilmişlerdi. Bollnow matematik mekânın karşısına “yaşanan-mekân” ı getirmiştir. Yaşanan-mekânda sıfır noktası her zaman algılayan ve hareket eden bedenin kendisidir. Bollnow' un (1961) bahsettiği üzere yaşanan mekânda, koordinat sistemi, bedenden geçmekte ve beden hareket ettikçe koordinat sistemi de onunla birlikte hareket etmektedir (Uysal, 2012, s. 5-6).

Burada bahsedilen mekânda hareket eden beden ve deneyimine yönelik olarak ise ilişkisel mekan kavramının öne çıktığı dikkat çekmektedir. Harvey (1973), mekânın maddeden bağımsız, mutlak bir kavram olarak görülmesi yerine, nesneler arası bağıntılarla var olan göreceli mekân görüşü olarak “ilişkisel mekân” düşüncesini

oluşturmuştur. Pallasma ise mimarinin ilişkisel özelliğini sağlayan algıya dayalı özelliğini; “zamanın akışı; ışık, gölge ve şeffaflık; renk fenomeni, doku, malzeme ve detay bunların hepsi mimariyi bütün olarak yaşamayı sağlar. İki boyutlunun (fotoğraf, resim ve grafik sanatlar) sınırları veya müzikte duyuşsal mekânın sınırları, mimarinin sonsuz sayıda uyandırdığı duyumsamalara kısmen yaklaşabilir” diyerek anlatmaktadır. Christian Norberg-Schulz (1971) ise, mekânı, insanın çevresiyle iletişim kurduğu, ‘duygusal anlamda yüklü yer’ olarak tanımlamaktadır. Mekânın deneyimlenmesi sürecinde, kişi mekânı birtakım nitelikleriyle algılamaktadır. Mekân algısını sağlayan bileşenler incelendiğinde; mekân, bu bileşenlerin, kişinin mekân içerisindeki dolaşımına, yönelimine, mekânlar arası bağlantı kurabilmesine ve bu bakış açısı ile kendi sınırını tanımlayabilmesine bağlıdır. Mekânsal ilişkilerin çözümlenmesiyle, kişi mekândaki nesneleri algılamakta ve bu nesneleri esas alarak mekân içerisinde kendi konumunu belirlemektedir. İlişkisel mekân, işlevsel niyetlerden çok duyuların etkin hale getirilmesiyle bir iletinin aracıları olarak farklı deneyimleri araştırmaktadır (Dervişoğlu, 2008, s. 36).

Sonuç olarak Adıgüzel Özbek (2016, s. 6)’ın deyimiyle insan bir mekâna adım attığında orayı yaşamaya; yaşamla beraber mekânı biçimlendirmeye başlamaktadır. Evinin balkonunu kapatarak, patikadan yürüyüp kendi yolunu oluşturarak, sokağının köşesini buluşma noktası yaparak; mekâna müdahale ederek yani yaşayarak mekânı biçimlendirmektedir. Mekân ve yerleşme süreçlerinin birlikteliği mimari mekânın konu alanını ifade etmektedir. Mimari mekânlar sadece kullanılarak değil deneyimlenerek ve yaşanarak varlık kazanmaktadır. Değindiği gibi mimari mekân, içinde barınan insan gibi yaşayan bir organizma olmaktadır. Bu nedenle de mimari mekânın; mekân ve yer bütünlüğü, yani tasarım ve yaşam birlikteliği içinde sorgulanması gerektiği düşünülmektedir.

3.3.2.2. Yer tanımlarında beden

Türkçede, “yer” kelimesi, neredeyse dünya üzerindeki ve gök altındaki her coğrafî, mekânsal durumu tanımlamak için kullanılmaktadır. Fakat gündelik dilde ve konuşmalarda “yer”, İngilizcedeki “place” e eşdeğer anlamını en çok “ev” de buluyor gibi görünmektedir. Türkçede yerleşilen, ikamet edilen mekân için sürekli “ev” e gönderme yapıldığı buna bir örnek olarak gösterilebilir: “burası ev gibi, sıcacık!”, “kendini evinde hisset”, yurt anlamında “sonunda kendi evime döndüm”, bölge-kent

parçası yerine “evime geldik, işte bu mahalle...”. Bütün bu açıklamalara rağmen, aslında “yer” konusu ve kelime anlamı çok karmaşıktır. Pratikte, insanların neyin yerine “yer” kelimesini kullandıklarını ayırt etmek, takip etmek neredeyse imkânsızdır. Fakat şu bir gerçektir ki, “mekân” ve “yer” kelimeleri, benzerlik, yakınlık ve birlikteliklerine rağmen, farklı anlamlara çağrışım yapmaktadır (Gürkaş ve Barkul, 2012, s. 3).

Amerikan kent peyzaj tarihi, tasarımın ve mekânın politikası üzerine yazan mimar ve kent tarihçisi Dolores Hayden (1997)’a göre, İngilizcede de “yer” kelimesinin doğrudan, açık bir karşılığı yoktur. Ona göre, “yer” İngilizcedeki en ince (aldatıcı, hileli) kelimelerden biridir. Öyledir ki, Hayden, kelime için, “kapağını kimsenin kapatamadığı çok dolu bir bavul gibi” benzetmesini yapar: “Yer; ev tınısı, konum, kentin açık alanları gibi anlamları taşımakla birlikte, toplumsal hiyerarşide bir pozisyon anlamına da gelmektedir. Mimarlık, fotoğraf, kültürel coğrafya, şiir, gezi kitaplarının yazarları, estetik bir kavram olarak “yer hissi” ni kullanırlar fakat sıklıkla, onu tanımlamanın bir yolu olarak “yerin kişiliği” tabirini kabul ederler” (Gürkaş ve Barkul, 2012, s. 2-3). Gündelik konuşma dilinde ise, “mekân” ve “yer” kelimeleri arasındaki anlam farkını ayırt etmek pek kolay değildir. İngilizcede bu ayrım ve kullanım farkları biraz daha belirgindir fakat özellikle Türkçede, “yer” kullanım bakımından “mekân” dan çok da fazla ayırlanamamaktadır. Gündelik dilde bu çok kritik bir sorun olmamakla birlikte, özellikle mimarlık, tarih, felsefe, sosyoloji vb. bilgi alanlarının literatürlerinde, “yer” kelimesinin anlamının kavranması ve mekânla arasındaki kavramsal farkın bilincinde olunması gerekebilmektedir (Gürkaş ve Barkul, 2012, s. 2).

Mekân veya yer; çeşitli yaklaşımlarla farklı ele alınmakla birlikte geniş manada, insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk ve sınırları gözlemci (ler) tarafından algılanabilen uzay parçası olarak tanımlanabilmektedir (Aslan, Atik ve Aslan, 2015, s. 139). Mekân ve yer teorilerindeki temel ayrım ise; mekânın matematiksel olarak koordinat sistemi olarak görülmesi, yerin anlama ilişkin olduğu bakış açısından kaynaklanmaktadır. Bu bakış açısıyla mekân tasarlanan ve üretilen boşluk, yer ise yaşanan mekân olmaktadır (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 6).

‘Yer’ kavramı, fenomenolojik yaklaşımlarla beraber son zamanlarda fazla ilgi gören bir çalışma konusu haline gelmiştir. Canter (1977, 1983), Trancik (1986), Relph (1976, 1993), Norberg-Schultz (1984), Crowe (1995), Groat (1991), Casey (1997) ‘in

çalışmalarında 'yer' kavramı oldukça kapsamlı bir şekilde ele alınmaktadır (Kahvecioğlu, 1998, s. 50). Mimarlık alanında yer teorileri özellikle Norberg-Schulz' un (1971, 1980); Heidegger ve Gestalt psikolojisi üzerine temellendirdiği yerin ruhu (Genius Loci) kavramı ile popülerlik kazanmaktadır. Norberg-Schulz; mekânı yere dönüştüren ilişkileri ve bağlamları karşıt olgular arasında oluşan gerilim ile açıklamaktadır. Norberg-Schulz; insan ve yer ilişkisini, var olmanın kökenine dayandığını bir çeşit çevreye bağlanma ihtiyacından kaynakladığını söylemektedir. İnsan çevresinde olup bitenleri ve meydana gelenleri yerleşerek algılamaktadır. Norberg-Schulz, yerin yapısal, psikolojik ve algısal ilintiler bütününe içerecek şekilde varoluşsal mekân kavramını ortaya koymaktadır (Norberg-Schulz, 1980'den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 14-15).

Heidegger' ın "İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek" yazısında mekân ve yer ayrımına değinmektedir. Buna göre, "mekânlar" matematiksel olarak kavranan "mekan" la değil, insan deneyimi yoluyla kavranan "yer" le varlık bulmaktadır (Sharr, 2013, s. 53). Unvvin (1997), parkta piknik yapmayı yerin tanımlanmasına örnek vermektedir. Unvvin' e göre piknikçiler oturmak için uygun bir yer aramaktadır. Hava güzelse güneşte ya da gölgelik bir yerde oturmayı tercih ederler. Piknikçiler kararsızlığa düşüp orası mı olsun burası mı diyerek tartışadururken, sonunda herkesin gönlüne uygun bir yer bulup otururlar. Yerin tanımlanması da bu şekilde gerçekleşmiş olur. Yanlarında nevale getirmişlerse, sıra piknik örtüsünü sermeye gelir. Örtünün nasıl serileceği de bir tartışma konusu olabilir: Uzun kenarı manzaraya mı bakacak, yoksa yola mı? Bu konudaki uzlaşmayla, yeni bir yer tanımlaması yapılmış olur. Sonra insanlar oturacakları yeri seçer. En meraklıları çevredeki insanları izlemek için köşedeki en uygun yeri gözüne kestirir; birbirinden hazzetmeyen akrabalar örtünün karşı uçlarını seçecektir; birisi de sevdiğinin yanına kuruluvecektir hemen. Seçimlerin her biri başka bir yer tanımlaması getirir. Ardından piknikçilerimiz nevalelerini çıkarıp örtünün üzerine sermeye başlar: Piknik sepeti ortada durur muhtemelen; haşlanmış yumurtalar yumurta sevenlerin kolayca uzanabileceği bir yere konur; Çekicilerde biralari zulalamaya koyulur. Piknik alanının düzenlenişi küçük çaplı yer tanımlamalarının bir koreografıdır. Heidegger' in diliyle söylersek, bir yer bir araya getirilmiş [gathered], piknik yerleştirilmiştir [placed], Piknik sayesinde birçok yer meydana gelmiştir. Piknik sofrası toplanıp kaldırıldıktan sonra piknik yeri piknikçilerin zihninde yaşamaya devam edecektir. Piknik yeri sadece bir yer değildir, o pikniğin olduğu yer olarak hatırlanacaktır. Heidegger' in diliyle söylersek,

orası piknikten önce yoktur. Ama pikniğin zihinlerinde yer ettiği insanlar orayı hep piknik yeriyle özdeş tutacaktır (Sharr, 2013, s. 55-56).

Heidegger (Sharr, 2013, s. 56) için ise bu örnek lüzumsuz değildir. Ona göre mekanları, binaları, kasaba ve şehirleri şekillendirerek yaşama sürekli müdahale eden yer tanımlama faaliyetlerine örnek teşkil etmektedir. Heideggerci tasarıda, evi yerleştirmek için arazide yapılan secim, piknik örtüsünü sermek için park alanında yapılan seçimlerden çok da farklı değildir. Evin yerleştirilip inşa edildiği arazide belki sonradan başka binalar yükselecek ve başka başka yer tanımlamaları yapılacaktır. İleride belki evin yanına bir ev daha gelecek, ona bir başkası eklenecek, sonra bir sokak, bir başka sokak, derken bir köy ve sonunda bir kasaba ve hatta şehir ortaya çıkacaktır. Şehirlerin, özellikle de plansız büyüyen şehirlerin yerleşim düzenlerinde milyonlarca yer tanımlamasının kayıtlı olduğu, bunların çoğunun tıpkı onları yapanlar ve yapılma nedenleri gibi uzun zaman önce unutulduğu söylenebilir.

Heidegger' e göre, dünya, insanların tanımlayıp kendilerine ayırdıkları ya da birbirleriyle paylaştıkları farklı türde, boyutta, biçimde ve ölçekte yerlerin kesişmesiyle derlenip toplanmıştır. Filozofun kutsal bir değer atfettiği yer tanımlama faaliyetleri ne mantıksaldır ne de sistematik; her daim öznel, belirsiz, değişken ve rastlantısaldır. Ona göre, mekân insanlarca, günlük hayata içkin olan çok çeşitli yer tanımlamalarıyla, yerler halinde derlenip toplanmıştır. İnsanların mekân anlayışı, çevremizi kuşatan genel "mekân" ın geniş bağlamı içinde kendileri için tanımladıkları yerleri deneyimleyişlerine bağlıdır. Bir yeri tanımlamak mekânda bir yerin çevresine bir tür sınır çekmeyi gerektirmektedir. Bu tanımlama, daha önce gördüğümüz gibi, Heidegger için öncelikle algılayanın zihnine bağlıdır. Bu sayede yerler kişiler tarafından mekânın genelliği içinde -karmaşık ve her zaman değişen şekillerde-tikelleştirilir. Heidegger' e göre mekânın kendisi ancak bu şekilde kavranır: yerlerin çevresindeki sınırları tanımlayabildiğimiz bağlam içinde. Mekân ancak yerleri tanımlayabilirsek oluşur. Bu husus Heidegger' in çevremizdeki dünyayı ve özellikle de inşa edilmiş dünyayı kavrayışı açısından çok önemlidir. Onun tasarısında, bir yeri -sözgelimi piknik yapılan bir yeri- tanımladığımızda, bunu zihnimizde onun çevresine bir sınır koyarak yaparız. Bu, havada kement sallayarak genel anlamda "mekân" da olmayan bir yeri var etmemize benzer. Gerçi sınırın plan üzerinde çizilen bir çizgi veya bir kement ipi gibi belirgin olması gerekmez. Kesinlik taşıyan fiziksel özelliklerle uyumlu olabilir, ama bulanık ve belirsiz olması da mümkündür. Heidegger' in sınır modelinde, tanımladığımız yerlerin sınırları fiziksel

sınırlarla uyumluysa büyük olasılıkla belirgin olacaktır. Hâlihazırda mevcut olan sınırlar -örneğin duvar, yol, nehir, bina, kaldırım taşı, yüzey değişikliği- çoğu zaman zaten oradadır; yerleri, dünyada bizim için önceden belirlenmiş sınırlamalara göre tanımlamak kolaydır. Ama bazı sınırlar vardır ki, üzerinde kesin bir hükme varmak hiç de kolay değildir (Sharr, 2013, s. 57-58). Daha önce de belirttiğimiz gibi, Heidegger, İnsanların zihinlerinde yerlerin çevresine sınırlar çekerek onları kendileri için tanımladıklarını ifade etmektedir. Buna göre bazı sınırlar kesin ve belirgin, bazıları ise belirsiz ve geçicidir. Ona göre, yerlerin farklı ölçeklerde sürekli tanımlanması, kişileri duygu ve deneyim açısından duyarlı kılar. Sezgisel ve değişken olan böylesi tanımlama faaliyetleri, kesin denetim gerektiren matematiksel ölçüme indirgemeye direnç gösterir. Asıl önemlisi, insanların hayal gücünü zorlamasıdır (Sharr, 2013, s. 64).

Trancik, 'Yer' kavramını Heidegger' in, insanın 'aidiyet' duygusu ile bağlandığı mekân, 'yer' özelliği kazanır ve insanın varlığı ile bütünleşir (Casey, 1997) düşüncesi ile açıklamaktadır. Bu düşünce aynı zamanda mekâna fenomenolojik yaklaşımın ve varoluşsal mekân kavramlarının da özünü oluşturur. Trancik kentsel ölçekteki mekânın tasarımında üç teoriden bahsederken, yer teorisi (place theory) başlığında Heidegger' le paralel bir düşünce ortaya koymaktadır (Trancik, 1986, s. 112'den aktaran Kahvecioğlu, 1998, s. 51). Bilgin (1986)'e göre ise aidiyet duygusunun temelinde ise tanıma ve özümseme bulunmaktadır. Bilgin, tüm grupların yaşamın çeşitli yönleriyle ilgili yaptıkları sınıflandırma ve değerlendirme sistemleriyle dış dünyayı anladıklarını, davranışlarını yönlendirdiklerini belirterek bu sistemleri tanıdıkları ve özümstedikleri ölçüde kendilerini 'kendi yerleri' olan bir çevrede hissettiklerini ifade etmektedir (Kahvecioğlu, 1998, s. 51).

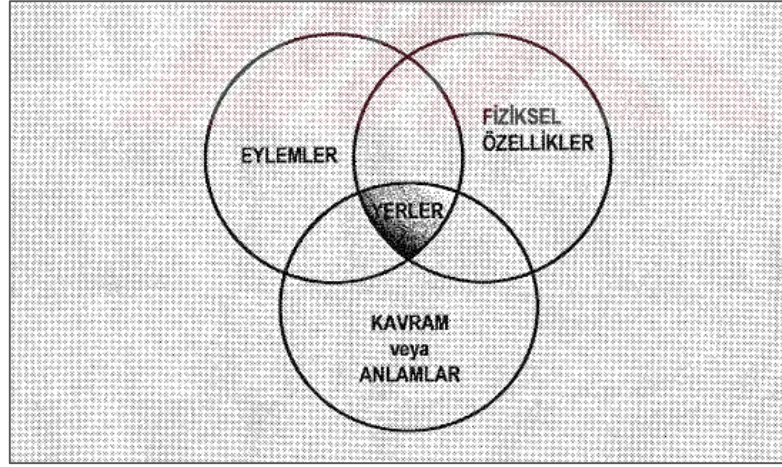
Trancik, mekânı fiziksel anlamda birçok bağlantısı olan, sınırlandırılmış, belli bir amaca yönelik boşluk olarak tanımlamaktadır. Mekana kültürel ve yerel içerik taşıyan bütüncül bir anlam yüklendiğinde yer haline gelmektedir. Yerin karakteri, hem mekanın fiziksel özellikleri olan biçim, malzeme, doku, renk gibi somut özellikleri, hem de zaman içinde insan tarafından yüklenen ve somut tarifi olmayan kültürel bileşenleri içermektedir. Böylece her 'yer' çevresel özelliklerin etkisi ile özeldir ve tektir. Bu özelliği ile fiziksel özelliklere dayandırılarak değişik sınıflandırmalara konu olabilen mekandan ayrılmaktadır (Kahvecioğlu, 1998, s. 50).

Yer kavramı Schultz'un yaklaşımlarında da önem taşımaktadır. Schultz'da yer, yaşam boyutundan ayrı düşünülmez. Bu özelliği ile yer mekanın yaşamı yansıtan

düzevidir (Schultz, 1971; 1980). Bu yaklaşıma dayanarak yer kavramının, ‘uyandırdığı imajlarla yaşamı yansıtan mekanı’ tanımladığını söylemek mümkündür. Schultz (1984), bir başka çalışmasında ‘genius loci’ (yerin ruhu) terimi ile, bir mekanın ruhsal boyut kazanarak yer niteliği kazandığını belirtmektedir. Burada ruhsal boyut ile ifade edilen, mekana karakterini kazandıran yaşam ile ilgili özelliklerdir (Kahvecioğlu, 1998, s. 50).

Bununla birlikte Crowe yer olgusunu ‘yer duygusu’ ile ele almakta, doğal çevreden, insan eliyle oluşturulan her ölçekteki çevreye kadar ‘yer duygusunun’ etkisini belirtmektedir (Crowe, 1995). Crowe’ a göre yer duygusu, çevreyi tanımaya imkân sağlama özelliğiyle insanın çevresi ile ilişkisinde kaostan kurtulmasına yardımcı olmaktadır. En basit anlamda, doğal çevredeki nehir, vadi, mağara gibi farklı özellikteki bölgeler yer duygusu ile büyük bir coğrafya içinde insanın çevre ile ilişkisini sağlamaktadır. Yer duygusunun gelişmiş düzeydeki sonucu, farklı yerleri birbirinden ayırt etmeye imkân sağlayan ‘kimliklendirme’ yi sağlamasıdır. Crowe, çevresel hafızanın yanı sıra çevrenin psikolojik ve sosyolojik boyutlarının kavranmasının da yer duygusu ile oluştuğu görüşündedir (Crowe, 1995’ten aktaran Kahvecioğlu, 1998, s. 51).

Bu noktada Groat ‘yer kavramı’ nı, son yılların mimarlık teorisi içindeki en önemli temalardan biri olarak tanımlamakta ve mimarlık literatüründe oldukça geniş bir yere sahip olan bu temayı konu alan çalışmaların iki farklı bakış açısı getirdiğini belirtmektedir (Groat, 1991, s. 31-44’dan aktaran Kahvecioğlu, 1998, s. 51). Sime (1986)’in tanımlamalarını temel alarak açıkladığı bu iki bakış açısından birincisini, temelini fenomenoloji ve insan coğrafyasından alan yaklaşımlar oluşturmaktadır. Relph, Seamon, Tuan ve Schultz’un yaklaşımları örnek gösterilmektedir. İkinci bakış açısını ise, çevresel psikolojiyi temel alan deneysel çalışmalarla çevresel davranış alanında geliştirilen çalışmalar oluşturmaktadır. Groat, bu tür yaklaşımlara örnek olarak da Canter’ ın (1977) çalışmasını örnek göstermektedir. İki yaklaşım arasındaki görüş ayrılıklarına rağmen Canter ve Relph ‘yer’ i birbiri ile kesişim içindeki üç bileşen ile açıklamaktadır: eylemler, fiziksel özellikler ve kavramlar veya anlamlar (Groat,1991’den aktaran Kahvecioğlu, 1998, s.51).



