

MİMARLIKTA MEKAN KAVRAMI

Yrd. Doç.Dr. İlhan ALTAN

ÖZET

Mimarlık tarihinin dönüm noktalarından birisi de bu asrın başlarında mekan kavramının mimarlığın esas ögesi olarak ele alınmasıyla başlar. Mimarlığın temel konusu olan mekan kavramı, insan algılaması ve mekanın sınırlanmasına bağlı olup, sınırlayıcı öğelerin farklılığına göre, doğal, yapay ve karma mekan kavramlarını kullanırız. Mekan kavramını bütün duyu organlarımızla algılar ve bu algılarımızı belleğimizde bulunan durumlarla mukayese ederiz. Her toplumun mekan tahayyülünde ve mekansal davranışında büyük farklılıklar vardır. Bu da toplumların kültürel farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Zaman içinde her kültür sistemi, yaşama biçimini, mekan anlayışı ve onu kullanışıyla yansıtmıştır. Dolayısıyla mekan sözcüğü mutlak ve değişmez bir anlam taşımaktadır. Zaten böyle bir anlam taşımasaydı, tarih boyunca birbirlerinden bu kadar farklı mekanlar yaratılamazdı.

GİRİŞ - MİMARLIK TARİHİNDE MEKAN KAVRAMININ YERİ

En eski biçimsel teoriler "Herşey sayılarla açıklanır" diyen Pythagorcuların görüşlerinden ortaya çıkmıştır. Pythagorcular, müzikal armonilerin, titreşen bir telin uzunluğu ölçüldüğünde ortaya çıkan basit sayısal oranlara tekabül ettiğini buldular.

Yunanlıların müzikle ilgili bu düşünceleri mimaride kullandıklarına ilişkin doğrudan hiçbir kaynağa rastlanmamasına karşılık, mimarinin "donmuş müzik" olarak tanımlanması çok eskilere dayanmaktadır. Vitruve'un yazılarında da müzikal armoni ile ilgili hiçbir görüş yer almamaktadır(1). Bunun yerine Vit-

ruve, armoniyi, binanın bölümlerinin birbiriyle basit sayısal oranlarda ilişki kuran bir modülün tekrarı olarak kabul eder. Bu fikir insan vücudunun oranlarından ortaya çıkmıştır.

Görülüyor ki antikite, mimarının biçimsel niteliklerini sayılar yardımıyla tanımlamaya yönelmiştir. Ölçülebilen büyüklüklerin tekrarı mimari düzenin ilk şartı olarak kabul edilmiştir.

Rönesans'ın mimari teorisi ise Vitruve ve Pythagorcuların fikirlerini birleştirmiştir. Alberti, Hristiyan kilisesi düzenlenmesinde gerekli orantıların tam ve dolaylı bir tanımını belirlemiştir. Alberti'nin bazı biçimlerin mükemmeliğini kapsayan teorisi, aynı zamanda sayısal fikirlerden de kaynaklanmaktadır. Wittkower, Rönesans döneminin sayısal kompozisyonunun, müzikal armonilere ve bu armonilerin evrenin düzenini yansıttıkları inancıda dayandığını göstermiştir.

Barok çağ boyunca, mimarının klasik teorisi eleştirisi konusu olmuştur. Perrault orantıların pek az algılanabildiklerine ve mimari kaidelerin bir mantıksal güzelliği belli etmekten uzak, alışkanlıkların bir sonucu olduğunu ileri sürer. Bu eleştiri Hume tarafından felsefi biçimde şöyle ifade edilmiştir : "Güzellik cisimlerin kendisinde olan bir özellik değildir, güzellik sadece bu cisimleri seyredenin zihninde mevcuttur ve her zihin farklı bir güzellik algılar"(2).

Aynı çağda Laugier klasik düzenleri eleştiriyor ve onların mimari üzerindeki pratikte düzenleyici etkinliğini kabul etmediğini belirtiyordu.

17. ve 18. yy'ın düşüncesi antikiteden beri temel nitelikteki kavramlarla büyük bir farklılık göstermektedir. Bütün iyi orantı kavramlarına dayalı geleneksel kaidelere sert tepki gösteren bu eğilim, Borromini de kendini göstermekteydi. Binanın plan ve cephelerini ölçülebilen büyüklüklerle düzenlemeden çok, Borromini geometrik metodları esas biçimin alt bölümlerini belirlemek için kullanıyordu. Orantıyı ortak bir faktör olarak kabul eden bu sayısal ve geometrik kavramlar, bugün dahi mimarların konuşma dilinde yer almaktadır.