Şekil 3.16. Yer kavramının kavramsal modeli

(Canter, 1977, Relph 1976'dan aktaran Kahvecioğlu, 1998, s.51)

Yer, mekândan farklı bir anlam taşımakta olup, belli bir karakteri olan mekân olarak tanımlanabilir. Bu anlamda her mekân bir yer ifade etmeyebilir. Bir mekânın yer olabilmesi için fiziksel mevcudiyetin yanı sıra duylara hitap etmesi ve duylarla bütünleşmiş olması gerekmektedir. Bir mekânı tanımlayabilen, farklılaştırabilen form, malzeme, doku, renk gibi özellikler, yeri tanımlamak için yetersiz kalır. Yer doğal veya yapay elemanlarla tanımlanmış mekânlar olabilir. Mekânı yer yapan, içerdiği karakterdir. Norberg-Schulz' un yerin karakteri veya ruhu olarak eski bir Roma düşüncesinden kaynaklanarak tanımladığı 'genius loci' kavramı da mimarının gerçekleştirmeyi amaçladığı bir kavramdır. Mekânlara, onları yer haline getirebilecek ruhu verebilmek, insanlar için, kendileri ile bütünleştirebilecekleri, kendilerini kolayca yönlendirebilecekleri anlamlı mekânları yaratabilmek, mimarlığın amaçlarından (Soygeniş, 2019, s. 102).

Mekân ve yer tartışması kökenlerini ise Avrupa felsefesinden almaktadır. Önceleri beşeri coğrafya alanında kullanılan yer kavramı, sonraları pek çok farklı disiplinde tartışılmakta ve incelenmektedir. İngiltere'de, mekân (space) ve yerin (place) kavram ve kullanım ayrımı daha net ve belirgin şekilde tartışılmaktadır. Yapılan araştırmalarda yer daha yerel ve kişisel, mekân ise daha büyük ve daha az kişisel şekilde incelenmektedir. Yer "burası" iken, mekân "orası" olmaktadır. Mekân daha açık ve yayılmışken; yer daha sınırlandırılmış ve daha özel bir alanı ifade etmektedir (Elden, 2009). Yer ve mekân bu ikili tartışma doğrultusunda ilerlemektedir. Ya mekân geri plana itilerek yer yüceltilmekte ya da mekân ön plana çıkarılmaktadır. Yi-Fu Tuan (1974; 2001) insanın mekânda

konumlanma biçimini ve yerin ev hissi uyandırdığını ifade etmektedir. İnsan ve yer arasında kurulan duygusal bağ için “topophilia” (yer sevgisi) terimini geliştirmiştir (Tuan, 1974, 2001). Benzer yaklaşım sergileyen coğrafyacı Relph; yerler aracılığıyla eylemler ve anlatılar ürettiğimizi ve bir çeşit aitlik durumunu dile getirmektedir. Seamon; yeri, günlük eylemler üzerinden deneyimsel yönünü ile irdelemektedir. Mekân-zaman içinde deneyim aracılığıyla o yere aidiyet duygusu geliştirilmektedir. Ev ise insanın kendi mahremine çekildiği, ait olduğu ve aidiyet duygusunun geliştirdiği yer olmaktadır (Gürkaş ve Barkul, 2012, s.4).

Micheal de Certeau (1984), gündelik yaşam içinde yer ve mekân ayırımına tersten yapı kuracak şekilde odaklanmaktadır. Certeau göre mekân hareketler ve deneyimler tarafından tanımlanırken, yer eylemlerin meydana geldiği boş bir kalıp olmaktadır. Mekân deneyimlenmiş yer olarak dile benzemektedir. Dilin belirli bir yapısı, şekli, biçimi ve kuralları vardır; fakat cümle kurmanın ve anlamlı bütünlükler oluşturmanın binlerce yolu bulunmaktadır. Bu nedenle kelime yerse, söz mekândır. Anılar, hikayeler, anlatılar mekanı yere, yeri mekana çevirebilmektedir. Certeau bu bağlamsal ilişkiyi, yayanın sokağı sınırsız kullanımı ile açıklamakta; hareketin yerin yapısı ile oynadığını dile getirmektedir. Diğer önermesini, harita ve geziler aracılığıyla açıklamaktadır. Haritalar, nesneler arasındaki ilişkileri gösteren yerlerken; geziler hareket yani deneyimle oluşan ve anı içeren mekânı ifade etmektedirler (Certeau, 1988’den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s.15).

Certeau’nun görüşlerini tartışarak Marc Augé de (1995) yer-olmayan (non-place) kavramını ortaya koymaktadır. Süpermodernite ya da postmodernliğin ürettiği ve üremeye devam eden hava alanları, tatil köyleri, alış-veriş merkezleri, metrolar gibi tüketim, seyahat ve geçiş mekânları yer olmayanlardır. Buralar; anlam ve aidiyet duygusu sağlamamakta, gelip geçilen, ruh olmayan, kaygan bir zemine denk gelmektedir. Bu mekânlarda ilişkiler; yabancılaşma, terk etme, yalnızlıkla tanımlanmaktadır (Auge, 2009’dan aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 15).

Mekâna karşı yerin ön plana çıkarıldığı bu görüşler, artarak ve genişleyerek devamlılığını sürdürmekle beraber aynı ölçüde de eleştirilmektedir. Yerin yüceltilmesi ile beraber, ırkın önemsendiği ve politikadan beslenen aşırı milliyetçi söylemin vurgulandığı dile getirilmektedir (Sharr, 2010). Diğer yandan yer teorileri önemsenirken, mekânın ontolojik kökeni yok sayılmaktadır. Varlık nedeni olarak yerin görülmesi, yapay bir doğalcılık arkasına saklanarak kök salmayı ve bir noktaya saplanıp kalmayı

önermektedir. Bu nedenle özgürlük kısıtlanmaktadır. Durmaya karşı hareket, köke karşı kanat önemsenmelidir (Dovey, 2010'dan aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 15).

3.3.2.3. Mekân-yer ilişkisinde beden

Beden ile mimari mekân, içinde çeşitli eylemlerin geçtiği, tanımlanabilen bir biçimi, dokusu, rengi olan fiziksel bir gerçekliktir (Soygeniş, 2019, s. 99). Mekân ile bedeninin bulunduğu noktada ise mekânsal deneyim kavramı ortaya çıkmaktadır. Beden mekânla karşılaştığı anda onu algılamaya başlamakta ve mekânda geçirdiği zaman ile birlikte kendini mekânsal bir deneyimin içinde bulmaktadır. Öte yandan mekânın sunduğu farklı algılama imkânları mekânsal deneyimi farklı kılmaktadır. Mekânın imkânlarıyla birlikte bedeninin katkıları da deneyimin çeşitlenmesinde önemlidir; mekânın verilerini, duyuları ve belleği aracılığıyla değerlendirmeye sokan bedeninin ta kendisidir (İnce, 2015, s. 18).

Beden ve mekân kavramına bakış açısı ve bu bakışın yansıması olan mekânın üretimi tarihsel süreçte değişiklikler göstermiştir. Bir dönemin düşünce yapısı, bilimsel ve felsefi gelişmeler, toplumun sosyal, kültürel yapısı ve birçok etmenle birlikte şekillenmektedir. Kartezyen düşüncenin hakim olduğu dönemde mekan eni, boyu ve yüksekliğiyle birlikte 3 boyutlu bir gerçeklik olarak karşımıza çıkarken; beden ve mekan ayrı ayrı birer fiziksel gerçeklik olarak ele alınmaktadır. Oysaki mekân fiziksel varoluşunun yanı sıra, mekânın bir parçası olan bedenle iletişim kuran, bedeninin deneyimine imkân tanıyan çok yönlü bir kavramdır (İnce, 2015, s. 1).



Şekil 3.17. Deneyim, beden-mekân ilişkisi (İnce, 2015, s.1)

Pallasmaa, 'Tenin Gözleri' nde (2011) insan bedeni, duyuları ve deneyimine önem veren bir mimarlığın altını çizmektedir. Böyle bir mimarlığa yönelir; çünkü görme

duyusunun baskınlığıyla birlikte, bedenın deneyimin merkezinden uzaklaştığını öne sürmektedir. Pallasmaa (2011) bedeni deneyimin merkezine koymakta ve şehri tüm bedenimizle karşıladığımızdan söz etmektedir (İnce, 2015, s. 17). Pallasmaa' nın ifadesiyle ise: Şehrin karşısına bedenimle çıkarım: pasajın boyunu ve meydanın enini bacaklarımla ölçer; bakışım bedenimi bilinçsiz biçimde katedralin cephesine yansıtır, bedenim orada silmelerin ve konturların çevresinde dolanır, girinti ve çıkıntıların boyutlarını duyular; bedenimin ağırlığı katedralin kapısının kütlesiyle buluşur ve kapının arkasındaki karanlık boşluğa girerken elim kapının topuzunu kavrar. Bedenim ve şehir birbirini tamamlar ve tanımlar. Ben şehirde barınırım, şehir de bende barınır (Pallasmaa, 2011, s. 50).

Pallasmaa' nın bu görüşünde beden, şehir ile hem fiziksel hem de zihinsel ilişkiler kurmaktadır. Beden hareketiyle şehri kavrar, şehri sadece görmez ona dokunur, bedeniyle hissederek ve onu yaşar yani onu deneyimler. Birbiriyle yakın ilişkiler kuran beden ile şehir birbirinden ayrılamaz, sürekli birbirini besler. Şehir olmadan beden, beden olmadan şehir anlamsız kalmaktadır (İnce, 2015, s. 17). Bu çerçevede İnam (2008), mekân ile insan arasındaki karşılıklı ilişkiyi vurgulamakta, mekânı canlı bir organizma olarak ele almaktadır. “Mekânla olan bağlantımız, sadece eko-biyolojik bir hadise, dünya gezegeninde hayatta kalma ilişkisi değildir. Mekanla olan bağlantımız bir çeşit varoluşsal bir angajman, bir çeşit bağlanma ilişkisidir. Mekân bizim kim olduğumuzu bize dikte eder. Biz hep sanıyoruz ki mekâna istediğimiz formu verebiliriz. Hayır, mekân da size karşılığını verebilmektedir” (İnam, 2008’den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s.19-20).

Dervişoğlu’ndan aktarımla Pallasmaa “Bina kendi kendine bitmişliğin temsili değildir, bina bedenle yeniden kurulur, artiküle olur, anlam verir, ilişkiseldir, ayırır ve toplar, izin verir ve ya engel olur...” sözleri ile mekan-beden ilişkisini açıklamaktadır. Mimari mekân onu yaşayan insan bedeninden ayrı düşünülemez. Mekân bedenle var olmaktadır. Merleau-Ponty “Algılanan Dünya”da “insan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz... Dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz...” (Ponty, 1948) sözleriyle mekânla bedenın “birbirine dolanmış” ayrılmaz ilişkisini anlatmaktadır. Bedenin yaşamsallığının en önemli kanıtı, kendi iç kuvvetiyle hareket etmesidir. Beden hareketiyle görmekte ve sürekli çevresini araştırmaktadır. Görme gücü, kendisine ve hareketine yapışktır. Beden çevresindeki şeyleri, hareketiyle kendi etrafında bir çember halinde tutmaktadır. “Şeyler

yaşayan bedenın bir etkisi ya da uzantısıdır, onun tenine geçmişlerdir, onun bütüncül tanımına dâhildirler.” Öyle ki birlikte var olduğumuz dünya bile “vücudun kumaşından yapılmıştır” (Ponty, 1996). Ponty, beden hareketiyle dokunan, kumaştan mekân kavramını "temelde uzanma sınırlarım içinde gördüğüm her şey, görüşümün ulaştığı her şey "yapabileceğim" haritasına işaretli her şeydir. Görünen dünya ve motor tasarımlarımın her birisi aynı varlığın mutlak parçalarıdır" sözleriyle anlatmaktadır. Ponty'ye göre görülenle birlikte var olan görme, entelektüel bir çabanın sonucu değildir. Görme beden bütününde; sinirsel, üretken, devimsel, yansımali, kas ve solunumla alakalı sistemlerin sürekliliğidir. Bu nedenle beden kavrayışı anlamındaki görüşün organı göz değil, bedenın bütünü olmaktadır (Merleau-Ponty, 1948'den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 36-37).

Tarihsel süreç içinde bakıldığında, mimari mekânda deneyimin, diğer sanat dallarına göre farklı ve önde gelir konumda olduğu görülmektedir. Mekân sadece “seyredilen” bir nesne değildir, üç boyutlu fiziksel gerçekliğiyle kişiyi içine çeken, her türlü algısal deneyime açık, duygusal anlamları çoğaltan yapısıyla, deneyimi zenginleştiren özelliktedir. Mimari mekân içine girilebilir, yürünebilir, oturulabilir, uzanılıp dokunulabilir özellikleri ile çok yönlü algısal deneyime açıktır. Pallasmaa "...mekânın toplamını ve mekânı oluşturan malzemelerin niteliklerini, ölçeğini; gözümüz, kulağımız, burnumuz, derimiz, dilimiz, iskelet ve kas sistemimizle aynı zamanda ölçeriz”_diyerek bu çok boyutlu duyuşsal durumu ifade etmektedir (Pallasmaa, 1994'den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 36-37).

3.3.3. Mekansal deneyimde beden

Beden ve mimarlık ilişkisinde bedeni, bedenın uzuvlarının oranlarına dayanan matematiksel ifadelerle ortaya koyan bu yaklaşımlarda gözden kaçırılan nokta ise bedenın standart ve statik olmayan doğasıdır. Mekân ise bedenın ele alınış biçimine göre farklılaşan bu bakış açılarıyla iki farklı biçimde okunabilir. Hareketli bir beden ile tanımlanan mekân kavramı ile matematiksel bir beden tanifi ile tanımlanan bir mekân kavramı mimarlıkta ayrı noktalarda durur. Örneğin, beden ve mekân ile ilgili çalışmalar yapmış olan mimar Bernard Tshumi, bedenın içinde yer aldığı zaman, eylem ve hareketle ilişkilendirilmiş bir mekân kavramı ileri sürüp, etkinliksiz, eylemsiz bir mimarlık olmadığından söz etmekte ve nesneleştirilmiş, standardize edilmiş beden anlayışını değiştirmektedir (Tschumi, 1994). Performans ve mimarlık 1 ilişkisi üzerine yaptığı bir

söyleşide Tschumi şöyle ifade eder: “Mimarlık, bedenin hareketi ile mekânın etkinleştirilmesine ilişkindir.” der (Khan ve Hannah, 2008). Yani hareketin ve bedenin beraber düşünülmediği bir mekân kavramından söz etmek, kalıcılığı ve ölümsüzlüğü savunan kısır bir mimarlık yaklaşımından öteye gidemez. Öte yandan mekânı sonsuzlaştıran ve özgürleştiren, onun sürekli devinen bedenin hareketi ile yeniden ve yeniden okunması mıdır? Yoksa yüzyıllar boyu kendisinden söz ettirmeyi başarmış olan Vitruvius’un yapılarında olduğu gibi, özünde bedenin matematiğinin temel alınması mıdır? Son yıllarda çokça sorgulanan mimarlığın statik varlığına dair düşüncelerin fenomenolojik yaklaşımlarla birlikte farklılaştığını görebiliriz. Alguların ve duyuların mekânı deneyimleme ve tanımlamada ön plana çıkmaya başlamasıyla birlikte beden mekân ilişkisi de yeni bir boyutta ele alınmaya başlamıştır. Bu bağlamda Ponty’ e göre beden mekânın statik bir bileşeni değildir. Aksine, o bedeni özne ve nesne arasında aracılık eden bir evrenin anlatımı olarak ele alır (Schilling, 2011). Bugün, bedeni hareketiyle kavradığı, biçimlediği mekânı konu alan pek çok disiplin, özne ve nesne arasındaki bu ilişkiyi, bedenin duyularıyla, hareketiyle deneyimlediği mekânı sorgular konumdadır (Ay Birsöz, 2015, s. 1-2).

Bir dönemin düşünce yapısı, bilimsel ve felsefi gelişmeler, toplumun sosyal, kültürel yapısı ve birçok etmenle birlikte şekillenmektedir. Mekân eni, boyu ve yüksekliğiyle birlikte 3 boyutlu bir gerçeklik olarak karşımıza çıkarken; beden ve mekân ayrı ayrı birer fiziksel gerçeklik olarak ele alınmaktadır. Oysaki mekân fiziksel varoluşunun yanı sıra, mekânın bir parçası olan bedenle iletişim kuran, bedenin deneyimine imkân tanıyan çok yönlü bir kavramdır. Mekânsal deneyimde, mekândan ayrı düşünülemeyecek olan beden; duyuları, algısı, hareket, zaman kavramı ve belleğiyle birlikte mekânla ilişki kuran bir varlık olarak değerlendirilmektedir. Böylesi bir beden, mimari mekânın değişik açılardan tartışılmasına sebep olmuş, mekân ve beden birlikte tanımlanır hale gelmiştir. Bedeni yeniden ele alan metinlerde ise, çoğunlukla sosyal bilimler, hukuk, cinsel kimlik çalışmaları, sanal gerçeklik, hızla yayılan bilgisayar kullanımı, medya ve telekomünikasyonun yarattığı görsel çevre, bilişim ve teknoloji, tıbbi alanda yasal ve etik sorunlar, tüketim toplumunda narsistik bedenin üzerine gelişen estetik tartışılmaktadır (Turner, 1993’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 3).

Tüm düşünsel tarih içinde “beden” farklı disiplinlerce konu edinilmiş ve bedene dair çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bedeni doğrudan araştırma nesnesi olarak kullanan

bilim, organlararası ilişkileri kurallı ve değişmez olarak tarif edilen bedeni analitik bir yöntemle ele almış ve bedene bir “organizma” olarak yaklaşmıştır (Dervişoğlu, 2008). Düşünsel olarak Descartes’ın beden ve ruh ikiliğinden beslenen bu yaklaşım, bedeni ruhtan bağımsız, birbiriyle uyumlu olarak çalışan parçalardan meydana gelmiş, cansız bir nesne olarak görme eğilimindedir. Özellikle Rönesans’ta Kartezyen düşüncenin hâkimiyetiyle, her türlü bilgi niceliksel olgulardan elde edilmeye çalışılmaktadır. Bu sebeple uzun yıllar ‘bedeni tanımak’, onu parçalayarak anatomisini tanımak anlamına gelmiştir (Moulin, 2005). Bu yaklaşıma göre beden, ancak kendisini meydana getiren parçaların en ince detayıyla kavranması sonucunda anlaşılabilir bir maddedir. Bedeni tanımaya yönelik yapılan anatomik çalışmalar bedenin biyolojik olarak kavranmasına, özellikle çevresiyle ilişki kurma bağlamında duyum ve zihin arasındaki sürecin nasıl işlediğine dair çığır açmış olmasına rağmen, bedenin nesneleştirilmesi, onu bağlamından kopararak, zamansızlaştırmıştır. Dervişoğlu’nun da (2008) altını çizdiği şekilde bedeni, devinimini ve davranışlarını bulduğu ilişki örüntüsü içinde değil de dondurulmuş bir an içinde incelemek, bedene dair üretilmiş bir kurallar sistemini de beraberinde getirmektedir. Bu kurallar sistemi bedeni canlı bir makina olarak gören ve bedenin her tür edimini neden sonuç ilişkisiyle anlamaya çalışan bir yapıdadır. Ancak Jean-Jacques Courtine’nin deyiimiyle “20. yüzyıl bedeni teorik olarak keşfetmiştir (Duru, 2015, s. 9).”

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise, “bedenin” mekânın ve toplumsal özelliklerin işaretlerini, performatif biçimde kazanarak gerçekleştiği düşüncesiyle, mekân ve beden arasındaki bağımlı ilişki ön plana çıkmaktadır. Beden, mekânla sarmalanan, düşsel insan görüntüsü olarak tanımlanmaktadır. Beden hem şu anda var olan, var oluş duygusunu veren fiziksel bir yapıya sahiptir, hem de mekân içinde hareketi, tepkileri ile her an değişen bir düşselliğe sahiptir. Salt fiziksel bir nesne olarak beden düşüncesinin dışına çıkılmasıyla birlikte, sosyal bilimlerde beden daha çok tartışılan bir konu olmaktadır (Dervişoğlu, 2008, s. 3).

Bu yüzyıl, sadece etten kemikten ibaret, maddi bir yapı olan bedenle ilgili olarak bile çokça düşünce üretmiştir. Organik beden, toplumsal pratiklerin bir etkeni ve aracı olan beden, öznel beden, kısacası bilinçli formların ve bilinçsiz itkilerin maddesel zarfı olarak bedene dair çok sayıda çözümlemeler yapılmıştır (Courtine, 2005). Çağdaş fenomenologlar, bilimin nesnelleştirilmiş isimsiz bedenine karşı “bedenin kendiliği” kavramını benimsemişlerdir (Moulin, 2005). Özellikle 80 sonrası pek çok metin

Kartezyen düşünce sistemini eleştiren bir entelektüel zeminden doğmuştur (Dervişoğlu, 2008). Fenomenolojiden varoluşçuluğa kadar tüm yaklaşımlarda, Merleau-Ponty'nin değerlendirmesiyle beden "bilincin ete kemiğe bürünmüş hali" olarak, zaman ve uzam içindeki gelişimi ise "dünyanın eksenini" olarak kavranmaya başlamıştır (Courtine, 2005). (Duru, 2015, s. 10). Özellikle 1980 sonrası bedenle ilgili yazılan pek çok metin ise, Kartezyen düşünceyi eleştiren entelektüel birikim üzerine odaklanmaktadır. Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Michel Foucault ve Maurice Merleau-Ponty gibi düşünürlerin yazılarının bu bağlamda tekrar ele alındığı gözlemlenmektedir (Dervişoğlu, 2008, s. 3).

Merleau-Ponty (1948), bedeninin hem nesneler arasında bir nesne, hem de onları gören ve dokunan şey olduğunu söyleyerek, bedeninin uzamdaki varlığının ayrıcalıklı konumunu ortaya koymaktadır. Bu ayrıcalık bedeninin algılayan, algılanan ve algıladıklarının farkında olan bir 'ben'in olmasından kaynaklanmaktadır (Cevahir, 2003). Grosz (2001) birer 'bedene sahip' olmadığımızı, birer 'beden' olduğumuzu söylemektedir. Beden diğer nesnelerden farklı olarak yalnızca fiziksel bir varoluş göstermekten öteye geçmektedir. Merleau-Ponty (1945), bedeninin bütün diğer nesnelere duyarlı, bütün nesnelerin kendisinde aksettiği, bütün zevkler için titreşen ve onları kabul ediş tarzıyla da kelimelere ilk anlamını veren bir nesne olduğunu söylemektedir. Beden, sahip olduğu duyulardan ve sezilerden damıtarak oluşturduğu yeni ve kendine has bir fiziksel dünya yaratmaktadır ve beden de diğer nesneler kadar bu dünyanın bir parçasıdır. Özne nesne ikiliğinden sıyrılmış bu beden anlayışı, bedeni görünür olanı karşıdan gören değil, içten gören olarak konumlandırır. Bir anlamda bedeninin duyumsamayla kurduğu dünyası kendisinden bağımsız bir olgu değildir. Beden çevresinde kalan her bir varlığa algı yoluyla dahil olurken evrenin her bir ögesi de bedene dahil olmaktadır. Aksoy (2014) bedeninin ne özne ne de nesne konumunda olmadığını, ancak uzamın anlamlı ve eyleyen parçası olduğunu söylemektedir. Zengin (2001) bu anlamda Merleau-Ponty'nin ortaya koyduğu algının bedeninin dünyayla kurduğu bir salınım ilişkisi olduğunu altını çizmektedir. Buna göre: Beden, önce bir durumun içinde oluşuyla dünyayı algılar, sonra dünyanın algısı bedene eklemlenir; bu ilişki dünyayı ve bedeni aynı anda var eder. Algıda özne ve dünya öylesine iç içe geçerler ki, ilişkinin kutuplarını birbirinden ayrı değerlendirmek, bir "olay" olarak algıyı yok etmek demek olacaktır" (Zengin, 2001'den aktaran Duru, 2015, s. 10-11).

Buradan yola çıkılarak Merleau-Ponty'nin ortaya koyduğu beden düşüncesinin farklı bir açıdan Bollnow'un 'yaşanan mekan' düşüncesiyle paralellik gösterdiği söylenebilir. Bollnow'un öznesiz gerçekleşemeyen mekanı gibi, Merleau-Ponty'nin de algısal ve duyumsal varoluş göstermeyen bedeni gerçekleşmez. Nasıl ki mekan, içini nesnelerin doldurduğu donuk bir tablo değilse, insanın bedenli varoluşu da yalnızca aklın ve bilincin doldurduğu bir mekanizma değildir. Merleau-Ponty akıl, kavrayış ve bilincin taşıyıcısı olan "ölümlü beden" kavramını yok sayarak, 'yaşayan beden' kavramını ortaya çıkarır (Zengin, 2001). 'Yaşayan beden' kendine özgü ve bağlamı olan, kendi mekanına sahip bir bedene referans verir (Rush, 2009). Bu beden hem yalnızca bedensel bir organizma olan bedenden, hem de yalnızca düşünen ve kavrayan bedenden çok ötedir. Dünyayla vücut arasındaki temas bölgesinde var olan, Şahin'in deyişiyle (2001), dünyaya kendini açmış ve onunla eşzamanlı olarak var olan bir başka bedenden söz edilmektedir (Duru, 2015, s. 11).

Temelde ise yaşayan, psikolojik ve fizyolojik bir sistem olan beden, sürekli oluşum halindedir. Beden, hem her an duyularıyla çevresini algılar, yorumlar ve anlar, hem de çevresini kendi eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler. Elizabeth Grosz'un bedeninin organik, biyolojik ve doğal tamamlanmamışlığına yaptığı vurguda görüldüğü gibi, beden kararsız, şekilsiz, koordine edilmemiş bir dizi potansiyelden oluşmaktadır (Grosz,1990). Yaşayan beden, içinde bulunduğu kültürün etkisi altındadır, öyle ki en doğal hareketleri bile ortak normlar tarafından üretilmektedir. Yürüyüş biçimi, yemek yeme, uyuma, oynama, çocuk doğurma gibi yaşamla ilgili pek çok bedensel durum kültürle biçimlenmektedir (Mauss,1968). Dolayısıyla yaşayan bedeni çok boyutlu bir bakışla incelemede hem bedene hem de yaşadığı çevreye dair pek çok değer yakalanabilmektedir (Dervişoğlu, 2008, s. 4).

Maurice Merleau-Ponty (1996) "Göz ve Tin" de, bedeninin canlılığının, beden bölümlerinin yan yana birleştirilmesi ile değil de, "gören ile görünür arasında, dokunan ile dokunulan arasında, bir gözle diğeri arasında, el ile el arasında bir kesişme olduğunda, "hissedilen-hissedilir"ın kıvılcımının parlamasıyla" ortaya çıkana bağlamaktadır. Beden ne gördüğümüz fiziksel bir nesnedir, "ne de başka bir yerden gelen tinin otomata" inmesidir. Ponty için yaşayan beden, çevresindeki şeylerle var olan, değiş tokuşlar sistemi içinde evirilen, bir var olma biçimidir (Dervişoğlu, 2008, s. 4).

İnsanlar bir mekanda doğmakta, büyümekte, sevmekte, aşık olmakta, üzülmekte, sevinmekte, kızmakta, hayal kurmakta, düşünmekte, mutlu olmakta, huzur bulmakta, büyümekte ve ölmektedir. İnsanların yaşamları çok katmanlılığıyla mekân (da/la) belirlemekte ve şekillenmektedir. Aynı zamanda mekân da bu katmanlı süreçler ile var olmakta ve devinimini sürdürmektedir. Mekân ile insan arasında birbirine sarmalanan ve birbirini bütünleyerek var eden ilişkiler ve ilintiler ağı bulunmaktadır. İnsan ile mekânın birbirine geçen ilişkisini anlamak ve tanımlamak; insanı konu alan disiplinlerin temel uğraşı olmaktadır. Her disiplin kendi çerçevesinden konuya yaklaşmakta; mekânı farklı ölçek ve ölçüm yöntemleri aracılığıyla açıklamaktadır (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 1).

Mekân; fiziksel, sosyal, psikolojik, felsefi, tarihsel, çevresel, ideolojik gibi yaşamın tümüne dair izler taşımaktadır. İnsanlar, mimari mekânı sadece kullanmamakta; orada yaşamaktadır. Diğer yandan mekân; toplumu da barındıran sosyal ilişkilerin geçtiği yaşamsal organizmadır. Bu bağlamları ile mekânlar; insan yaşamı kadar yaşanmışlıkları da barındırır ve onlardan izler taşırlar. Führ (2008), mekâna dair bu saptamaların aynı zamanda mimarlığın belirleyicisi olduğunu şöyle açıklamaktadır: “Mimaride de bir nesne vardır, yapı. O bir mimar tarafından tasarlandığında, sanal varoluşa kavuşur. İnşa edilince maddi varoluşa kavuşur. Fakat bu mimarinin mevcut olduğu anlamına gelmez. Yazılmış ama hiç konuşulmadan çekmecedeki bekleyen bir konuşma gibidir. Yapı, yalnız tek bir an için değil uzun bir estetik ve entelektüel görsel çalışmadan sonra onaylandıysa ve bir kullanıcı yapının tamamına kendisini yakın ve evde gibi duyumsuyorsa, bir yapıdır (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 2-3).”

Sonuç olarak Adıgüzel Özbek (2016, s.20)’in ifadesiyle mimari mekânın hissedilen özellikleri; mekân-yaşam biçimlenişinde şekillenmektedir. Bu nedenle, hissedilen özellikleri açısından mekânı anlamlandıran ilintiler bütünü, insanın mekânı yaşama biçiminden yola çıkılarak kurulmuştur. Mekân-yaşam biçimlenişinde; mimari mekân ile ilk karşılaşma bedenle gerçekleşmekte ve insanlar bedenleri aracılığıyla mekânı yaşamaktadır. İnsan ile mekân ilişkisi tüm algıların ve bilincin kaynağı olan beden üzerine temellenmektedir. Bedenin algısı ve hareketi mekânı anlaşılır kılmaktadır.

3.3.4. Mekânsal deneyimde mekân- beden ilişkisinin temel kavramları

Mekân bedenden ayrı var olmayıp ancak beden yoluyla deneyimlendiğinde varlık kazanmaktadır. Mekânsal deneyimde, mekândan ayrı düşünilemeyen beden de; duyuları,

algısı, hareket, bellek ve zaman kavramı ile birlikte mekânla ilişki kuran bütünleşik bir veri olarak değerlendirilmektedir. Bu çerçevede ele alınan çalışmada öncelikle mekânsal deneyimde öne çıkan algı kavramının anlam ve açılımlarına ve de felsefe alanındaki karşılıkları ile düşünürlerin fikirlerine yer verilmiştir. Genel olarak küreselleşmenin etkisi altında modern dönemden günümüze sosyo-kültürel yaşamın gözle görülür bir şekilde değiştiği dikkat çekmektedir.

Tüketim Toplumu, Tüketim Kültürü gibi kavramlarla gündelik yaşam tartışılır hale gelmiştir. Küreselleşme ve tüketimin hakim olduğu çağımızda ise görme duyusunun egemenliği artmıştır. Çalışmanın ele alınan bu bölümünde görme duyusunun ve mekansal deneyiminde öne çıkan diğer algı türlerinin önemine yer verilmiştir. Günümüzde tasarım alanlarında görme merkeze alınarak, diğer algılar geri plana itilmektedir. Oysaki algılama, tüm duyuların birlikteliği ile oluşan bütüncül bir eylemdir. Bu doğrultuda mekân deneyiminde tekil görme merkezli algı yerine çok duyulu bütüncül algıyı ön plana çıkarmak önemli görülmektedir. Mekân; koku, ses, dokunma, görme, tat, iskelet ve kas sistemimizle aynı anda algılanmakta, ölçülmekte ve şekillendirilmektedir. Mekân bütüncül beden yolu ile algılanmaktadır.

Ele alınan çalışmada konu edilen beden, bitmemiş, sınırları olmayan, açık, değişen bir bedendir. Fakat burada mekânsal deneyimde diğer önemli unsur olan hareket ve bellek kavramlarına yer verilmiştir. Bedeni inşa eden her deneyim, hareket ile ilişkilendirilmektedir. Mekân içindeki insan hareketi, mekânın işlevinin bir parçası olduğu için dikkate alınması gerekli bir tasarım kriteri olarak değerlendirilmektedir.

3.3.4.1. Algı kavramı

Beden ve mekân ilişkisinde algı ve duyumsama sözcükleri öne çıkmaktadır. Bunun sebebi bedenin mekânı, büyük oranda algı ve duyumsamanın yol göstericiliğiyle özümsemesidir. Bu noktada, algı ve duyumsama kavramlarının anlaşılması beden ve mekânın davranış, şeklini çözümlemek açısından önemlidir (Duru, 2015, s. 15). Algı konusu mimarlıkta önemli bir yer tutmaktadır. Mimarlık açısından önemi, mimarlığın temelini oluşturan iki öge –insan ve mekân- arasındaki ilişkinin, ‘algı’ aracılığıyla kurulmasından ileri gelmektedir. Mekânın tasarımı, kullanımı, değerlendirilmesi; kısaca mimarlık kapsamındaki her türlü eylemin, sürecin ve olgunun içinde algı temel bir fonksiyon üstlenmektedir (Kahvecioğlu, 1998, s. 6).

İnce'den aktarımla TDK' ya göre algı, “Bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varma, idrak” anlamına gelirken; Felsefe Terimleri Sözlüğü' ne göre “Bir şeye dikkati yönelterek, duyular yoluyla o şeyin bilincine varma” anlamına gelmektedir. Ruhsal Terimleri Sözlüğü' ne göre ise algı “Bir olay ya da bir nesnenin varlığı üzerine duyular yoluyla edinilen yalın bilinç durumu” na karşılık gelmektedir (İnce, 2015, s. 18).

Genel olarak insan bir algı, biliş ve davranış mekanizmasıdır. Algı duyular yoluyla çevreden bilgi edinme eylemi iken; biliş algılanan şeyin uyumlandırılıp kavranmasıdır. Amaç ve güdüler doğrultusunda organizmanın tepki yoluyla verdiği duyuşsal yanıtlar ve eylem biçimleri ise davranış mekanizması olarak tanımlanmaktadır (Meydan Larousse, 1971). Cüceloğlu (1991)' na göre ise algı, duyu organlarımızdan beynimize ulaşan verilerin örgütlenmesi, yorumlanması, anlamlandırılması sürecine verilen addır. Aydın (1986) ise algılamanın, çevreden gelen uyarıcı etkilerin duyu organları yardımıyla hissedilmesi ve kavranmasına ilişkin zihinsel bir olgu olduğunu dile getirmektedir. Bu nedenle uyarıcı etkileri algılayabilme, kişinin ilgi ve tutumlarına bağlı olarak etkinlik kazanmaktadır. Bertalanffy (1969)'a göre ise, algılama insanın psiko-fizik araçları ile belirlenmiş evrensel bir olgudur (Göler, 2009, s. 58).

R.L. Atkinson (1995) algıyı; çevredeki uyaran örüntülerin organizasyon ve yorumlanma süreci şeklinde tanımlamaktadır. C.T. Morgan (1995) algıyı, duyum süreci ile ilişkisi temeline dayandırarak, ‘duyumları yorumlama, onları anlamlı hale getirme süreci’ olarak tanımlamıştır. D. Hançerlioğlu (1993) ise algıyı, ‘nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarma’ olarak tanımlayarak ‘algı, dış dünyanın duyularla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır’ ifadesini kullanmaktadır. J.E. Lang (1974) de, birçok kuram ve yaklaşımı inceleyerek sınıflandırdığı çalışmasında algıyı, ‘çevreden bilgi alma veya edinmeyi içeren aktif bir süreç’ olarak özetlemektedir (Kahvecioğlu, 1998, s. 7-8).

Evrensel bir terim olan algı için Bryant Cratty (1968), farklı alanlarda farklı anlamlarda kullanılmasına rağmen, algıyı en basit haliyle, “algı zekâ ve kişilikle sinonimdir” sözleriyle anlatmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, “algı” duyuşsal girdilerin; görsel, dokunsal, kinestetik duyumların birleşmesiyle deneyime anlam verme ve organize etme süreci olarak tanımlanmaktadır (Dervişoğlu, 2008, s. 38). Algı, bilinç ile dünya, insan ile dış çevre arasındaki bağlantının kurulduğu ve en yalın bir biçimde belirttiği bir zemin niteliğindedir (Gürsoy, 2016, s. 4).

Birçok farklı disiplinle de ilişkili olmasından dolayı, algı için çeşitli tanımlar getirilmiştir. Felsefe sözlüğünde algının tanımı şu şekildedir: “Nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarma...” Algı, dış dünyanın duyularla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır. Nesneler duyu organlarını etkiler. Bu etki bilince aktarılır... Özellikle görme, işitme ve dokunma duyuları insanın bilincine kavram ve düşünce yapımı için algısal gereçler taşır. Algı duyuusal-ansal bir işlemdir. Alman düşünürü Leibniz’ e göre de algı, bilinçdışı bir işlemdir. Algı, gerçek anlamında, öznenin kendisinin dışında olanı alması demektir (Hançerlioğlu, 1999’dan aktaran Asar, 2013, s. 4).

Sanat sözlüğünde Tanyeli ve Sözen (2011), algının tanımı şöyle aktarmaktadır: Algı her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesi işlemidir. Başka bir deyişle, algı gerçekliklerinin farkına varılıp tanınabilirliğe kavuşturulması sürecidir. Bir sanat yapıtının yorumlanması onun önce algılanmasını gerektirir (Asar, 2013, s. 4). Budak (2000)’ dan aktarımla algı çeşitli sözlüklerde farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Buna göre Algı:

1. En genel anlamıyla, duyu organları vasıtasıyla alınan uyarıcıların (duyuusal bilgilerin) tutarlı, anlamlı bir bütünlük oluşturacak şekilde örgütlenmesiyle, analiziyle, yorumuyla ve senteziyle ilişkili (duyu uyarıcılarının duyu alıcılarına ulaştırmasından, algılanan şeyin tanınmasına, farkına varılmasına, kavranmasına vb. kadar geçen fiziksel, nörolojik, fizyolojik, bilişsel ve duyuusal) süreçlerin tamamıdır. Algı, uyarıcının kaynağına bağlı olarak da dış algı, yani dış dünyaya ilişkin görme, işitme vb. gibi algılar ve iç algı, yani kişinin kendi bedenine ilişkin konum, yön, hareket vb. gibi algılar olmak üzere iki grupta toplanır.
2. Sezgisel bilgi olup, duyularımız yoluyla kazandığımız dolaysız bilgiye karşılık gelmektedir.
3. Her koşulda öznel bir yaşantı olan algılama, kişinin geçmiş deneyimlerine, inançlarına, ihtiyaçlarına, dikkati etkileyen iç ve dış etkenlere, vb. bağlıdır ve bunlarla birlikte anlaşılmalıdır (Asar, 2013, s. 4-5).

Aydınlı (1992) algıyı “çevreden kaynaklanan uyarıcı etkilerin duyu organları ve zihinsel sürece ilişkin olgular yardımıyla kavranması, anlaşılması” olarak tanımlamaktadır. Geddie, ise algılamanın iki boyutuna dikkat çekerek algıyı “duyularla farkına varma” ve “akıl yoluyla bilgi alma” olarak tanımlamıştır. Algı süreci her bireye özel, bireyin kendi deneyimleriyle birlikte sürekli değişen son derece öznel bir süreçtir; her birey kendi birikimiyle birlikte algısını şekillendirir. Bu süreçte kültürel birikimler ve gündelik yaşam pratikleri bireyin algısı üzerinde etkili olmaktadır. Cüceloğlu (1993) benzer şekilde, algıyı bireyin oluşturduğu bir kuram gibi ele alır: Her algılama olayı, gelen duyuusal verilere dayanılarak, dış dünya hakkında kurulan bir kuramdır. Bu kuram tahkike

ve denemeye açık, geçici bir kuramdır; daha sonradan gelen verilerle ya daha kuvvetlenir, ya da zayıflayarak yerini başka geçici bir kurama terk eder. Her birey kuramını, kendi yaşantısı ve deneyimleri çerçevesinde kurar. Bu özelliğinden dolayı temelde algı, son derece öznel bir süreçtir. Algı birçok farklı disipline konu olmuş ve farklı tanımlamalara sahip bir kavramdır. Lang (1987) algılamanın duyumsal ve zihinsel iki aşamadan oluştuğunu söylemektedir. Mekân algısı da benzer iki aşamayla birlikte gerçekleşir; bedenimiz mekân ile ilk karşılaştığı anda duyuları aracılığıyla bilgi edinir, daha sonra duyulardan elde edindiği bilgileri zihninde geçmiş deneyimleri ve duygularıyla yoğurur. Algının ilk evresi fiziksel verileri kapsayan kısa süreli bir deneyimi içerirken, ikinci evrede bellek devreye girdiğinden daha uzun süreli bir mekân deneyimi elde edildiği söylenebilir. Mekân deneyiminde en önemli faktör ise algıdır denebilir; çünkü beden mekânla karşılaştığı anda onu algılamaya başlamaktadır (İnce, 2015, s. 18).

İnsan ve çevresi arasındaki ilişkiler devamlı karşılıklı etkileşim yoluyla süregelmektedir. Bu etkileşim, gerek insan ve gerekse çevrede devamlı bir değişim ve gelişime yol açar. İnsanın yapma çevresi ile uyumlu bir ilişki içinde bulunabilmesi için dış fiziksel uyarılara karşı bir tepki göstererek biyolojik, fizyolojik ve psikolojik bir denge kurması gerekir. İnsanın bu uyumu gösterebilmesi öncelikle çevreyi tanımasını, kısaca algılamasını gerektirir. Gibson, algının ilkel fiziki değişikliklerden daha kompleks olan değişikliklerin bir fonksiyonu olduğunu kabul eder. Dış çevre, duyu organlarımıza etki yapan varlıkların tümüdür ve her biri uyarıcı etkidir. Bu etkilerin zihne gelmesi de duyumdur. Duyumun, zihin tarafından toplam kavranması, yorumlanması ise ‘algılamak’ demektir (Aydıntan, 2001, s. 18).