Bölümler arasında düzenli bir bağını kurabilmek amacıyla plan ve cephe-lerin üzerine görülmez çizgi ağlarının çakıştırılması suretiyle, oranlar üzerine birçok teoriler mevcuttur. Benzer biçimde, geçmişin büyük mimari yapıtlarının dairenin bölümleri, altın kesim veya paralel köşegenler kavramlarının üzerine oturtulduğunu doğrulamaya çalışıldı.

19. yy'ın sonlarına doğru, yeni bir mimarlık teorisinin temellerinin atılabilmesi amacıyla ilk denemeleri görüyoruz. Riegl teorisinin çıkış noktasını algılamamanın dokunsal ve görsel etkileri üzerine kurmuştur. Biçimlerin, yüzeylerin gerek dokunsal ve gerekse görsel deneyimlerinin sonucu algılandığını belirtmiştir. Mekan ve yüzey kavramlarını kullanarak mimari form anlayışına yeni bir yaklaşımda bulunmuştur. Fakat buna rağmen, mimari biçiminin belirli bir kolumdan görüldüğünü savunması, düşüncelerinin iki boyutlu kalmasına sahip olmuştur. Mekanı mimarinin temeli olarak görmesine rağmen Schmarsow'un teorisini de Riegl'inkinden büyük farklılıklar göstermemektedir. En önemli düşüncesi, mimariyi kavramada, gözlemcinin mekandaki hareketinin önemini belirtmesidir. Schmarsow'un mimarlık tarihini "mekanın değişen kavramlarının" tarihi olarak gören teorisini, mimarlık üzerine geliştirilmiş birçok yeni teoriye temel teşkil etmiştir. Wölfflin'in görüşlerinde de mimarinin mekansal görünümü ihmal edilmiştir. Wölfflin'in talebesi Giedion mimari gelişimi mekan açısından üç safhaya ayırır : Mısır, Sümer ve Yunan mimarilerini kapsayan birinci safhada, mekanı hacimler arasında kalan kısımlar olarak ele alır, Roma'daki Pantheon'dan başlayıp on sekizinci yy'ın sonuna kadar olan ikinci safhayı ise mimari mekanın şekillendirilmesini oyulmuş iç mekanla aynı şey olarak yorumlar ve bu yy'ın başlarında perspektifte tek bakış noktasını ortadan kaldıran optik devrimle birlikte ortaya çıktığını söylediği üçüncü mekan kavramında birinci ve ikinci safhaların görüşünün birleştiğini ve mekanlar arası ilişkinin kuvvetlendiğini söyler(3).

G. Scott, Wölfflin'in Rönesans ve Barok adlı eserinden yararlanarak "The Architecture of Humanism" adı altında yayınladığı kitapta, "mimari yalnızca seyretmekle yetindiğimiz yüzeylerin dışında, bizleri doğrudan doğruya kapsayan üç boyutlu mekanlara yer verir... Bütün sanatların içinde, yalnız mimarinin mekana gerçek değerini sağladığı söylenebilir... Resim mekanı resmedebilir. Şiir, Shelley'de görüldüğü gibi mekanı gözlerimizin önünde canlandırabilir. Müziğe gelince, o da benzer bir duygu uyandırabilir. Mimari ise mekanla bizzat uğraşır. İstese de istemesek de mekan bizleri etkileyecek benliğimize hükmedecektir. Mimariden duyduğumuz zevkin büyük bir kısmı gerçekte mekana bağlıdır" der(4).

İtalyan B. Zevi ise, mimariyi "mekan sanatı" olarak tanımladığında sadece mekansal biçimini öngörmüyor, daha ziyade bütünün mekansal etkisini düşünüyordu. Ve bu etki yüzeylerin düzenlenmesi, aydınlatma ve hatta sembolik motiflerle belirlenir diyordu(5).

Görüldüğü gibi 20. yy'da sanat ve mimarlık tarihçilerinin, mimarlığın cepheler, süslemeler ve uyumlu oranlar olarak ele alınmasından ziyade onun mekansal niteliğinin kavranmasının önemini ifade ederler.

MEKANIN TANIMI ÜZERİNE

Her bina, toplumun belirli bir gereksinimine cevap vermek üzere, çağın inşaat tekniğine dayalı olarak bazı malzemelerle belirli bir fiziki mekanın etrafının çevrilmesiyle oluşmuştur. İşte insanın fiziksel mekana yönelip orada belli bir kesimi belirginleştirmesi, sınırlandırması ile mimari mekan oluşur. Başka bir deyimle mimari mekan özellikle hissedilir, izlenir duruma gelir.