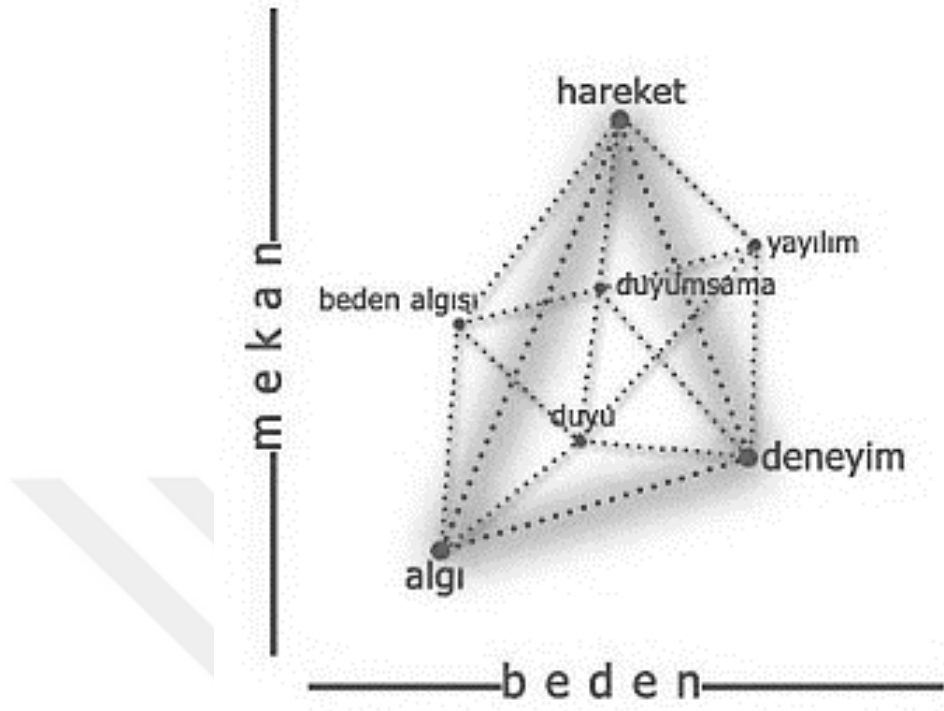
Gürsoy’un ifadesiyle ise algı duyumların, zihin vasıtasıyla bir düzen kazanmasıdır. Algı olmaksızın duyumlar bir şey ifade etmeyecekleri gibi ‘hemen her duyumla birlikte bir algılama yapılır. Böylece psikolojik olayların en yalın öğeleri, duyumlar değil, algılardır. Algılama ile son bulmayan bir duyum yok gibidir.’ Bu durumda algı, duyumlardan hareketle zihin işlemleri sayesinde örgütlenmiş anlamlı bütünlere gitmek olacaktır (Gürsoy, 2016, s. 19). Descartes ise algıyı duyumsamadan ayırır ve duyuyu, verilerden gelen bilgilerin zihinde yorumlanması süreci olarak tanımlar (Cevahir, 2003’den aktaran Duru, 2015, s. 15). Bu varsayım ruh-beden ikiliği düşüncesinden doğmaktadır. Bedenin algıladığı, ruhun ise zihnin yorumu ile duyumsadığı varsayılmaktadır (Duru, 2015, s. 15).

Eflatun ve Descartes' a göre duyular ise ruhla alakalıdır. Yani onların özellikleri sübjektif olmalarıdır. Eflatun Theetetos adlı diyalogunda, duyumların bizde Tahta Atın içindeki savaşçılar gibi oturmadıklarını, bunların ruha bağlı olduklarını ifade ediyor ve aslında duyu organlarının, ruhun organları olduğunu söylüyor. Aynı şekilde Descartes 'duyan ruhtur ve beden değildir.' demektedir. O halde duyum doğrudan doğruya sübjektif bir yapıya sahiptir, bir yaşama durumudur. Buradan, yani ruhi ve sübjektif bir veriden hareketle mekânda yer kaplayan bir cismin algısı ancak zihne dayalı muhakemeler neticesinde gerçekleşecektir (Gürsoy, 2016, s. 20-21).

Zengin (2003)'in ifadesiyle ise "beden ve mekân, algı ve duyumun kendilerine sunduğu olanaklar dâhilinde birbirleri ~ içinde çözünürler. Beden de mekan da algı ve duyumu bir manipülasyon yöntemi olarak kullanır. Beden algı ve duyumuyla mekânı yeniden kurar, onu manipüle eder. Bunun yanında şeylere ve dünyaya açılarak kendine döner, şeylerle kesişir (Duru, 2015, s. 16). Algının bir manipülasyon yöntemi olarak ele alınması, mekan için, mekanın algıya yönelerek bedeni yönlendirmesi olarak ortaya çıkarken, beden için, bedenın algılayarak mekanı tekrar kurmasıyla ortaya çıkmaktadır. Mekân ancak duyumsayan bedenın, duyumsadığı kadar gerçekleşebilir; bir anlamda fiziksel varoluşlarını tamamlayabilir. Başka bir deyişle farklı olanaklara sahip bedenler, mekânları kendi olanaklarıyla manipüle ederler. Örneğin görme engeli/görmeme olanağı olan bir beden, içinde bulunduğu mekânı kendi olanaklarıyla kavrayacak ve kendi mekânını kendi algı ve duyum örüntüsünün olanakları doğrultusunda kuracaktır. Aynı denklem çeşitli mekân tasarımlarında da tersten kullanılmaktadır. Mekân doğrudan bedenın algılarıyla oynayarak, onu manipüle etmektedir (Duru, 2015, s. 16).

Algıladığı şeyde var olma biçimini bulgulayan insanın, barındığı mekana ait algısı da bedensel ilişkisi ile kavranabilmektedir (Merleau-Ponty, 2010 ve Merleau-Ponty, 2012). Mekandan söz etmek için önce bedensel algının var olması gerekmektedir. Ancak bedenın varlığı da mekanla mümkün olmaktadır. Mekan algısının özü, salt yüzeysel imgeler değil; bütün duyuların eşzamanlılığı ile beden üzerine temellenmektedir (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 23).

"Bedeni anlamak daha kolay olsaydı, kimse zihnimiz olduğunu düşünmezdi." Richard Rorty Yukarıda Rorty'den yapılan bu alıntı, bedeni anlamanın zorluğuna vurgu yapmaktadır.



Şekil 3.18. *Beden mekan ilişkisini anlatan kavramlar (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 23)*

Aynı bedenin mekan ile girdiği ilişki daha kapsamlı ve karmaşık bir süreci ortaya koymaktadır. Bu sürecin izleri algılayan ve hareket eden beden ile anlaşılmaktadır. Merleau-Ponty’in ifadesiyle “mekan, beden için rahim” olup, Algılar aracılığı ile gündelik yaşam dünyaları, herhangi bir araca ihtiyaç duyulmadan kavranmaktadır. Bu tür algı ifadesi kullanıma yönelik olan deneyimden soyutlanmış basit bir indirgemeyi kapsamaktadır. Bilimsel bilgi içerisinde görme merkezli olarak dile getirilen algı ile nesnelerin belirli büyüklük ve biçimleri tariflenebilmektedir. Ancak algılanan şeyin özü zihinsel kavrayış olarak düşünülmektedir (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 20).

Algı; zihin ve düşlemenin birbirinden ayrıldığı ya da birbirinin yerine koyulduğu bir tutumdan ziyade bütüncül kavrayışa yönelen birlikteliği çağırmaktadır. MerleauPonty bu durumla ilgili şöyle bir çıkarım yapmaktadır: Fiziksel olanın yalnızca algısı yaklaşık bir dışavurumdur. Fiziksel olanın bulanık yanını ortadan kaldıramamaktadır (Merleau-Ponty, 2010). Algılayan gözün gizemi, yalnızca görmekle kalmayıp kendisini görürken görebilmesinde yatmaktadır. “Bu bedenin biliş organları arasında öne çıkmasını sağlamaktadır” (Pallasmaa, 2011,). Diğer yandan içinde bulunduğumuz dünya; sadece fiziksel somutluklar alemi olarak değil; soyut, düşlenen, hayal edilen, kavranan,

deneyimlenen ve sürekli oluşum içinde algılanmaktadır (Aksoy, 1977'den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 20).

Pallasma'nın ifadesiyle de algılama şeklimiz, değişen dünya içinde sürekli devinmektedir. Hiçbir zaman başkasının bakış açısına sahip olmayan insan algısının değiştiği sınırlar içinde, dünya kavranmaktadır. Bu nedenle de nesneye ait her bilginin kaynağı algılayan beden olmaktadır (Pallasmaa, 2011. s. 18). Zengin (2003) ise bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır: “Algı, bedenin dünyayla kurduğu bir salınım ilişkisidir. Beden, önce bir durumun içinde oluşuyla dünyayı algılamakta, sonra dünyanın algısı bedene eklemlenmekte; bu ilişki de dünyayı ve bedeni aynı anda var etmektedir (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 21-22).

İnsanlar, dikkatlerini yöneltme sırasında ise duyu organlarını kullanmaktadır. Bazı algı durumlarında tek bir duyu organı kullanılırken, bazı algı durumlarındaysa birden fazla duyu organı kullanılmaktadır. İnsanlar kimi zaman bir varlığı, nesneyi yada durumu algılamak için odaklanmak durumundayken, kimi zaman algı kendiliğinden oluşmaktadır. Algı kavramı, duyu organlarının yanı sıra, insanın tecrübelerine, konuya bakış açısına, düşünme biçimine göre değişebilmektedir (Günel, 2006'dan aktaran Albayrak, 2015, s. 31).

Algının oluşmasında da, geçmiş deneyimlerin rolü büyüktür. Geçmiş deneyimlere bağlı algı şemaları, her yeni algıyla değişmekte ve yeni algıların oluşumunu organize etmektedir. Bugünün bilişsel psikolojisinde, genel kabul, geçmiş deneyimlerin bütününe, şimdiyi etkilemesini düzenleyen şemanın zamansal bir sıralamayla oluşmadığıdır. Frederic Bartlett'in geliştirdiği, bütünü ilişkilerine ait şema modelinde geçmiş, kapsadığı içeriklerin birbiriyle türlü yollardan ilişkisine göre organize olmaktadır. Bartlett'e göre algılama, belirli ipuçlarına dayanarak dışımızda olanı zihnimizde kurma ve bir anlam verme çabasıdır (Özakpınar, 2000). Dolayısıyla algının bütününe, detayların birleştirilmesiyle varılamamakta; bütünü genel izleniminden hareket edilerek, ilgili şemaya göre ve o anda takınılan tavırla, olası detaylar kurulmaktadır (Dervişoğlu, 2008, s. 38).

Bergson (2007), “anılara bulanmamış algı yoktur” ifadesini kullanmaktadır. Şuanki deneyimimiz, duyularımızdan elde ettiğimiz verilerin yanı sıra, geçmiş deneyimlerimizle de şekillenmektedir. İçinde bulunduğumuz her anın geçmiş hatıralara aday olması gibi,

yaşadığımız her deneyim de ileride yaşayacağımız başka bir deneyim için geçmiş olabilmektedir. Beden tüm duyuları aracılığıyla algıladıktan sonra onu hisseder, yorumlar, değerlendirir. Tüm bu aşamalar eş zamanlı olarak mekansal deneyimi oluşturur. Steven Holl' ün mekansallık terimi de deneyimin süreçle ilişkisini gözler önüne sürer. Aydın (2012), Holl' ün mekansallık terimini deneyim üzerinden açıkladığını söyler ve şöyle aktarır: “deneyim, öznenin mekanı tüm kodlarıyla bir arada, algısal muğlaklık süzgecinden geçirme, keşfetme sürecidir. Holl, algılanan dünyanın birincil koşulu olan ‘mekansallık’ vurgusu ile güncel mimarlık uygulamalarında ‘deneyime geri dönüş’ e dikkat çekmektedir (İnce, 2015, s. 20).”

Ponty, mekânın beden üzerinde etkisinin yanında, bedenın mekân üzerindeki etkin konumu ve bir mekân olarak bedenın önemini ortaya koymuştur. Ponty, insanı bir beden ve bir ruh şeklinde iki ayrı parça olarak ayırmamış, vücut ile ruhın kusursuz bütünleşmesi olarak görmüştür. Ponty' e göre çevremizdeki evren ve her bir parçasını ancak beden yoluyla kavrayabilip ona erişebiliyoruz. Beden çevremizde kalan her bir varlığa algı yoluyla dahil olurken karşı taraftan evrenin her bir ögesi de bedene dahil olur. Bu açıdan bakarsak beden ne özne ne de nesne konumundadır, ancak uzamın anlamlı ve eyleyen bir parçasıdır. Ponty' nin bakış açısıyla, bir mekânın algılanmasıyla, o mekânın uzamsal hacmine dahil olduğunu ve bu bütünleşme çerçevesinde bedenın hem kontrol eden hem algılayan olarak önem kazandığını söyleyebiliriz (Aksoy, 2014, s. 25).

Bu yönde Merleau-Ponty' nin projesi de sadece algıyı düşünmek değil, algıya göre de düşündür. Yaşayan vücuda verilen temel önem böyle anlaşılabilir. Algılamak ‘ölü’ niteliklerin değil aktif özelliklerin verildiği bir deneyimi betimler, yani insan, dış niteliklerin edilgin alıcısı değil, vücut-bulmuş algılayan öznedir. Dolayısıyla duysal nitelikler dünyayla ilişkimizde kurulur. ‘Duyum belli bir birlikte varoluştur.’ O duysal niteliklerin bilgisi değil, duysal niteliklerle birlikte doğuşun kuvvetidir. Eğer algılayan vücut bulan bir bilinç ise, ya da daha doğrusu, algılayan bilinç zorunlu olarak vücut bulan ise, anlam ancak dünyanın kökensel olarak vücutu etkilediği tarz ile verilebilir. Anlam duysalın nesneleşmiş bir temsili değildir, duyumsanır olanda tutulur ve onun tarafından sarıp sarmalanır (Merleau-Ponty, 2017, s. 65).

Bu çerçevede “Ben benim bedeniyim (I am my body)” diyen Merleau-Ponty, bedene salt bir bilincin yansıması şeklinde bakmayarak, onu yaşayan, nefes alan deneyimleyen olarak varoluşunu ifade etmektedir (Merleau-Ponty, 2005). Satre ise

bedeni hem “kendi-için-varlık”, hem de “başkaları için varlık” şeklinde ele almaktadır (Sartre, 2003). Kendi için varlık yani özne olan beden, diğerleri için nesne olmaktadır. Diğer bir deyişle algılayan beden, diğer bedenler için algılanan nesneyi ifade etmektedir (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 22).

Merleau Ponty insanın dünyayı algılayışını insanın yaşayan bedeni zemininde açıklamaktadır. Böyle bir zemin, insanın dünya ile ilişkisini bir özne-nesne ilişkisi ya da düalizmi içinde değil, yaşayan ve deneyimleyen bedenin tüm kültür dünyasını oluşturur. Bu düalizme karşı çıkarken, aynı zamanda geleneksel epistemolojinin düşünen özne kavramsallaştırmasına karşı çıkarak, insanın çevresi ile kurduğu ilişkide bedenli bir varlık oluşunu vurgular. Merleau-Ponty insanı klasik zihin-beden düalizminden kurtararak bir bilinç-beden ilişkisi ya da bütünlüğü olarak tanımlar. Bu tanımlama, insanın çevresini ya da dünyayı algılayışını bir zihin ya da ruhun yabancı bir nesne ile ilişkisi ya da nesneyi kavrayışı gibi değil, bu dünyada var olan uzamlı bir varlık olarak ilişkide ya da etkileşimde oluşu ifade eder. Bu bağlamda da görünen o ki, bilim ve resimden sonra felsefe de, özellikle de psikoloji, uzamla aramızdaki bağların, vücutsuz saf bir özneye uzaktaki bir nesne arasındaki bağlar gibi değil, uzamda barınan kişilerin doğal çevreleriyle arasındaki bağlar gibi olduğunun farkına varmıştır (Merleau-Ponty, 2017, s. 23-25).

Aynı zamanda “İnsan bir vücut ve bir ruh değil, bir vücut ile bir ruhtur” (Merleau-Ponty, 2010, s.26). Beden, her varlığa eriştiği ölçüde ona insani özellikler sağlayarak ruh ve vücut haline getirmektedir. Şeylerin algısına ancak vücut ve ruhun bütünü olan bedenimiz üzerinden erişilmektedir. Böylelikle beden, her varlığa eriştiği ölçüde ona insani özellikler katarak “bir vücut ve ruh karışımı” haline getirmektedir. Mekansa, homojen bir üç boyutluluk yerine; bedenimizin özellikleri ve dünyaya fırlatılmış varlıklar olarak bizim durumumuz ile ilişki kuran, heterojen bir yayılım olmaktadır (Merleau-Ponty, 2017, s. 26).

İnsan, dış dünyayı duyuları ile ve bunların algı haline gelmesi ile tanımaktadır. Bu nedenle de, organizmanın dış dünyadan ne şekilde etkilendiğini ve bu olguyu içeren kendi öz varlığını açıklayan, bazı algı teorileri geliştirilmiştir. Algı, önemli bir sentez etkinliği olduğundan bir bütünün kavranması olarak ifade edilmektedir. İlk algı teorisi Gibson tarafından Algısal Psikofizik Teorisi ile geliştirilmiştir. Beden ile zihinsel

organizasyondaki ilişkilere dayanan bu teori, bireysel ve zihinsel organizasyondan çok uyarıcıdan kaynaklanan karmaşık değişkenlerin bir işlevi olarak ele alınmıştır. İkinci olarak Köhler tarafından geliştirilen Gestalt Algı Teorisine göre, gerek bireysel yapı ve zihinsel düzen (şema), gerekse çevrenin düzeni ve organizasyonu, deneyimin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Gestalt Teorisinin geliştirilmiş olduğu ‘Alan Kuvvetleri’ ve ‘Biçimsel organizasyon’ kavramları ve bu teorinin sağladığı, uyarıcının ayrıntıları ve tüm izlenim farklılıklarına ilişkin uyarıcı nitelik, mimarlar, sanatçılar, psikologlar arasında kullanılmaktadır (Göler, 2009, s. 57).

İlk kez yirminci yüzyılın başında Almanya’da gelişen ve Gestalt psikolojisi olarak adlandırılan yaklaşım, sonrasında birçok çalışmanın ve teorinin temelini oluşturmuştur. Almanca’ da ‘bir bütünün kendisini oluşturan parçaların algılanışını etkilediğini’ vurgulayan bir sözcük olan ‘Gestalt’ ın Türkçede tam karşılığı olmamakla beraber, ‘biçim’, ‘konfigürasyon’, ‘örüntü’, ‘tertip’ sözcükleri olabilecek en yakın anlamları veren sözcüklerdir. Gestalt psikolojisine göre algı, duysal verilerin bütünsel bir örüntü halinde, yeni Gestalt halinde bir araya getirilmesiyle ortaya çıkar. Bu nedenle Gestalt psikologlarının en gözde ilkesinin şu ilke olduğu söylenir: ‘ Bütün, kendisini oluşturan parçaların toplamından farklıdır’. Çevreden duyular yolu ile alınan bilgilerin tek tek değil, bir bütün veya örüntü halinde algılanması; bu bilgilerin derlenmesi ve düzenlenmesi bir başka deyişle örgütlenmesi veya organizasyonu ile mümkün olmaktadır. Bu organizasyonun bazı kuralları vardır ve bunlar Gestalt kuralları olarak da adlandırılırlar (Atkinson, 1995’den aktaran Kahvecioğlu, 1998, s. 22).

Algı konusunu, zihnin duyumlardan farklı bir inşa faaliyeti olarak işleyen klasik ekole karşı bir psikoloji cereyanı olarak Almanya’da Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kunt Koffka’ nın başlattıkları Fransa’da da Paul Guillaume tarafından temsil edilen Gestalt Psikolojisi’nde artık dikkatler, kendi içinde objektif bir bütünlük arz eden şekilsel özelliklere çevrilmiştir. Bu görüşe göre algı, duyular üzerinde gerçekleştirilen bir toplama ve organizasyon hareketinden ziyade objenin bütün halinde ve birden fark edilmesi şeklinde ele alınmaktadır (Gürsoy, 2016, s. 20-21).

Gestalt öncesi psikolojiye göre bir uyarım her zaman aynı duyumu üretir ve duysal aygıtların lokal uyarımlarına tek tek karşılık gelen duyular bilincin ilk verileridir. Söz konusu bakış açısı, duyuların bellek, bilgi ve yargı tarafından yani ‘maddenin’ form tarafından işlenişini, öznel bir ‘mozaikten’ nesneler dünyasına geçişi varsayıyordu. Oysa

Merleau-Ponty'e göre Gestalt bu varsayımı çürütür: 'Gestalt, sözde 'öğeleri', daha geniş bütünlere eklemlenen 'bütünlere' bağlı hale getiren duyuşal alana ait spontane bir organizasyondur. Bu organizasyon heterojen bir maddenin üzerine konulan bir form değildir; formsuz madde yoktur; yalnızca az çok istikrarlı, eklemlenmiş organizasyonlar vardır.' Dolayısıyla algımız bir nitelikler mozaığının değil birbirinden ayrı nesneler bütünüdür. Bu durumda bir nesne, geçmiş deneyimlerin bilgisiyle kazanılan 'anlam'ı yoluyla değil, algımız içerisinde sahip olduğu bir zemin üzerindeki figürün yapısıyla belirgin hale gelir. Parçalar bütünden önce var olmaz ve niteliklerini bütünden yapısından alır (Merleau-Ponty, 2017, s. 67) . Algı her zaman bir duyumsayanın algısıdır. Dolayısıyla algı duyu organlarının işlevine bağlıdır, gözlerim kapalıyken hiçbir şey göremem. Algıladığımız bizden bağımsız bir varoluşa sahip olsa da algı bütünü bize bağlıdır. Algı hem orada dünyada hem de bizde, algılayanda gerçekleşir (Merleau-Ponty, 2017, s. 77).