Mekan kavramını daha iyi anlayabilmek için kendimizi üç farklı ortamda bulunduğumuzu kabul ederek bir gözlem yapmak yerinde olacaktır : birincisinde her yönde açık, göz alabildiğine uzanan, hudutsuz, sonsuz görünen bir tabiatın ortasında olduğumuzu, ikinci olarak kısmen ağaç ve ağaç gruplarının ve kısmen de muhtelif yükseklikte çalılarla kuşatılmış bir ortamda, üçüncü olarak da ağaç gövdelerinin çok sık olduğu bir orman da bulunduğumuzu tahayyül edelim. İşte ağaç ve çalılarla çevrelenmiş olan ikinci ortam bizde ilk mekan kavramını düşünmemizi sağlar. Bir anlamda mekan hissi korunmuşluk ve çevrelenmişlik duygularıyla ortaya çıkmaktadır. Mekan kavramını kolay anlaşılabilmesi için doğal mekandan örneklerle açıklamayı uygun gördüm. Yalnız ikinci ortamdaki ağaç ve çalıların bizde mekan hissi uyandırabilmesi için hangi yükseklikte ve nasıl konumlandırılmış olmalarının ve ne kadar büyüklükte bir alanı kuşatmaları gerektiği sorusu akla gelebilir. Bu sorulara matematiksel bir cevap vermenin imkansızlığı mekan olgusunun aslında -daha ileri kısımlarda da görüleceği gibi- pek çok değişikene bağlı olmasındandır.

Yukarıda verdiğimiz örneklerde sınırlayıcı elemanların düşey düzlemde olduğunu belirtmekte fayda görüyorum. Gerek doğal ve gerekse mimari mekanda ayaklarımızın altında bir yatay düzlem (toprak; dtöşeme), başımızın üzerinde doğal mekanda gökyüzü, mimari mekanda ise tavan düzlemi vardır.

J. Joedicke algılanabilecek sınırlayıcı öğelerin yokluğu söz konusu olduğunda mekanın boşluk, buna karşı sınırlayıcı öğelerin aralıklarının algılanamayacakları kadar küçükse mekanın yerini cismin aldığı, dolayısıyla BOŞLUK ve CİSİM mekan kavramının üst ve alt sınırları olarak düşünülebileceğini söyler(6).

MEKANIN ÖGELERİ

Mimaride mekandan söz edilince, evvela üstten, alttan ve yanlardan kapatılmış olan bir yapıt akla gelmekle beraber bugün mekan deyince duvarlarla keskin sınırlandırılmamış bir şeyi de anlarız.

Mekan kuruluşunda düşey elemanların tümü ile yüksek olması ve mekanın çevresinin böylece oluşturulması gerekmez. Çok az yüksekliği olan bir duvar, bir setleme ile de mekan belirgin olabilir. Ağaç ve çalılık grupları da mekan belirleyici olarak etkili olabilir.

Sınırlandırılmamış, sonsuz mekan sadece düşünülebilir, algılanamaz.

Mekânı sınırlandıran ögelerin farklılığına göre mimari mekan ve doğal mekan ayırımı yaparız. Bu ögeler duvarlar, tavanlar ve döşemeler, sütunlar, kolonlar ve kirişler ise mimari mekandan, söz ederiz. Bu ögeler yeryüzü, gökyüzü, ufuk, çalılık, ağaçlar ve bulutlar ise doğanın oluşturduğu, doğal mekandan söz ederiz. Mimari mekanın veya doğal ve mimari mekanın özel durumu olan şehirsel mekanlar, sokaklar, binalar veya bunlarla birlikte yeşil sahalara, ağaçlar vb ile sınırlanır(7).

Doğal ve yapay elemanlar ile belli mekan kuruluşları genelde şöyle tanımlanabilir :

- Doğal elemanlar ile (yeryüzü, gökyüzü, ufuk, çalılık, ağaçlar) DOĞAL MEKAN,

- Yapay elemanlar ile (duvarlar, tavanlar, kirişler, kolonlar) YAPAY MEKAN (MİMARİ MEKAN, ŞEHİRSEL MEKAN)

- Doğal ve yapay elemanlarla KARMA MEKAN.