Algıyla ilgili teorilerin içinde görme duyusu ve onunla ilişkili olarak görsel algı büyük yer tutmaktadır ve Gestalt Teorisi de bu teorilerin en önemlilerinden biridir (İnce, 2015, s. 19-20). Gestalt teorileri, insan algısı ve algıya bağlı bilme süreçlerini inceleyen, görsel algı ve mekânın görsel organizasyonu üzerinde yoğunlaşan bir kuramdır. İnsan gözünün görsel deneyimleri nasıl organize ettiği üzerine araştırmalar yapılmıştır. Görsel deneyimleri önemsemesi adına mimarlık ile kurduğu ilişki de diğer kuramlara nazaran daha ön plana çıkmaktadır (Asar, 2013, s. 12).

Gestalt Teorisine göre algılama çeşitli kurallarla (şekil-zemin ilişkisi, tamamlama, devamlılık, yakınlık ve benzerlik) birlikte bir süreci oluşturur (Cüceloğlu, 1993). Fakat algılama sürecini sadece görme üzerinden ele almak yetersiz kalacaktır; çünkü bu süreç tüm duyularımızla birlikte gerçekleşir. Algılamada başlıca duyular olan görme, işitme, tatma, koklama ve dokunma duyularının yanı sıra basınç ve ısı duyuları, denge duyusu, uzay duyusu, zaman duyusu, yön duyusu gibi duyular da etkili olmaktadır. Mekân algısında da benzer şekilde görmenin yanı sıra tüm duyular iş birliği içerisinde. Güvenç (1971), içinde yaşadığımız mekânlarla ilgili bilgiyi tüm duyu organlarımızla elde ettiğimizi, ancak bu bilgileri kavramsal bir görüş dünyasına tercüme ettiğimizi ifade eder: "örnek olarak suyun ıslaklığını, ekmeğin gevrekliğini, taşın sertliğini, balığın veya meyvenin tazeliğini, çiçeğin kokusunu, müziğin melodisini veya notasını görürüz" der. Bu örnekte görüldüğü gibi, konuşmalarımızdaki görmeye dair eğilim algılamada da

görmeye dikkati çeker; fakat mekân sadece görsel olamaz, işitilen ve dokunulan mekânlar ya da koku mekânları da vardır (Güvenç, 1971'den aktaran İnce, 2015, s. 19-20).

Maurice Merleau-Ponty 'Kartezyen perspektivist erim rejimi' ne ve 'bütünüyle dünyanın dışında, tarih-dışı, ilgi gözetmeyen, bedensizleşmiş özne' ye karşı amansız bir eleştiri başlattı. Onun tüm felsefi yapısı genel olarak algı ve özel olarak görme üzerine odaklıdır. Ama Merleau-Ponty' nin görme duyusu, dışarıdaki izleyicinin Kartezyen gözü değil, 'dünyanın eti' nin ete bürünmüş bir parçası olan bedenli görmedir: 'Bedenimiz- hem nesneler arasında bir nesnedir, hem de onları gören ve onlara dokunan şeydir.' Merleau-Ponty, kendilik ile dünya arasında bir ozmos ilişkisi olduğunu, bunların birbirine nüfuz ettiğini ve birbirini tanımladığını gördü ve duyuların eşzamanlılığını ve etkileşimlerini vurguladı. Merleau-Ponty şöyle yazar: '[Dolayısıyla] algım görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamı değildir. Bütün varlığımla, bütünlüklü bir şekilde algıları: Aynı anda tüm duyularıma konuşan biricik bir yapıyı, biricik bir varlık biçimini kavrarım.' (Pallasmaa, 2011, s. 26-27).

Klasik mimarlık disiplininde, mekânın ağırlıklı olarak dokunma ve görme duyuları ile kavranabilen katı bir varlık gibi görüldüğü söylenebilir. Mimar Juhani Pallasmaa, mekânın beş duyardan öte farklı duyularla da kavranabileceğini öne sürmüş, sadece dokunma ve görme odaklı mekânların bedenle bütünleşemeyerek yalıtılmışlık ve yabancılaşma getirdiğini düşünmüştür. Farklı duyulara örnek olarak, Algı Psikolojisi üzerine çalışan Rudolf Steiner'in ortaya koyduğu yaşam duyusu, sıcaklık, kavramsal duyu, ego gibi duyulardan oluşan 'on iki duyu'yu örnek olarak sunmuştur (Pallasmaa, 2011, s. 27).

Bu doğrultuda da Pallasmaa' ya göre, her etkileyici mimarlık deneyimi çok duyulu bir deneyimdir; göz, kulak, burun, ten, dil, iskelet ve kasın her birinin, mekân, madde ve ölçekle ilgili niteliklerin ölçülmesinde eşit payı vardır. Mimarlık varoluşsal deneyimi, kişinin dünyada olma duygusunu güçlendirir ve bu özünde güçlenmiş bir kendilik deneyimidir. Mimarlık, salt görme ya da klasik beş duyu yerine, birbiriyle etkileşen ve kaynaşan birçok duyusal deneyim alanı içerir. Psikolog James J. Gibson duyulara salt edilgin alıcılardan ziyade saldırgan arayıcılar gözüyle bakmaktadır. Birbirinden kopuk beş duyu yerine Gibson duyuları beş duyu sistemi olarak kategorileştirir: görsel sistem, işitsel sistem, tat-koku sistemi, temel-yön bulma sistemi ve dokunsal sistem. Steiner' in felsefesi ise aslında en az on iki duyu kullandığımızı varsayar (Pallasmaa, 2011, s. 52-

53). Aynı şekilde, bir mimarlık yapıtı da izlenimlerden oluşmuş karmaşık bir bütün doğurur. Bir mimarlık yapıtı, birbirinden kopuk görsel imgeler koleksiyonu gibi değil, maddi ve ruhani mevcudiyetiyle bütünüyle cisimleşmiş olarak deneyimlenir (Pallasmaa, 2011, s. 56).

Merleau-Ponty' e göre ise, bir şeyin farklı niteliklerini (rengini, tadını örneğin) 'görme', 'koku', 'dokunma' ve öbürlerinin ayrı ayrı dünyalarından gelen veriler gibi gördüğümüz sürece o şeyin birliği de gizemini korur. Bu konuda Goethe'nin söylediklerini izleyen modern psikoloji de nitekim göstermiştir ki bu niteliklerden her biri, öbürlerinden kesin çizgilerle ayrılmak şöyle dursun, kendisini öbür duyuların nitelikleriyle eşleştiren duygulanımsal bir anlamla yüklüdür. Örneğin evlerine halı seçenlerin çok iyi bildiği gibi her renk çevresine duygusal bir hava yayar: iç karartıcıdır, iç açıcıdır, bezginleştirir ya da cana can katar; seslerle dokular için de bu geçerli olduğuna göre, her rengin belli bir tınıya ya da sıcaklığa karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Körlere renkleri betimleyince onları örneğin bir tınıyla eşleştirerek tasarlayabilmeleri de bundandır. Şimdi bu açıdan bakıldığında her nitelik öbür duyulara özgü niteliklere kapı açar. Bal şekerlidir. Şeker tadı ise tatlar arasında yapışkan bir varoluştur, tıpkı dokular arasında balın yoğun kıvamı gibi. Balın yoğun olduğunu söylemekle balın şekerli olduğunu söylemek aynı şeyi farklı biçimlerde söylemektir, şeyin bizimle kurduğu belli bir ilişkiyi, bizde uyandırdığı ya da bize dayattığı belli bir tutumu betimlemektir, özgür özneyi baştan çıkarışını, kendine çekip büyüleyişini dile getirmek (Merleau-Ponty, 2017, s. 27-29).

Dolayısıyla Mekânı; koku, ses, dokunma, görme, tat, iskelet ve kas sistemimizle aynı anda algılarız, ölçeriz ve şekillendiririz (Pallasmaa, 2011'den aktaran Adıgüzel Özbek, 2018, s. 135). Bu durumda bir nesnenin görme, koku, dokunma gibi farklı niteliklerini ayrı ayrı veriler gibi algılayıp yorumladığımızda; birliği, gizemini korumakta ve özü kavranamamaktadır (Merleau-Ponty, 2010 ve Rasmussen, 2013). Oysaki algılanan her nitelik öbür duyulara kapı açmaktadır. Balın ağızda bıraktığı şekerli tat, aynı balın yapışkan varoluşu ve yoğun kıvamının, dokunmada bıraktığı his gibi olmaktadır (MerleauPonty, 2010). Bu durum algıyı oluşturan bedenin hem gören hem görünen olma, hem dokunan hem dokunulan olma; aynı zamanda kendini gören ve dokunan olmasında yatmaktadır (Perri, 2013). Bu nedenle algımız tüm eşzamanlığı ile bedenin bütünsel kavrayış ile açıklanmaktadır. Zengin (2003)'in de belirttiği gibi "bedenli oluşumuz

dünyada olmamızın imkanıdır. Dahası, dünyanın bizde oluşu da beden üzerinden mümkün olur. Bu oluş, kah büzüşüp dünyayı içeriye alarak kah açılıp dünya içine çıkararak gerçekleşir” (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 22).

Algı ve duyumsama birbirleri içinde çözünürken, beden zihinsel ve ruhsal, bütünlüklü bir eylemlilik içindedir. Göz, kulak, ten gibi duyu organları bedenin çevreyle ilgili veriyi toplamasına aracılık ederler. Bu veriler yalnızca bir enformasyon üretiminin nüvesi olmaz; aynı zamanda imgelemi ateşlemenin ve duysal düşüncüyü etkilemenin de bir itkisi olurlar (Pallasmaa, 2005). Bu yaklaşımla algının yalnızca fiziksel olarak beş duyu organıyla gerçekleştiğini söylemek yanıltıcı olacaktır. Bu konuyla ilgili farklı düşünceler de mevcuttur. Pallasmaa’ın (2005) aktarımıyla; Rudolf Steiner yaşam duyusu, sıcaklık, kavramsal duyu, ego gibi duyulardan oluşan ‘on iki duyu’yu öne sürer. Dolayısıyla algı duyu organlarından gelen görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamından fazlasıdır. Pallasmaa’nın (2005) dediği gibi “Bütün varlığımla, bütünlüklü bir şekilde algılarım: Aynı anda tüm duyularıma konuşan biricik bir yapıyı, biricik bir varlık biçimini kavrarım.” Bedenin bu bütüncül algılama, duyumsama biçimi mekâna yaklaşımının temel adımı olarak değerlendirilebilir. Mekânın ağırlıklı olarak görme ve dokunma duyularıyla algılanan katı bir nesne olarak kabul edildiği dönemlerin aksine, bugün bedeni sarmalayan ve bunu alışılmışın dışında duyu organlarını odağa çekerek yapan mekân denemeleri görmek mümkündür (Duru, 2015, s. 15-16).

Bilimsel çalışmalarda insan algısı görme merkezli temel alınarak diğer algılar geri plana itilmektedir. Oysaki algı, tüm duyuların birlikteliği ile meydana çıkan bütüncül bir durumun sonucudur. Pallasmaa, algı içinde görme duyusunun öne çıkarılmasına eleştiri getirerek, mekân imgesinin tüm duyuların deneyime aktarılması ile gerçekleştiğini ifade etmektedir. Görme merkezli algıyı reddederek çok duyulu bütüncül algıyı ön plana çıkarıp görme duyusunun dokunma duyusunun evrimleşmiş hali olduğunu dile getirir (Pallasmaa, 2011’den aktaran Adıgüzel Özbek, 2018, s. 135). Bu noktada Aydın’ın ifadesiyle, uyarıların beyne hangi duyu organı aracılığıyla gittiği algılamanın çeşidini belirler. Örn; bu uyarılar göz yoluyla beyne iletiliyorsa sonuç olarak görsel bir algı söz konusudur. Benzer şekilde deri yoluyla dokunsal algı, burun yoluyla kokusal algı, kulak yoluyla ise işitsel algı oluşur (Aydın, 2001, s. 21).

3.3.4.1.1. Görsel algı

Genel olarak duyu organları ile meydana gelen algılama çeşitleri bulunmaktadır. Bu algı çeşitleri ise görsel, işitsel, koku, tat, dokunsaldır. Aydın (2001, s.21-22)'dan aktarımla görme, mekan analizinde algıya etki eden duyular içinde %70 bir ağırlıkla önemli bir yer kaplamaktadır. İnsan, çevresindeki nesneleri ve onlar arasındaki uzaklık, derinlik, yükseklik, büyüklük ilişkilerini yalnızca görerek kavramaktadır. Görsel algılama görme duyusu, 'göz' organı ile başlamaktadır. Çevreden gelen uyarılar yine göz aracılığıyla beyne iletilmekte ve daha sonra bu uyarılar beyinde yorumlanarak algıya dönüşmektedir.

Görsel algının şekil, renk ve ışık vb niteliklerin harmanlanmasından oluştuğu görülmektedir. Hesselgren (1960), bakılan nesnenin algısının, bir derinlik içerisinde, yakınsama, doğrultma ve iki gözün bakışına bağlı yer değişimiyle, görünüşünün farklılaşması gibi faktörlerle şekillendiğini dile getirmektedir. Yükseklik ve genişlik gibi doğrultulardan oluşan mekân derinliği de, yakınlık-uzaklık, perspektifte büyüklük ve küçüklük kıyasları, ışık ve gölge, netlik ve bulanıklık gibi atmosferik perspektif özellikler, dolu-boş uzaklıklar, hareketin paralaksı, dönüşebilen perspektif ve yüksekliğe bağlı konumlama gibi kriterlerle algılanmaktadır (Dervişoğlu, 2008, s.38).

Merleau-Ponty, her ne kadar algının tüm yönlerini incelese de onun için gören ile görünen arasındaki ilişki her zaman daha enigmatik olmuştur. Fransız filozof, dokunma deneyimine ve dokunan ile dokunulan şey arasında Husserl felsefesinden miras kalan duyumsamanın bitmez tükenmez tersine çevrilebilirliği fikrini derinleştirmesine rağmen, hiç durmadan cevap aradığı asıl soru görmenin ne olduğudur. Gören ile görünen ilişkisinde dünyaya açılan vücut için dünyanın dışsallığı, şeylerin ona olan mesafeleri, mutlak başkalıkları, erişemedikleri karşısında vücudun geri çekilmesi, görünürde yer alışı, onu bir gören olarak kuran görünürün kendine dönüşü, görüşü diğer algısal deneyimlerden ayırır. Merleau-Ponty' nin belirttiği gibi dünyamız esas olarak görseldir (Merleau-Ponty, 2017, s. 95).

Görsel algı ise bir uyarıcı olduğunda ortaya çıkmaktadır ve bireyin özelliklerine göre değişmektedir. Göler' e göre birey olarak hangi yönünüz gelişmiş ise o yönümüzle algılarız. Buna en basit örnek, kulaklıkları duymayan insanların, görsel algılamalarını geliştirerek, karşılarındaki insanların dudak hareketlerini takip ederek onlara anlatılmak

istenen sözleri rahatlıkla anlayabilmeleridir. Görsel algı aynı zamanda kültürel varlığımızla da alakalıdır. Bireysel geçmişimizin algılamamızdaki farklılıkta büyük rol oynar. Duyuları sağlıklı çalışan iki kişiyi aynı ortama koyduğumuzda ilgi alanlarına uygun hareket ederler ve farklı sonuçlara varırlar, farklı tepkiler verirler. Görsel algıda deneyimin önemi büyüktür. Sivil ortamın içinde bir polisin algıladığı şeyler ile halktan birinin algıladığı şeyler farklıdır. Aynı şekilde, sanatsal bir konuda, olayları ve etrafı yatkın bir görsel kesinlikle ile tarayan biri ile baktığı şeyi fark etmeyen biri arasında, baktığı şeyden haz alma konusunda farklılıklar vardır (Göler, 2009, s. 55-56). Algıladığımız her duyu ise diğerlerini çağırmaktadır. Balın yapışkan ve yoğun kıvamının dokunmada bıraktığı his, şekerli tadı gibi olmaktadır (Merleau-Ponty, 2010'dan aktaran Adıgüzel Özbek, 2018, s. 135).

3.3.4.1.2. İşitsel algı

Duyu organları ile beyne ulaşan iletiler, hangi duyu organı ile iletildiğine bağlı olarak algılamamın çeşidini belirlemektedir. Bu noktada iletilerin işitme organıyla elde edilmesiyle işitsel algı oluşmaktadır. Aksoy'dan aktarımla Örneğin sadece işitme duyusunun bir mekân algısı yaratabileceğini Bragdon' un çalışmalarına bakarak söyleyebiliriz. Bragdon, bir melodiyi elektrik ışığı yardımıyla hareket eden renk görüntülerine çevirerek ekrana yansıtan bir düzenek oluşturmuştur. Luxorgan [ışık orgu] adını verdiği bu düzenek ile besteler yapıp, 1916 yılında New York'taki Central Park'ta düzenlediği "Duvarları Olmayan Katedral" gibi gösteriler düzenlemiştir (Jormakka, 2012). Yine aynı yıllarda Thomas Wilfred adlı bir müzisyen "renk orgu" olarak bilinen, farklı ışık kaynakları, üzeri değerli taşlarla kaplanmış taşlardan oluşan diskler ve farklı hızlarda dönen aynalardan oluşan 'clavilux' adlı bir çalgı yaparak dört boyutluluk ilkesiyle uyumlu görüntüler yaratmıştır. Bu örnekte ışık ve ses ile yaratılan bir mekân söz konusudur. Bizim yalnızca kısmen algılayabildiğimiz bu görünmez arketip evren Einstein'ın Görelilik Kuramı' yla yakın görünür. Mekânın sınırlarının salt somut ve beş duyu organları ile algılanabileceği görüşünü tersyüz eden bir başka proje de Marcos Novak' ın dördüncü boyut ilkesine göre tasarladığı "Görünmez Mimarlık" tır. 2000 yılında Venedik Bienali'nde sergilenen bu yapıt iki ucundan tellerle asılmış bir boru ile kızılötesi algılayıcı ve mercekten oluşmaktadır. İnsan gözünün göremediği ve ancak bilgisayar ekranından görünen bir şekil yaratılmıştır. İzleyici ise bu şekil ile ancak elini

hareket ettirdikçe bilgisayarın müdahaleyi algılayıp ses vermesiyle ilişki kurabilmektedir (Aksoy, 2014, s. 40).

Bu noktada Pallasmaa, görmenin yalıtıldığını sesin ise birleştirdiğini; görmenin doğrultusal olup, sesin tüm yönlere doğru olduğunu dile getirmiştir. Pallasmaa' ya göre görme duyusu dışsallığı imler, ses ise bir içsellik deneyimi yaratır. Nesneye ben bakarım, ama ses bana gelir; göz uzanır, kulak karşılar. Binalar bakışımıza tepki vermezler, ama seslerimizi kulaklarımıza iade ederler. İşitmek mekân deneyimi ve anlayışını yapılandırır ve eklemler. Görme yalnız gözlemcinin duyusudur, işitme ise bir bağ ve dayanışma duygusu yaratır; bakışımız bir katedralin karanlık derinliklerinde yalnız başına gezinir, ama orgun sesi hemen mekânla yakınlığımızı deneyimlememizi sağlar. Bir kasabanın sokaklarında yankılanan kilise çanlarının sesi heyecanla yüklüdür, çünkü çevreleyen duvarlarda yankılanan ses bizi mekânla doğrudan etkileşime sokar; ses mekânı ölçer ve ölçeğini anlaşılır kılar. Her şehrin sokaklarının yapısına ve ölçeğine ve genelindeki mimari üslup ve malzemelere bağlı olan bir yankısı vardır. Bir Rönesans şehrinin yankısı bir Barok şehrin yankısından farklıdır (Pallasmaa, 2011, s. 62-64). Meydandaki kiliselerden yükselen çan sesleri veya camilerin ezan sesleri dine davet ederken yaşadığımız mekânı bize kavratır. Bununla birlikte bir mekâna ait bellekte kalan en kalıcı anı, onun kokusudur. İnsanlar gibi mekânlar da bellekte kokularıyla hatırlanır, düşünür ve hayal edilir (Pallasmaa, 2011'den aktaran Adıgüzel Özbek, 2018, s. 135).

3.3.4.1.3. Koku-tat algısı

Pallasmaa; “Herhangi bir mekânın en kalıcı anısı çoğu zaman kokusudur” ifadesini kullanarak, kokuya dayalı geçmiş mekânsal deneyimini şu sözlerle aktarmaktadır: ‘Büyük-babamın çiftlik evinin kapısının çocukluğumdaki görünüşünü hatırlayamıyorum, ama ağırlığının direncini ve onlarca yıl kullanılmaktan çizik çizik olmuş ahşap yüzeyinin parlaklığını ve kapının arkasında görünmez bir duvar gibi yüzüme çarpan ev kokusunu özellikle iyi hatırlıyorum. Her barınağın kendi bireysel ev kokusu vardır. Özel bir koku, retinal belleğimizizin tamamen unutmuş olduğu bir mekâna yeniden girmemizi sağlar; burun delikleri unutulmuş bir görüntüyü uyandırır ve capcanlı bir gündüz düşünün içine gireriz. Burun gözün hatırlamasını sağlar.’ Bu sözler ile koku algısını açıklamaktadır. (Pallasmaa, 2011, s. 67).

Bu noktada Kahvecioğlu'nun ifadesiyle mekânı oluşturan elemanların yaydığı

kokular, (örn; ahşap kokusu, plastik esaslı malzemelerin yaydığı kokular vb.) veya mekân içindeki fenomenlerden kaynaklanan kokular (mekânın kullanımı ve içindeki ortamlarla ilgili kokular), koku duyusunun mekânsal algı içindeki iki değişik yönü olarak kabul edilebilir. Tat duyusu ise, duyuya konu olan nesnelerden ve algılayan fizyolojik sistemlerin yakın ilişkisinden dolayı çoğu zaman ‘koku’ ile birlikte oluşur (Morgan, 1995, Baymur 1994). Bu yüzden ‘öğrenme’ ve geçmiş yaşam deneyimlerine bağlı olarak bir kokunun tat alma duyusunu uyarması ve belli tatları çağrıştırması, çevreyi algılamada tat duyusunun dolaylı olarak rol oynamasına neden olur. Aynı şekilde belli ‘tatların’ belli mekanlarla özdeşleşmesi, çevresel algı üzerinde çağrışım ve benzeştirme yoluyla etkili olabilir (Kahvecioğlu, 1998, s. 16-17).

Pallasmaa tat algısını ise şu sözler ile betimlemiştir: ‘Yıllar önce Charles ve Hnery Greene’in tasarladığı Kaliforniya, Carmel’ deki DL James Residence’ı gezerken, giriş kapısının incelikle parıldayan beyaz mermer eşiğini, diz çöküp dilimle duyumlamak zorunda hissetmiştim kendimi. Carlo Scarpa’nın mimarlığının duyumsanası malzemeleri ve usta işçilikle yapılmış detayları ve Luis Barragan’ın evlerinin duyumsanası renkleri sık sık oral deneyimler çağrışırlar. Leziz biçimde renklendirilmiş stucco lustro yüzeyler, parlatılmış renkli ya da ahşap yüzeyler, kendilerini dilin takdirine sunarlar. Junichiro Tanizaki ise, tat duyusunun mekânsal niteliklerini ve bir çorba kâsesinin kapağını açmak gibi basit bir edimde duyular arasındaki etkileşimi etkileyici bir biçimde betimler: ‘Cilalı kap kacakla, kapağı açıp kâseyi ağza götürürken, kâsenin karanlık derinliklerinde, rengi kâsenin renginden pek ayırt edilemeyen sessiz ve durağan sıvıya baktığınız andai bir güzellik vardır. Karanlığın içinde ne yattığını ayırt edemezsiniz, ama avuç içi, sıvının usul hareketlerini hisseder, buhar içeriden yükselerek kenarda damlacıklar oluşturur ve dumanın taşıdığı bir koku incelikli bir beklenti getirir. Bir gizem anı, neredeyse bir trans anı denilebilir.’ İyi bir mimari mekân Tanizaki’ nin çorba kâsesindeki gibi açılır ve kendini aynı deneyim bütünlüğüyle sunar. Mimarlık deneyimi dünyayı bedenle en yakın temasa getirir (Pallasmaa, 2011, s. 74).

Dolayısıyla da dokunsal ve tatsal deneyimler arasında hassas bir aktarım vardır. Görme de tada aktarılır; bazı renkler ve ince detaylar oral duyumlar uyandırır. İncelikle renklendirilmiş parlak bir taş yüzey bilinç dışında dil tarafından duyulanır. Dünyayla ilgili duysal deneyimlerimiz ağzın iç duyumunda doğar ve dünya oral kökenlerine geri döner. Mimari mekânın en arkaik kökeni ağız boşluğundadır (Pallasmaa, 2011, s. 73-74).

3.3.4.1.4. Dokunsal algı

Duyu organları ile beyne ulaşan iletiler, deri yolu ile iletilirse dokunsal algı oluşmaktadır. O'Neill'in ifadesiyle, Dokunsal algı (Haptic perception), psikolojide, mekânı anlamada izlenen holistik bir yolu tanımlamak için kullanılan bir terimdir. 1956'da Jean Piaget ve Baerbel Inhelder çevresel algıyla ilgili çalışmalarında bu kavramı ortaya atarlar. Ayrıca dokunsal algı 1966'da Gibson tarafından "kişinin bedeni vasıtasıyla çevresiyle yakınlaşması" olarak tarif edilmektedir. Yunancadan gelen "haptic" kelimesi, ele geçirme anlamında, bedenin fiziksel çevredeki konumuna ve kendi koşullarına dair çeşitli duyumsamaları olarak açıklanmaktadır (O'Neill, 2001). Dokunma çevremizi algılamamızı sağlayan bir mekanizmadan daha fazlasıdır. İnsanlararası karmaşık etkileşimi sağlayan, çift yönlü bir işlemdir. Dokunma, ilişkilerin kurulmasını ve anlık diyalogların oluşmasını sağlamaktadır. Deneyimlemek ve bilgi edinmek için dokunuruz. Etkileşime geçtiğimiz nesnenin algısı, daha nesne hakkında bilinçli bir düşünce eylemi gerçekleşmeden, otomatik olarak bilgiye dönüşmektedir (Lythgoe, 2005). Bir nesneye temasımızda, basınç, acı, sıcak ve soğuk gibi duyular da edinilmektedir. Diğer duyular bu dört elemanın bileşeni gibidir; soğuk ve basıncın bir bileşeni olarak ıslaklık gibi. Bu duyular deride bulunan fizyolojik organlarla algılanırken, yüzeyin, yapısı, dokusu ve pürüzlülüğü gibi niteliklerinden etkilenmektedirler. Bu niteliklerden doku genellikle görsel algıya bağlıyken, yüzeyin pürüzlülüğü, temasla kurulan doğrudan ilişkiden doğan duyularla algılanmaktadır. Hesselgren dokunma duyusunu, yüzeyin, hacmin veya bir biçimin algılanmasına yönelik sınıflamaktadır. Bu sınıflamaya göre, parmaklarla bir yüzeye dokunulduğunda edinilen deneyim; dokunsal yüzey duyumdur. Biçim etrafında elin dolaştırılmasıyla; formun dokunsal algısı oluşmaktadır. Bu duyuların oluşturduğu izlenimlerle, kaslarla duyumsanan diğer bir dokunsal algı çeşidi de kinestetik deneyimle oluşmaktadır (Hesselgren, 1960'dan aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 40).

Pallasmaa, dokunmayla gerçekleşen duyguların, mimari deneyimi nasıl etkilediğini araştırırken "Derimiz dokunduğumuz cismin dokusunu, ağırlığını, yoğunluğunu ve ısınıp okur. Eski bir objenin yüzeyi onu yontan eller ve onu kullanan eller ile oluşan patina ona dokunmamız için bizi baştan çıkarır... Mekânda kapı kolu mekânla tokalaşmanın bir ifadesidir. Dokunma duyusu bu parmak izlerine dokunmayla bize zamanla ve gelenekle ilişki kurmayı sağlar" demektedir. Dokunma sonucu zihinde oluşan kavramaya yönelik süreçte, dokunulan nesnenin fiziksel yapısından başka, varoluşuyla ilgili bir takım bilgiler

üretilmeye başlanır. Nesne “eş zamanlı olarak gelecekteki potansiyelinin bir göstergesi ve geçmişin bir belirtisi” olarak algılanmaya başlanır. Mesela bir parça ahşap malzemenin, hem göz hem de elle dokunulmasıyla, gelecekte bir masa olabilme potansiyelinin yanında, aynı zamanda doğada nasıl ortaya çıktığına dair bilgiler açığa çıkmaktadır (Dervişoğlu, 2008, s.40). Pallasmaa’ nın ifadesiyle ise, dokunma duyusu bizi zaman ve gelenekle bağlantıya geçirir, dokunma izlenimleri aracılığıyla sayısız kuşağın elini sıkarız. Dalgaların parlattığı bir çakıl taşı, yalnızca teskin edici şekli dolayısıyla değil yavaş oluşum sürecini ifade ettiği içinde ele haz verir; avuç içindeki mükemmel bir çakıl taşı zamanın geçişinin maddeye dönüşmüş halidir, şekle dönüşmüş zamandır (Pallasmaa, 2011, s. 70). Dolayısıyla da “Nitelikler, basit mantıksal özelliklerden veya duysal algılardan çok daha fazlasıdır. Malzemeye, mekâna dair özellikler bizi dönüştürme potansiyeline sahiptir. Onla etkileşime geçer geçmez hem geçmişine hem geleceğine dair okumalarda bulunuruz” demektedir (Pallasmaa ,1994’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 41).

Pallasmaa’ nın deyimiyle vurguladıkları duyu kipine göre ise birçok mimarlık türü ayırt edilebilir. Egemen göz mimarlığının yanı sıra, kas ve teni vurgulayan bir dokunsal mimarlık vardır. İşitme, koku ve tat alanlarını tanıyan mimarlıklar da vardır. Örneğin; Le Corbusier ve Richard Meier’ in mimarlığı, ister cepheden karşılaşma olarak, ister promenade architecturale’ in kinestetik gözü olarak açıkça görmeye ayrıcalık tanır. Diğer yandan, Ekspresyonist yönelimli mimarlık, Erich Mendelsohn ve Hans Scharoun’ la başlayarak, oküler perspektifin egemenliğinin ortadan kaldırılmasının sonucu olarak, kassal ve dokunsal plastisiteyi ön plana çıkarır. Frank Lloyd Wright’ ın ve Alvar Aalto’ nun mimarlıkları, insanın ete bürünmüşlüğüne ve insan bilinç dışında gizli çeşitli içgüdüsel tepkilerin tamamen tanınmasına dayalıdır. Bugünün mimarlığında, örneğin Glenn Murcutt, Steven Holl ve Peter Zumthor’ un mimarlıklarında duysal deneyimlerin çokluğu önem kazanır. Alvar Aalto, mimarlığında bütün duyuları bilinçli biçimde gözetirdi. Mobilya tasarımındaki duysal amaçlar üzerine yorumu bu ilgiyi net biçimde açığa çıkarır: ‘Bir kişinin gündelik yaşam çevresinin parçası olan bir mobilya parçası, ışık yansımından dolayı aşırı parlamaya neden olmamalıdır. Keza ses ve ses emilimi vs bakımından da elverişsiz olmamalıdır. İnsanla en yakın temasa giren nesnelerden biri olan sandalye, ısı iletimi aşırı yüksek olan malzemelerden yapılmamalıdır. Aalto’ nun salt görsel estetikten ziyade, nesne ile kullanıcının bedeni arasındaki karşılaşmayla ilgilendiği açıktır. Aalto’ nun mimarlığı kassal ve dokunsal bir mevcudiyet sergiler. Bedensel,

kassal ve dokunsal deneyimler uyandıran kaydırmalar, çarpık karşılaşmalar, düzensizlikler ve çoklu ritimler içerir. El için üretilmiş gelişmiş yüzey dokuları ve detayları dokunma duyusunu davet eder ve bir samimiyet ve sıcaklık atmosferi yaratır. Aalto' nun mimarlığı göz mimarlığının bedensizleşmiş Kartezyen idealizmi yerine duyusal gerçekliğe dayanır. Binaları tek bir egemen kavram ya da gestalta dayanmaz, daha ziyade duyusal birer yığındır. Bazen birer çizim olarak sakar ve kararsız görünebilirler, ama idealize edilmiş görsel kurgular olarak değil, yaşanan dünyanın 'etinde' fiziksel ve mekânsal olarak fiilen karşılaşıldıkları zaman değerlendirilmek üzere tasarlanmışlardır (Pallasmaa, 2011, s. 86-88).

Görsel algının dokunma duyusundan ödünç aldığı niteliklerle ilgili olarak ise Pallasmaa şöyle demektedir: “Gözümüz de dokunur, bakış bedeninin algısına benzer bir bilinçaltı tanımlama içerir. Bakışımız uzaktaki yüzey, kenar ve dış konturların hatlarını çizer, bilinçaltı dokunmaya dair duyumsamalarla deneyimin nasıl olduğuna karar veririz. Uzaklık ve yakınlık gibi özellikler de dokunma duyusuna ait bilinçaltı duyumsamalarla algılanır. Bedenimizle erişebildiğimiz her yer bize yakındır. Gözle görülen ama erişilemeyen yerlerse uzaktır. Deneyimde, dokunsal ve görsel algının ayrı ayrı öne çıkıp, baskınlaşmasıyla ilgili çeşitli yaklaşımlar vardır. Bu düşüncelerden birisi, görsel algının gelişimiyle, dokunma ve diğer duyumların zayıfladığı ve deneyimin kısırlaştığıdır. Walter J. Ong'un “Orality&Literacy” kitabında görsel algının kısırlaşmasını, eğitimle kazanılan şemalara bağladığı gözlenmektedir. Ong, “oral dilden sözel dile geçişle, ses mekândan görsel mekâna geçiş yaşanmıştır... Yazının yaygınlaşması ile beraber sesle algılamamanın baskınlığı azaldı” demektedir. Böylece gözle, var olan bilgi kalıplarına göre bir bakışta kavrama devri başlamaktadır. Pallasmaa bu kalıplaşmış süreci “dokunma bize yakınlığı, bağ kurmayı, bakış ise ayrı olmayı ve mesafeyi duyumsatır... Karanlık ve derin gölgeler mekâna dair kesin bakışları engelleyerek, çevresel bakışı, dokunma arzusunu teşvik eder” diyerek eleştirmektedir (Dervişoğlu, 2008, s. 41).

3.3.4.2. Hareket kavramı

Mekân tasarımı mimarlığın fenomenal yönleri; görmek, işitmek, dokunmak, tatmak, koklamak ve hareket etmek mekan ve deneyiminin ayrı tutulamayacak önemli yönlerdir. Casey, anlamlı bir mimarlık deneyiminin yalnızca bir dizi retinal imge olmadığını dile getirmiştir. Mimarlığın 'öğeleri' görsel birimler ya da gestalt da değildir; bellekle etkileşim içindeki karşılaşmalar, yüzleşmelerdir. Bellek ile eylemler arasındaki

karşılıklı oyuna dair Edward Casey şöyle yazar: ‘Böylesi bir bellekte, geçmiş, eylemlerde cisimleşmiştir. Zihinde ya da bedende bir yerde ayrı olarak içerilmekten ziyade, belli bir eylemi gerçekleştiren bedensel hareketlerin bizzat bir parçasıdır (Pallasmaa, 2011, s. 78).’

Örneğin Pallasmaa’ın ifadesiyle ev deneyiminin yapısı görsel öğelerle değil, belli birtakım etkinliklerle belirlenir-yemek pişirmek, yemek, sosyalleşmek, okumak, saklamak, uyumak, mahrem edimler. Bir binayla karşılaşılır; ona yaklaşılr, onunla karşılaşılır, bedenle ilişkilendirilir, içinde hareket edilir, başka şeylerin koşulu olarak kullanılır. Mimarlık davranışı ve hareketi başlatır, yönetir ve örgütler. Bir bina kendinde bir amaç değildir; çerçeveler, eklemler, yapılandırır, anlamlandırır, ilişkilendirir, ayırır ve birleştirir, kolaylaştırır ve yasaklar. Dolayısıyla temel mimarlık deneyimleri birer ad değil, daha ziyade birer fiil formuna sahiptir. Öyleyse sahici mimarlık deneyimleri, örneğin bir cephenin biçim bakımından alımlanmasından ziyade, bir binaya yaklaşmak ya da binayla karşı karşıya gelmekten meydana gelir; yalnızca kapının görsel tasarımından değil, girme ediminden; maddi bir nesne olarak pencerenin kendisinden değil, bir pencereden içeri ya da dışarı bakmaktan; bir görsel tasarım nesnesi olarak şömineden değil, sıcaklık mekânını işgal etmekten meydana gelir. Mimari mekân fiziksel mekândan ziyade yaşanan mekândır ve yaşanan mekân geometriyi ve ölçülebilirliği daima aşar (Pallasmaa, 2011, s. 78-79).

Bu durumda da mekân algımız tüm duyuların eş zamanlılığıyla bedenimiz üzerinden şekillenmekte ve anlaşılmaktadır. Beden; mekânda yalnızca algılayan ve algılanan değil; aynı zamanda hareket eden olarak mekânı anlamamıza imkân vermektedir (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 24). MerleauPonty bu durumu; ‘Nitelik, ışık, renk, derinlik ki orada, önümüzdedirler ancak vücudumuzda bir yankı uyandırdıkları için, vücudumuz onlara kabul verdiği için oradadırlar.’ sözleri ile açıklamaktadır (Merleau-Ponty, 2016, s. 36).

Bu yankı ise hem beden algısında hem de beden hareketinde karşılığını bulmaktadır. Mekân sınırları, insan bakışının hareketi ile algısal olarak kavranabilmektedir. Bedenin algı ve hareketi, mekânın potansiyelini anlamamızı sağlamaktadır. Beden hem özne hem de nesnedir. “Başkası”nın bedeni, benim için herhangi bir nesne değil, bir kültür nesnesi olmaktadır (Merleau-Ponty, 2005). Başkalarıyla her şeyden önce bu anlamda bir beden olarak karşılaşılmaktadır. Bu anlamda beden, okuyup anlamlandırılması gereken bir kitap gibidir. Bedenin hem nesne hem özne

olması mekânla ilişki kuran araç olabilmesine imkân vermektedir. Diğer bir deyişle “bedenim olmasaydı, benim için mekân da olmazdı” (Merleau-Ponty, 2005). Mekânlar dünyayı algılayan ve hareket eden bedenler sayesinde yaşanabilmektedir (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 24).

Göler’in de ifadesiyle mekân algısında rol oynayan önemli etken harekettir. Uyarılar, nesnenin algılayana ya da algılayanın nesneye göre hareketlerine bağlı olarak değişiklik gösterir. Ancak, örneğin ağtabakaya düşen görüntünün biçimindeki değişim, biçim değişikliği olarak değil, nesnenin algılayana göre konum değiştirmesi olarak yorumlanmaktadır. Bir mekâna anlamını, içindeki aktiviteler verir, hareket, mekânın algılanmasını sağlar. Ching bu durumu şöyle ifade etmiştir, ‘Mekân, yapı ve sınırdan oluşan mimarlık; zaman ve mekân içinde hareket yardımı ile algılanır’ (Ching, 1979). Meiss’e göre ise, ‘yaklaşmak, uzaklaşmak, yukarı çıkmak, aşağıya inmek, içeri girmek, söz konusu mekân içinde görmek, duymak, hissetmek, koklamak ve dokunmak istediğimizi kendimiz için organize etmeye davet eden aktivasyonlardır’ (Meiss, 1992). (Göler, 2009, s. 71-72). Pallasmaa bu durumu şu sözleri ile açıklamaktadır: ‘Bir bahçede çim üzerine yerleştirilmiş basamak taşları birer ayak izi imgesi ve baskısıdır. Bir kapıyı açtığımızda bedenimizin ağırlığı kapının ağırlığıyla buluşur; bir merdiveni çıkarken bacaklarımız basamakları ölçer, elimiz tırabzanı okşar ve bütün bedenimiz mekanda çaprazlamasına ve dramatik biçimde hareket eder’ (Pallasmaa, 2011, s. 77).

Mekân içinde hareket eden insan, mekânsal bir imaj sahibi olur. Bu mekânsal imajın oluşumunu Hoogstad şöyle açıklamıştır; ‘mekân içinde hareket ederken mekânsal ilişkileri ölçeriz. Bu sırada bir yargıya varırız, yetenek ve dikkatimize göre detayları algılarız. Algılama sürecinde, zaman önemli yer tutar. Mekânı etkisi, zaman ve mekân başlığı altında, zihnimizde değerlendirdiğimiz algıların bir sentezidir. Bir şeyin imajı, onun algılanan değişik görüntülerin oluşturduğu sentezidir. Bir çok değişik algının toplamı mekânsal imajı verir. Mekân, sadece içinde hareket ederek algılanabilir.’ (Hoogstad, 1990). İnsan, mekân içinde hareket ettikçe gördükleri, istedikleri değişir. ‘Mekân, insanın zihninde yeniden var olur.’ (Thiel, 1969). Hızına, algılama zamanına, bakış açısına bağlı olarak farklı mekânsal imajlar edinir. Farklı detaylara dikkat eder. Lang, şöyle ifade etmiştir. ‘İnsan, gözlerini, başını ve vücudunu hareket ettirerek çevresindeki detayları algılar. Deneyim kazandıkça da algılayabildiği çevresindeki detay ve ilişkilerin sayısı artar (Lang, 1977’den aktaran Göler, 2009, s.72-73).

Mekânla etkileşimde, mekânın geometrik biçim bilgisi ise, eklemlerimizin açısı ve kemiklerimizin pozisyonuyla doğrudan ilişkilidir. Bedenin bu durum farkındalığı, Edwing Boring tarafından “somasthesis” terimiyle adlandırılmıştır. Mekânda görsel olarak algılanamayacak pek çok nitelik, daha bilincine varılmadan, hareket eden bedenin mekânda aldığı konumla kavranmaktadır. Harekete bağlı bu konum algısı, görsel mekân algısının ötesinde daha karmaşık bir coğrafi deneyimi sunmaktadır. Mekânda hareketle ortaya çıkan, konum farkındalığı, denge, ses, hareket ve hafızayı içeren çok katmanlı bir mekânsal deneyimdir. Bedende ve hafızada kayıtlı bilgiyle, mekânın kimliğine yönelik derin kavrayışa, yavaş yavaş gelişerek kendimizi açarız. Mekân algısında bir tarafta zihinsel işlemlerden geçen bir kavrayış, bir tarafta da önseziye dayalı spontane gelişen bedenle kavrayış vardır (O’Neill, 2001’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 43).

Ponty’ye göre bedenin nesnelere göre hareketi, mekânsal özelliğe bağlıdır. Ponty’nin mekânı asla dışarıdan bakılan soyut (Kartezyen) mekân değildir, içinde oturulan, bedeni sarmalayan bir mekândır. Mekân bedenin projeksiyonu ile canlanmaktadır, canlanan mekân, bedenin olası hareketlerini öngören ve izin veren bir mekândır. Böyle bir mekân, bir olasılık mekânı olarak canlanmaktadır, bedenin hareket edebileceği pozisyonlar toplamından oluşmaktadır. Bu da soyut ve boş bir mekân algısını değil dolu bir mekân algısını oluşturmaktadır (Darke, 2005’den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 43-44).

Bugün akıl-beden-çevre ilişkisini yeniden kurgulayacak en iyi aracın mimarlık olduğu açıktır (Holl,2003). Steven Holl öznel bakışların çoğaldığı görsel alanda, aklın beden vasıtasıyla duyumsadığı, fenomenal hislerden ayrı tutulamayacağını ifade etmektedir. Dolayısıyla da Holl gibi pek çok çağdaş mimar, mimarlığın fenomenal yönlerinin; görebileceği, duyabileceği, dokunabileceği, koklayabileceği, tadabileceği, sezip bilebileceği, anlayabileceği ya da içinde yaşayabileceği her türlü yaşantıyı içeren durumların, derdi mekân olan mimarlıktan ayrı tutulamayacağını savunmaktadır. Beden ve akıl birlikteliği de, mekânın sunduğu mimari deneyimle sağlanabilir. Lyndon ve Moore “Chambers for a Memory Palace”ta farklı mekânlarda ortak deneyimleri gözlemlemektedir. Kitapta mekân içinde dolaşma, mekânla bütünleşme ile gerçekleşen deneyimsel duyarlılığın görsel estetikten önde olduğu sonucuna varılmaktadır. Yapılı ve doğal çevreyle fiziksel eylem, hareket ve yakın temasla kurulan ilişki, kişiye deneyimlediği mekânla ilgili sadece görsel anlamla kazanmanın mümkün olamayacağı

bilgiyi edinme imkânı sağlamaktadır. (Dervişoğlu, 2008, s. 44-45).

Mimari imgelerde eyleme yönelik, eylemsel karşılaşma anına yönelik bir ima ya da bir amaç ve 'işlev vaadi' vardır. 'Bedenimi çevreleyen nesneler, onlar üzerindeki olanaklı eylemini yansıtır,' diye yazar Henri Bergson. Mimarlığı diğer sanat formlarından ayıran, bu eylem olanağıdır. Bu imlenmiş eylemin sonucu olarak bedensel bir tepki, mimarlık deneyiminin ayrılmaz bir yönüdür. Anlamalı bir mimarlık deneyimi yalnızca bir dizi retinal imge değildir. Mimarlığın 'öğeleri' görsel birimler ya da gestalt değildir; bellekle etkileşim içindeki karşılaşmalar, yüzleşmelerdir. Bellek ile eylemler arasındaki karşılıklı oyuna dair Edward Casey şöyle yazar: 'Böylesi bir bellekte, geçmiş, eylemlerde cisimleşmiştir. Zihinde ya da bedende bir yerde ayrı olarak içerilmekten ziyade, belli bir eylemi gerçekleştiren bedensel hareketlerin bizzat bir parçasıdır.' Ev deneyiminin yapısı görsel öğelerle değil, belli birtakım etkinliklerle belirlenir-yemek pişirmek, yemek, sosyalleşmek, okumak, saklamak, uyumak, mahrem edimler. Bir binayla karşılaşılır; ona yaklaşılr, onunla karşılaşılır, bedenle ilişkilendirilir, içinde hareket edilir, başka şeylerin koşulu olarak kullanılır. Mimarlık davranışı ve hareketi başlatır, yönetir ve örgütler (Pallasmaa, 2011, s. 78).

Bu bağlamda nesneler dünyasında beden hem fiziksel hem de yaşayan olarak ele alınmaktadır. Yaşayan beden, deneyimleyen olarak hareketle ilişkilendirilmektedir. Mekânın homojenliği hareket eden beden tarafından kırılmaktadır. Beden; mekân ve mekânsal ilişki içinde bağlantı noktasını temsil etmektedir. Bu nokta koordinat sisteminde sıfır noktasına karşılık gelerek mekânı düzenlemektedir (Dodd, 2004; Casey, 1997). Bilinçse, beden sayesinde nesneye yönelebilmektedir. Bedenin hareket etmesi, onun üzerinden nesnelere ulaşması ya da bir başka deyişle, nesnelerin çağrısına cevap verebilmesidir yani kısacası deneyimlemesini sağlamaktadır (Dodd, 2004; Casey, 1997; Perri, 2013). Böylelikle bedenin her hareketi ile mekân devinim içinde varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda geometrik mekâna ya da matematiksel zamana rastlanmamaktadır. Beden; mekânın uzantısı, pusulası, kaynağı olmaktadır. Bedenin mutlak varlığı ve hareketi; mekânı orada-burada, yakın-uzak, yukarı-aşağı, üst-alt, sağ-sol gibi ölçeklerle düzenlemektedir (Casey, 1997). Dünyayı kendi bedenlerimiz aracılığıyla ölçer ve düzenleriz: dünya önümüzde açığa çıkmakta ve arkamızda kapanmaktadır. Bu nedenle "ön", "arka"dan farklıdır, "ön"de dünyayla yüzleşildiği için daha çok önem verilmekte ve bu önem "arka"ya ve ardımızda bıraktıklarımıza kıyasla

daha fazla olmaktadır (Bloomer ve Moore, 1977). Bollnow'un matematiksel mekânın karşısına koyduğu yaşayan mekân; hareket eden bedenle tanımlanmaktadır. Algılayan ve hareket eden beden, yaşanan mekânın sıfır noktası olmakta; bu nedenle koordinat sistemi bedenden geçmektedir. Beden hareket ettikçe koordinat sistemi de hareket etmekte ve mekân yenide düzenlenmektedir. Mekânın üç boyutluluğu; bedenin hareketi ile kök salmakta ve böylelikle mekânı kavrayışımız için bir zemin oluşturmaktadır. Bedenlerimiz ile barındığımız mekânlar karşılıklı etkileşim ile kavranmaktadır. Bu etkileşimde deneyimlerimiz aracılığıyla yaşam mekânlarımız tanımlanmaktadır. Yaşayan, hareket eden bedenlerimiz farkında olalım ya da olmayalım sürekli mekân ile diyaloga girerek mekânları yeniden üretmektedir (Bollnow, 1961'den aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s.24-25). Tuan'ın deyişiyle de beden; yönün, konumun ve uzaklığın ölçüsü haline gelmektedir. Mekan bedenin dikey-yatay, yukarı-aşağı, ön-arka ve sağ-sol alanları ile hesaplanabilmekte, bedensel koordinatlar ile de tanımlanabilmektedir (Tuan, 2001, s.35).

Tuan ile benzer bir yaklaşım sergileyen Tekeli ise, bedeninin mekândaki konumu, yer ve çevre ile ilişkilendirerek şöyle açıklamaktadır: “İnsanlar canlı olduklarından bir bedenleri vardır. Bedense coğrafik mekânda bir yer kaplayandır. Biz yaşamımızı coğrafik mekânlarda ya da yerlerde bedenlerimiz aracılığıyla yaşarız. Beden bir yer içinde var olur. Yaşamımızı bedenimizle yerler içinde sürdürürüz. Ama insanın yaşadığı çevreyle, yerle ilişkisi diğer canlılardan farklıdır. Diğer canlılar yaşadığı yere uyum yapar, uyum yapamıyorsa en çok yapabileceği şey yer değiştirmek, uyum yapabileceği yeni bir çevre bulmaya çalışmaktır. Oysa insan yalnız yaşadığı çevreye uyum yapmaz, onu kendi yaşamına uygun hale getirecek biçimde değiştirir. Böyle olunca da beden ve içinde yaşadığı çevre ve yerin karşılıklı etkileşimle birbirini sürekli olarak dönüştürdüğü söylenebilir” (Tekeli, 2009, s. 32).

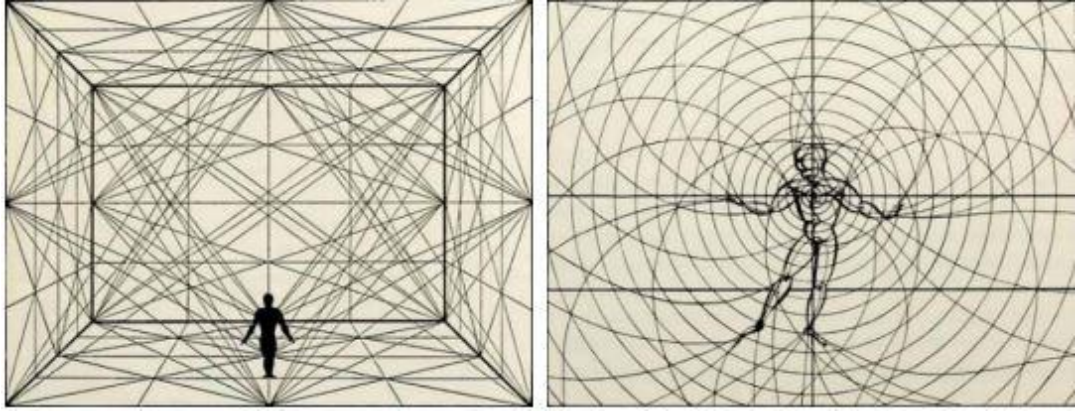
İnsanın çevreyle olan ilişkisinde onu dönüştürme ve kendine uygun hale getirme sürecinde, tasarlanan ya da üretilen mimari mekân tamamlanmaktadır. Mimari mekân beden hareketi ile deneyimlenmekte ve yaşanmaktadır (Holl, Pallasmaa ve Alberto, 1994'ten aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 26-27). Fiziksel deneyim olarak hareketin kendisi ise bir karışımdır: Bir yanda, hareketli cisim tarafından katedilen, sonsuzca bölünebilir sayısal bir çokluk oluşturan, gerçek ya da olanaklı bütün parçaları edimsel olan ve yalnızca derece bakımından farklılaşan uzay vardır; diğer yanda ise başkalaşma olan, niteliksel virtüel çokluk olan saf hareket, tıpkı adımlarla bölünen, ama her

bölündüğünde doğasını da değiştiren Akhilleus'un koşusu gibi (Deleuze, 2005, s. 88).

Mekân; bedensel varlığımızla görülmekte, dokunulmakta, dinlenmekte, ölçülmekte, organize edilmekte ve betimlenmektedir. İnsan sadece mekânın içinde barınırken değil, mekân üretiminde de kendi bedenini kullanarak ölçü ve oran almaktadır. Geleneksel toplumlarda yapıcılar; mekânları, kuşların vücutları ile yuvalarını yapmaları gibi bedenlerine bakarak yapmaktadır. Mekân; bedene dayanılarak tartışılmakta, yaklaşılmakta ve yüzleşilmektedir (Holl, Pallasmaa ve Alberto, 1994'ten aktaran Adıgüzel Özbek, 2016, s. 26-27). Mimari mekân, yalnızca içinde hareket eden bedenlerle değil; daha önce yaşayan beden izlerini de barındırmaktadır. Boşaltılmış köyler, savaşta bombanmış kentler, atıl durumdaki sanayi yapıları, terk edilmiş metruk evler hepsi içinde yaşayan beden olmasa da, yaşanmışlıkları ile mekânsallıklarını sürdürmektedir. Tüm yaşanmışlığı ile beden izleri bu mekânlara sinmektedir. Bugün orayla karşılaşanlar, sadece kendi bedenleri ile değil, yaşanmışlıklar üzerinden de orayı yaşamakta ve hissetmektedir. Mimari mekân; beden hareketinin ve algılarının, devamlı ve yeniden gerçekleşmesi ile yaşanmaktadır. Anlamlandırıldığı üzere mimari mekânlar, sadece ölçülen bir uzam değil; bedenden izler taşıyan, bedenle yaşanan ve beden izlerini barındırır (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 26-27).

Birbirlerine yakın dönemlerde Oscar Schlemmer ve Le Corbusier, beden ve mekânla ilgili çalışmalar yapmışlardır. Bauhaus'ta tiyatro bölümünde sahne tasarımı yapan Schlemmer sahneyi bedenle birlikte tasarlamaya başlamış; bu tasarımlarda kimi zaman, sahne ve beden birbirinin uzantısıymış gibi görünmüştür. Schlemmer beden ve mekânın sınırlarını aşmayı amaçlamış ve beden hareketinin çizdiği, oluşturduğu mekânı da incelemiştir. Schlemmer Şekil 8'de solda sınırları belli kübik bir mekân içinde bedeni, sağda ise beden oluşturduğu mekânı betimlemektedir (İnce, 2015, s. 12).

Beden hareketiyle mekâna uzanırken, mekân da kendi devingenliğiyle bedene uzanmaktadır. Devinim, hareket sözcüğüyle aynı anlama gelmekle birlikte, bir cismin zaman akışı içinde belirli bir gözlemciye göre yer ya da durum değiştirmesi olarak tanımlanmaktadır (Hacılibeyoğlu, 2005'ten aktaran Duru, 2015, s. 17-18).



Şekil 3.19. *Kübik mekânın ve organik adamın yasaları*
(Schlemmer, 1961'den aktaran İnce, 2015, s. 12)

Beden hareketi sayesinde, ilişkide bulunduğu mekânı görünür ya da görünmez biçimlerde şekillendirir. Beden akışkan ve düzensiz hareketleriyle mekân içinde, yeni ve umulmadık mekânlar yaratmaktadır (Tschumi, 2001'den aktaran Duru, 2015, s. 17-18). Isozaki (2007) mekânın hareket eden bedenle tekrar tanımlanmasını şöyle ifade etmiştir: “Birisi bir mekân içinde hareket ettiğinde o mekân onun hareketleri ve nefes alışverişleriyle görünmez bir şekilde bölünür.” Bunun nedeni hareketin özne ve zamanla parçalanamaz bir bütünlük içinde olmasıdır. Hareket ne kadar tanımlı olursa olsun, her bedenin yapısal olarak birbirinden farklı olması, hareketi özneye ait kılmaktadır. Her hareketin ortadan kaldırılamaz ve kendi içinde mutlaka tutarlı ritmi ise hareketi zamana bağımlı yapmaktadır. Beden hareketinin özneyle ve zamanla kurduğu bu ilişki mekânı da etkiler. Mekân, bedenin hareketiyle birlikte zamansal ve performansa bağlı dinamik bir yapıya dönüşür (Dervişoğlu, 2008'den aktaran Duru, 2015, s. 17-18).

Genel olarak hareket, bedenin mekânla tensel iletişimine sebep olur ve bu temas bedensel deneyimin en önemli parçalarından birini oluşturur. Zengin (2003) tensel iletişimin önemini vurgularken, “ Şeylerin tensel varlıklarıyla ilişkiye geçtiğimizde, onların bütünlüğüne varmak için gereksinim duyulan düşünsel kuşbakışının ilk aşaması olan bedensel deneyimi edinmekteyizdir.” demektedir. Zengin'in nesnelerle tensel olarak ilişki kurulma halindeki değerlendirmesini, nesne yerine mekânı koyarak okumak mümkündür. Beden hareket ederek, mekâna müdahale ettiğinde, mekânın bütünlüğü içinde bedenle açılan bu yarıktan düşünsel bir bakış elde edilmektedir. Bu bakış mekânı kavramaya yöneliktir ve tüm duyuları aktif halde, mekânı kavrayan beden, pek çok davranış katmanıyla mekânı dönüştürme potansiyeline sahiptir (Dervişoğlu, 2008).

Borden (1998), sokak kaykaycılarının temasa geçtiği kent parçalarıyla ilişkilerini analiz ettiği yazısında, kaykay hareketlerinin mekânı bir devinim içine soktuğunu, kaykayı kullanan bedenin, mekânda hem fiziksel, hem de toplumsal yapıya dair birtakım izler bıraktığını ve bunun mekânın bellek oluşumuna katkısı olduğunu söylemektedir. Beden kendi mekânını, mimari mekânın üretimiyle karşılıklı bir ilişki içinde yeniden üretir (Borden, 1998). Bu yaklaşıma paralel olarak Tschumi (2008), mimarlığın asıl meselesinin, beden hareketleriyle aktive olan mekânla ilgili olduğunu belirtir. Bedenin hareketiyle ilişki kurmayan bir mekân araştırması veya mimarlık biçimi mekânı katılaştırıp, donuklaştıran bir düşünsel zemine hizmet etmektedir (Duru, 2015, s.18).

Kas ve iskelet sisteminin mekânı deneyimleme şekli olan hareketle mekânın anlamı da tamamlanmaktadır. Zevi, bu durumu mimarlığın mekân üretimdeki temel yaklaşımı olarak ifade etmektedir. Mimarlık, strüktür ve konstrüksiyon sistemlerinin uzunluk, genişlik, yükseklik gibi ölçülerinin tanımladığı salt bir üç boyuttan ibaret mekan değildir, üç boyutlu hacimde bedenin hareketleri ile oluşturduğu mekandır (Zevi, 2015). Mekânın üç boyutlu statik homojenliği bedenin hareketi tarafından heterojen bir yapıya dönüşmektedir. Bedenin hareketi, mekânda koordinat sisteminde sıfır noktasına denk gelen bağlantı noktasına karşılık gelmektedir. Böylelikle bedenin her hareketi ile bu koordinat sistemi yeniden yapılandırılarak sıfır noktası değişmektedir (Dodd, 2004; Casey, 1997). “Hareket eden bedenlerimiz farkında olalım ya da olmayalım sürekli mekân ile diyaloga girerek mekânları yeniden üretmektedir” (Bollnow, 1961). Bedenin hareketi, mekânın pusulası olmakta, mekânı orada-burada, yakın-uzak, yukarı-aşağı, üst-alt, sağ-sol gibi ölçeklerle düzenlemektedir (Casey, 1997’den aktaran Adıgüzel Özbek, 2018, s. 134-135).

Hareketin hız, ritim gibi parçaları ve hareketin karakteri mekân algısının biçimlenmesinde de rol oynamaktadır. Sennett (2018) hareketin aktif ve pasif hallerinin mekâna temas etme durumunda büyük farklar barındırdığını söyler. Kentsel ölçekte konuyu ele alan Sennett, asansör, araba gibi bedeni kentte hızla hareket ettiren ancak bunu pasif bir yöntemle gerçekleştiren araçların kullanılmasının kentle ilişkiyi zayıflattığını, kent deneyimini yalnızca görsel bir akışa indirgediğini söyler. Mekân algısında duyumun önemi üzerine çalışmalar yapan O’Neill’in düşünceleri de bu anlayışı destekler niteliktedir. O’Neill (2001) fiziksel deneyim ve harekete bağlı olarak edinilen konum algısının, görsel mekân algısından çok daha ötede olduğunu belirtmektedir.

Dervişoğlu'nun (2008) da aktardığı şekliyle, mekânda görsel olarak algılanamayacak pek çok nitelik, daha bilincine varılmadan, hareketli beden konumuyla kavranmaktadır ve hareketle ortaya çıkan konum farkındalığı, denge, ses, hareket ve hafızayı içeren çok katmanlı mekânsal bir deneyimdir. Hareketli beden mekânda görünür ya da görünmez izler bırakarak, mekâna ait bellek oluşumuna hizmet etmektedir. Mekân her hareketle, görünür ya da görünmez izlerin oluşturduğu bir birikme yaşar ve sürekli bir çoğalma dolayısıyla devinme halindedir (Duru, 2015, s. 18-19). Sonuç olarak söylenebilir ki, mekân sadece hareket eden bedenlerle değil, mekânı deneyimleyen bedenler ile var olmaktadır. Bedenler yaşanmışlıkları ile mekânda kalıcı izler bırakmaktadır. Dolayısıyla mekânın yeniden yaşanmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri hareket kavramıdır.

3.3.4.3. Bellek kavramı

Mekânsal deneyimde bellek kavramı önemli bir diğer unsurdur. Mekânsal deneyimde hareketin nasıl oluştuğu ve hareketin nasıl içsel bir durum içerdiği belleğe ilişkin bir problemdir. Öncelikle beden inşasının bellekte meydana gelen bir üretim olduğunu söylemek gerekmektedir. Kahvecioğlu'ndan aktarımla genel olarak algılama ve öğrenme ile fonksiyonel bir ilişki içinde olan belleğin işleyiş biçimi kesin olarak açıklanamamakla beraber bu konuda çeşitli bulgu ve varsayımlar bulunmaktadır. Belleğin işleyişinin kodlama, saklama ve geri çağırma olarak tanımlanan üç aşama içerdiği; kısa süreli bellek ve uzun süreli bellek olarak adlandırılan iki farklı türü olduğu yaygın olarak kabul görmektedir (Morgan ve Atkinson, 1995). Burada kodlama bilginin belleğe konmasını, saklama bellekte muhafaza edilmesini, geri çağırma ise gerektiğinde bellekten geri getirilmesini ifade etmektedir (Kahvecioğlu, 1998, s. 71). Yerleri hatırlamak ve hayal etmek konusunda ise doğuştan gelen bir yeteneğimiz vardır. Algılama, bellek ve imgelem sürekli etkileşim halindedir; buradlığın alanı bellek ile düşlemin imgeleriyle kaynaşmaktadır (Pallasmaa, 2011, s. 83).

Bilişsel Psikoloji, deneyimin; algı ve hatırlama organizasyonlarına göre şekillendiğini göstermektedir. 1932'de İngiliz psikolog Frederic Bartlett ilişkisel ve bütünsel etkileri araştırarak, hatırlamanın rolünü öne çıkarmaktadır. Bartlett, algısal organizasyonun oluşumunda bireyin geçmiş deneyimleri ile mizacının ve algı malzemesine takındığı tavrın etkisini vurgulamıştır. Bartlett, beden pozisyonları ve hareketlerinin, önceki hareketlerin beyinde temsil edilen şemasına göre biçimlendiğini, bu şemanın da her yeni hareketle değişikliğe uğradığını ileri sürmektedir. Bu şema

kavramını hatırlama sürecine uygulayan Bartlett, hafızada depolanan bilgilerin zaman sırasına göre ve yaşandığı gibi yer almadığını, geçmiş deneyimin kapsadığı içeriğe göre, şimdiki ve gelecek deneyimlerle karmaşık potansiyel ilişkilere göre organize olduğunu ifade etmektedir. Deneyim, algılanan fiziksel detayların birleştirilmesinden oluşmamaktadır. Algılanan bütünün oluşturduğu izlenimden hareket ederek, ilgili şemaya göre detayları kurmaktadır. Özakpınar (2000)' ın ifadesiyle de “Özellikle gösterim süresi çok kısıtlıysa bu durum daha da belirginleşir. Belli bir durumda algı alanının bir kısmı algılanır; açık kalan yerler benzer durumlardaki geçmiş deneyimlere göre, yani zihinde var olan uygun bir şema ile bağdaşan biçimde doldurulur“ (Dervişoğlu, 2008, s. 41-42).

Her deneyim ise anıları toplama, birleştirme ve karşılaştırma edimlerini içlemektedir. Pallasmaa'nın deyimiyle ete bürünmüş bir belleğin bir mekan ya da yeri anımsamakta asli bir rolü vardır. Ziyaret ettiğimiz tüm şehirleri ve kasabaları, tanıdığımız tüm yerleri bedenimizin ete bürünmüş belleğine aktarırız. Evimiz öz kimliğimizle birleşir; kendi beden ve varlığımızın parçasına dönüşür. Anımsanması mimarlık deneyimlerinde mekan, madde ve zaman tek bir boyutta, varlığın bilincimize nüfuz eden temel tözünde kaynaşır. Kendimizi bu mekanla, bu yerle, bu anla özdeşleştiririz ve bu boyutlar bizzat varoluşumuzun bileşenlerine dönüşür. Mimarlık kendimiz ile dünya arasında uzlaşma sanatıdır ve bu aracılık duyular yoluyla gerçekleşmektedir (Pallasmaa, 2011, s. 88-89).

Dolayısıyla, tüm duyularımız hafızayla bağlantılıdır. Duyular değerlendirilirken, yaşantıyla kazanılmış bilgiler depolandığı yerden çağrılmaktadır (hatırlama). Deneyimin gerçekleşmesi, bilginin oluşturulmasında önemli bir rolü olan hatırlama, genel kabul gören teorilere göre, duyuşsal kayıt, kısa ve uzun süreli hafızaların etkinliği olarak tanımlanmaktadır. İnsan birbirini tamamlayan bu üç hafıza aşamasına sahiptir. Duyuşsal kayıt, uyarıların bir kopyasının çok kısa bir süreli depolanmasıdır. 20-30 saniye kalıcılık göstermektedir ve bilgi elektriksel yapıdadır. Kısa süreli hafıza, uyarıcılara göre gelen bilginin elektrokimyasal etkileşimlerle, 20 dakika-1gün kalıcılığı olan zihinsel bir süreçtir. Duyuşsal kayıtla bilgiler bilinçsiz oluşurken, kısa süreli hafızada bilinç söz konusudur. Uzun süreli hafıza kısa süreli hafızaya bağımlı gelişerek, bilgiyi kimyasal yapıda depolamaktadır. Bu üç hafıza sistemi birbirini beslemektedir. Piaget'in insan zihninin yapısal nitelikleriyle ilgili yaptığı araştırmalarda görüldüğü gibi, zekânın başlangıcı hareket olmaktadır. İlk hareketlerden oluşan duyuşsal kayıtlar, zihinde bilgi yapılarına dönüşerek, karmaşık bir kodlama sistemiyle hafızada depolanmaktadır. Bir inç

derisinde 19,000 sensör hücre bulunan beden, başlı başına bir hafıza sisteminin ilk kayıt merkezidir. Dansçılar ve atletler bedenlerinin tamamını bir hafıza sistemi olarak geliştirmeye çalışırlar. Görme engelliler dokunmayla tanımladıkları ve hatırladıkları Braille alfabesini kullanırlar (Zakia, 2002'den aktaran Dervişoğlu, 2008, s. 42).

Mekan deneyiminde zihnin yapısal nitelikleriyle ilgili olan diğer konunun ise zaman kavramı olduğu görülmektedir. Zamanın belli bir bölümü, zamanın bölünen bir parçası olarak tanımlanan süre kavramı da bu konuyu kapsamaktadır. Yücefer'in ifadesiyle özünde süre; bellektir, bilinçtir, özgürlüktür (Deleuze, 2005, s. 91). Bu durumda süre ve bellek ilişkisinin kavranması önemlidir. İnsanın zamanı nasıl kayıt ettiği veya insan hareketinin nasıl gerçekleştiği süre ve bellek ilişkisi bağlamında yanıtlanabilecek olan bir sorudur. Tanju (2008), bu ilişkiyi virtüel hafızanın (geçmişin), aktüel algıyı (şimdiyi) biçimlendirmesi, yönlendirmesi ve seçime zorlarken, eşzamanlı olarak aktüel algının (şimdinin) virtüel hafızaya (geçmişe) yazılarak/ kaydedilerek onu yeniden biçimlendirmesi olarak tanımlamaktadır. Bellek, bu ilişki çerçevesinde her deneyim sürecinde tekrar oluşarak ve üretilerek varlığını sürdürür. Deneyimin gerçekleşme ortamı bellek ile oluşturulurken süre belleğin üretilme ve gerçekleşme anıdır. Twilight (2008) isimli filmde Alice Cullen geleceği görme yeteneğine sahiptir. Ancak gördüğü gelecek kişilerin düşüncesine göre değişmekte; geleceği değişen düşünceye göre farklı sahnelerde görebilmektedir. Alice Cullen'ın geleceğe yönelik görme biçimi süre bağlamında düşünüldüğünde geçmiş veya diğer bir deyişle şimdinin ve geçmişin bütünü olarak bellek, deneyim anında bütün olarak değişecektir. Verilen örnekte geleceğin deneyime göre ileriye yönelik değişmesi gibi; insanda bütünüyle bellek, bu örneğin tam olarak simetrisinde, geçmişin üretilip her seferinde yaşanan zamanın bu geçmiş üzerine inşasıyla gerçekleşir (Uysal, 2012, s. 13-14). Dolayısıyla zaman; algı, hareket, bellek gibi beden-mekân ilişkisinde önemli yer tutan bir kavram haline gelmektedir.

Tanyeli (2008), mekan ile algılayan beden ilişkisini şu şekilde ifade etmektedir. "...mekan, mimarlıkta ürünün vazgeçilmez özünü oluşturur. ... mimarlık yapıtının algılanmasında algılayıcısının devinimi olanaklı ve hatta gereklidir. Dolayısıyla algılayıcının sürekli değişen konumuna bağlı olarak sayısız mekan yaşantıları elde edilebilir. ... Mimarlık yapıtında algılanan yalnızca üç boyutlu değildir; buna algılayıcının zaman içindeki devinimden kaynaklanan bir de "zaman-mekan boyutu"nın eklenmesi

gerekmektedir. Yapıtın üç boyutu doğal olarak değişmez. Ama yapıtın bu üç boyutlu gerçekliği, algılayıcının devinimi nedeniyle değişen her konumda farklı ve sonsuz sayıda mekan yaşantısının oluşmasına yol açar” (Adıgüzel Özbek, 2016, s. 23).

Bu bağlamda İnce’nin de ifadesiyle, Mekânın sadece en, boy ve yükseklikten oluşan bir kavram olmadığı, zaman kavramının devreye girmesiyle mekânın tanımının ve kavrayışının değiştiği bilinen bir durumdur. Zamansallık kavramı mekânın salt fiziksel özelliklerinin yanında zihinsel özelliklerine de dikkat çekmekte, zaman ile birlikte yaşantı ve deneyim kavramları tartışılır hale gelmekte; zamanın olmadığı bir yerde deneyimden ve yaşantıdan söz etmek de zorlaşır hale gelmektedir (İnce, 2015, s. 14). Bu noktada Lefebvre’ye göre zaman ve mekân aynı ontolojik statüye sahiptir. Zaman, yaşanan deneyimlerin bir parçası olarak gündelik yaşamda yer almaktadır (Simonsen, 2005’den aktaran Uysal, 2012, s. 13).

Lefebvre’nin anlar ve gündelik hayatın ritimleri olarak ortaya koyduğu zamansal ifadelerle karşın Bergson süreden bahsetmektedir. Süre, bedenin yaşanan zamanıdır. Homojen zaman gibi eşit parçalara bölünmüş ve çizgiselleşmiş değildir. Bergson’a göre: “Tümüyle saf süre, benimiz kendini yaşamaya bıraktığında, şimdiki durumuyla önceki durumları arasında bir ayrım yapmaktan kaçındığında, bilinç durumlarının ardışıklığının aldığı biçimdir” (Deleuze, 2005, s. 29). Süre, nasıl gerçekleştiğine dair psikoloji alanında aranan yanıtlara karşın esas olarak karmaşık bir ontolojik problemidir. Bu problemi çözmeye yönelik değil ancak anlamaya yönelik yapılabilir olan süre, bellek, beden, zaman, mekân, hareket ve değişime dair bir ilişkiler bütünü ortaya koymaktır. Dünyada yaşarken dünyayı anlamak ve aynı zamanda varlığın kendisini hem kendi hem de varlık; diğer bedenler arasında bir beden veya imgeler arasında bir imge olarak anlamaya ilişkin bir problemidir bu bahsedilen (Uysal, 2012, s. 14).

Fakat İnce (2015, s.20)’nin ifadesiyle küreselleşme ile birlikte gelen zaman-mekân sıkışmasında mekân algısı da değişmektedir. Bu durumda süreçten öte an önem kazanmaya başlar, paralel bir şekilde mekânların geçici, imajlara ve göstergelere dayalı kimliği de değer kazanır. Öte yandan mimari üretim de sadece bina inşa etmek olarak algılanmamakta; mimarlık ürünleri artık fotoğraflarla, filmlerle, reklam endüstrisi ve daha birçok alanla ilişki içerisinde. Mimarının sahip olduğu bu yeni durum beden ve mekân arasında daha karmaşık ilişki biçimlerini doğurmaktadır. İnsan bedeninin mekân ile kurduğu bu yeni ilişki biçimi geleneksel mekân deneyiminden oldukça farklı yeni bir

mekânsal deneyimdir. Yeni mekânsal deneyimler beraberinde deneyimle ilgili yeni tartışmaları da getirmektedir.

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Roma Döneminde başlayan kartezyen görüşün yol açtığı beden ve mekân ayırımına karşı günümüz mekân tasarımında beden ve mekân ilişkisi bütünleşik olarak değerlendirilmektedir. Oysaki Roma Döneminde bedeni matematiksel değerlerle ele alan mimar Vitruvius'a göre evrensel oranları içeren beden, model olarak kullanılarak dönemin ideal mekân tasarımı yaratılabilmektedir. Bu anlayışın ürünleri ise özellikle Yunan Dönemindeki sütunlarda, Roma ve Rönesans Dönemindeki kiliselerde görülebilmektedir. Vitruvius'a göre Romalı tapınakların geometrisi ile bedenin oranı birbiriyle bağlantılı olmalıdır. Yani ideal bir beden, bir kare ve dairenin içine yerleşirken, ideal mekân da bu düzeni yansıtır nitelikte olabilmelidir. Vitruvius'un, Rönesans Döneminde ortaya koyduğu "Vitruvius Man" kavramının, temelde altın oran yoluyla ideal bedensel oran-ölçü ve ideal mekân arayışına cevap niteliğinde açığa çıktığı görülmektedir. Fakat burada ifade edilen ideal beden, matematiksel değerlerle ve geometrik soyutlamalarla ifade edilen bir kavrama karşılık gelmektedir. Le Corbusier' in bedene yönelik ortaya koyduğu 'Modulor' kavramına ait ölçü sisteminin ise temelde yine, Vitruvius' un oranlarla ilgili çalışmaları üzerine temellendiği görülmektedir. Le Corbusier burada altın orana dayalı ve Fibonacci dizisinden oluşan ölçüler gamı oluşturmuştur. Fakat Le-Corbusier evrensel oranlara dayalı bir sistem geliştirmeye çalıştıysa da bedeni ve mekânı standartlara oturtan tasarım anlayışıyla eleştirilmiştir.

Günümüzde ise mekân ile beden arasında birbirinden ayrılmaz ilişkiler ağının bulunduğu kabul edilmektedir. Mekân ve Mekânsal deneyim beden yoluyla açığa çıkabilmektedir. Mekânsal deneyimde beden ise 'yaşayan beden' e karşılık gelmektedir. Burada konu edilen beden, sınırları olmayan, açık, değişken bir bedendir. Dolayısıyla Rönesans döneminde takip edilen kartezyen mekân anlayışı ile günümüzde mekânsal deneyimin önem verildiği ilişkisel mekân anlayışında bedenin farklı biçimlerde ele alındığı görülmektedir. Ele alınan çalışma kapsamında da mekân tasarımında veri olarak bedenin ele alınış-kavranış biçimde yaşanan değişimler incelenerek değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda günümüzde temelde her biri derinlemesine birer araştırma konusu olan beden' e yönelik girdilere temel özellikleriyle yer verilmiştir. Algı, hareket ve bellek kavramları beden-mekân ilişkisine yönelik temel özellikleriyle incelenmiştir. Burada

temel amaç ise, konunun bütünsel olarak değerlendirilmesi gereken girdilerine yönelik farkındalığın oluşturulmasıdır.

Sonuç olarak ele alınan çalışmada günümüzde mekânın üretiminde, veri olarak bedenın sayısal verilere ve matematiksel değere dayanan fiziksel bir gerçeklik olarak görülmeyeği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Mekan pek çok algı biçiminin bira adalığıyla olanaklı olan deneyim kavramıyla varlık kazanmaktadır. Burada algıyı hareket ve bellek kavramları desteklemekte ve bütünsel olarak mekansal deneyimi olanaklı kılmaktadır.



KAYNAKÇA

- Ay Birsöz, Ş. B. (2015). *Mimari Tasarımda Bedensel Farkındalık: Bir Ara yüz Olarak Dans*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Adıgüzel Özbek, D. (2016). *Mimari Mekânın Tanımlanması Üzerine Bir Çalışma*, Doktora Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Aydıntan, E. (2001). *Yüzey Kaplama Malzemelerinin İç Mekan Algısına Anlamsal Boyutta Etkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma*, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon: K.T.Ü., Fen Bilimler Enstitüsü.
- Aydınlı, S. (1986). *Mekânsal Değerlendirmede Algısal Yargılara Bir Model*, Doktora Tezi, İstanbul: İ.T.Ü., Fen Bilimler Enstitüsü.
- Asar, H. (2013). *Mimari Mekân Okumasında Algısal Deneyim Analizinin Bir Yöntem Yardımıyla İrdelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Aslan, F., Aslan, E. ve Atik, A. (2015). İç Mekânda Algı, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11 (5), 139-140.
- Aksoy, O. A. (2014). Performans Sanatında Beden - Mekân İlişkisi, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (20), 25-40.
- Albayrak, O. (2015). *Strateji Oyunları Mekanlarının Oyun-İnsan-Mekan Etkileşimi Bağlamında İrdelenmesi ve Bir tasarım Önerisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İ.T.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Corbusier, L. (2014). *The Modulor 1-2*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Deleuze, G. (2005). *Bergsonculuk* (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Dupond, P. (2013). *Merleau-Ponty Sözlüğü* (Çev. E. Şan) Say Yayıncılık.
- Dervişoğlu, E. (2008). *Mekan ve Beden İlişkisi: Mekanın “Bedenle Kavrayış” Üzerinden Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Duru, D. (2015). *Performans Olgusu Bağlamında Beden Mekan İlişkilerinin Araştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü.

- Görgül, E. (2000). *Kuramsal Metinler Bağlamında Mimarlıkta Sürekliliğe Bakış: Vitruvius, Alberti ve Le Corbusier*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İTÜ, Fen Bilimler Enstitüsü.
- Göler, S. (2009). *Biçim, Renk, Malzeme, Doku ve Işığın Mekân Algısına Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: MSGSÜ, Fen Bilimler Enstitüsü.
- Gürsoy, K. (2016). *Maurice Merleau-Ponty'den Algı Problemine Giriş*, Aktif Düşünce Yayıncılık.
- Gökberk, M. (1999). *Felsefe Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, (11), 230-260.
- Gürkaş, T., Barkul, E. ve Barkul Ö. (2012). *Yer Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi*, (4), 2-4.
- İnce, B. (2015). *Deneyim ve Deneyim Odaklı Mekan Üretimi Üzerine Bir İrdeleme*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü.
- İnam, A. (2006). İnsan ve Mekân, O. İ. Ertekin, *Mimarlar Derneği Dönem Etkinlikleri 2004-2006*, İstanbul: Mimarlar Derneği 1927, 378-379.
- Kahvecioğlu, H. (1998). *Mimarlıkta İmaj: Mekânsal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model*, Doktora Tezi, İstanbul: İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Leach, A. (2017). *Mimarlık Tarihi Nedir*, Koç Üniversitesi Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının Fenomenolojisi* (Çev. E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu). İthaki Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algılanan Dünya* (Çev. Ö. Aygün) İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin* (Çev. A. Soysal), İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). Odak: İyi Bir Komşu - 15. İstanbul Bienali, *Cogito Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, (88).
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri* (Çev. A. U. Kılıç), İstanbul: Yem Yayınları.
- Roth, L. N. (2000). *Mimarlığın Öyküsü* (Çev. C. Çapan ve S. Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sharr, A. (2013). *Mimarlar için Düşünürler*, İstanbul: Yem Yayınları.

- Sennett, R. (2018). *Ten ve Taş*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Soygeniş, S. (2019). *Mimarlık Düşünmek Düşlemek*, İstanbul: YEM Yayınları.
- Semerci, A. (2018). *Modulor Ölçü Dizisinin Parametrik Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Şentürk, L. (2007). *Modulor'un Bedeni*, Doktora Tezi, İstanbul: Y.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Şenkan, E. (2017). *Beden Kullanımı ve Performans Sanatı*, İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şentürk, L. (2011). *Le Corbusier: Modulor'un Bedeni. Modern Mimarlıkta Hegemonik Erilliğin Eleştirisi*, Altıkırkbeş Yayın.
- Tekeli, İ. (2009). *Gündelik Yaşam, Yaşam Kalitesi ve Yerellik Yazıları*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tuan, Y. F. (2001). *Space and Place The Perspective of Experience*, Minnesota: University of Minnesota.
- Uysal, H. I. (2012). *Beden Kavramı Ve Deneyimler Üzerinden Bedenin Mimarlık Eğitiminde Yer Almasına İlişkin Öneriler*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Vitruvius, M. (2015). *Mimarlık Üzerine On Kitap*, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Vitruvius, M. (2001). *Ten Books On Architecture* (Edit. D., R. Ingrid, T. N., Howe).

İNTERNET KAYNAKLARI

https-1: <http://www.nisanyansozluk.com/?k=deneyim&x=0&y=0>

(Erişim tarihi: 20. 07. 2020).

https-2: <http://www.tdk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 20. 07. 2020).

https-3: Eagleton, 2005, London Review of Books, sayı. 27, s. 23-24

<http://www.lrb.co.uk/v27/n12/terryeagleton/lend-me-a-fiver>

(Erişim tarihi: 20. 07. 2020).



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Gökçen ALTUNTAŞ
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : İstanbul / 1992
E-Posta : altuntasgokcen@gmail.com

Eğitim ve Meslek Geçmişi:

- 2017-2020, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık Anasanat Dalı
- 2017-Devam Ediyor, Araştırma Görevlisi, İstanbul Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

Mesleki Birlik / Dernek / Kuruluş Üyelikleri:

- 2014, TMMOB İç Mimarlar Odası, İstanbul