Bizler için öncelikle söz konusu olan mimari mekandır. Ancak burada kullandığımız mimari deyiimi bizde tümü ile yapay mekanları anımsatmamalıdır. Çünkü mimarlık mesleğinin temelinde amaç olarak doğal ve yapay elemanları beceri ile kullanarak mekan ve mekanlar oluşturma ve öncelikle doğayı koruma ve doğa ile yapay elemanları bağdaştırma çabası yatmaktadır(8).

Mekânı tanımlayan, belirginleştiren elemanlar (doğal, yapay) mekanın sınırlayıcılarıdır. Mekan sınırlayıcılarıdır. Mekan sınırlayıcılarının biçimlenişine göre mekanın geometrisi oluşur (yüzeyler düz, eğik, dışbükey veya içbükey ola-

bilir). Kuşkusuz mekan belirleyici elemanların da (zemin, duvar, tavan) özellikleri vardır. Bu özellikler, yüzeylerin biçiminin ve boyutlarının ötesinde renk ve doku olarak sayılabilir. Unutmamak gerekir ki saydıklarımız mekanın özellikleri olmayıp mekan belirleyicinin özellikleridir.

Mekan duvarlarla olduğu kadar, döşeme ve tavan ile belirlenir (doğal mekanda döşeme, kaldırım, yol veya toprak zemin, tavan ise gökyüzü bulutlar ve ağaçlarla oluşmaktadır). Bütün bu yüzeylerin mekanın oluşumunda çeşitli görevleri vardır. Zemin (tabii mekanın tersine) genellikle mutlaka yatay ve düz, fakat farklı seviyelerde olabilir. İçinde merdiven veya rampa gibi eğilimli yüzeyler bulunabilir. Değişim imkanları son derece sınırlı olması dolayısıyla, zemin diğer mekan elemanlarına destek sağlayarak genelde mekanın biçimini kazanmasına yarayan birleştirici bir öğedir. Tavanın genellikle teknik faktörlerle belirlenmesine rağmen, duvarların ve tavanın ele alınışı çok daha büyük imkanlara sahiptir.

Bir mekanda insanların yaşam biçim ve etkinliklerine olanak veren donatım elemanları (eşyalar) vardır. Bu donatım elemanlarının düzenlenişi, nitelik, yoğunluk ve görünümleri mekan algılamasında etken olurlar. Dolayısıyla bunların kullanıcıların fizyolojik ölçülerine uygunluğunun ötesinde, malzeme, renk ve doku açısından içinde bulunacağı mekanın diğer öğeleriyle (mekanı sınırlayıcı yüzeylerin biçim, renk ve dokusu) birlikte düşünülmelidir.

Mekan geometrisini oluşturan, mekan sınırlayıcıları, yüzeylerinin biçim, doku ve renkleri, mekandaki donatı elemanları bir bütün halinde mekanın niteliğini oluştururlar ve mekan algılamasına temel teşkil ederler. Ve mekan öncelikle görme duygusu ile algılandığından, o mekanı aydınlatan ışığın yön ve kalitesi, mekanın niteliğini oluşturmada diğer önemli bir faktördür. Işık, sınırları belirgin veya belirsizleştirir, biçim veya dokuyu vurgular, bir özelliği gizler veya açığa çıkarır, mesafeleri küçültür veya büyütür(9). Bu değişimlerde ışığın gölge ile birlikte etkili olduğunu unutmamak gerekir.

MEKAN VE KÜTLE

Bir mekan sınırlandıran yüzeyler aynı zamanda kütlelerin sınırlarını belirler. Tek bir odadan oluşan bir dağ evini sınırlandıran yüzeyler, eve içeriden bakıldığında mekanın sınırlarını, eve dışarıdan bakıldığında ise aynı yüzeyler küt-

lenin sınırlarını belirler. Kütleler dışarıdan, mekanlar ise içlerinden algılanır, dolayısıyla kütleler üç boyutlu cisim görünümündedirler.

Bir taş bloku, bir dağ birer kütle örnekleridir. Fakat bir dağın içindeki mağara ise mekan örneğidir. Bir cami içten duvarların sınırladığı bir mekan dıştan ise yüzeylerin belirttiği bir kütle olarak görülür.

"Yüzeyler, kütleler ve mekanların arasında sınır görevi yapar ve dolayısıyla, mekanın sınırlarını ve aynı kütlelerin sınırlarını belirler" cümlesi tek mekandan oluşan yapılar için geçerlidir. Fakat birçok mekanı bünyesinde toplayan kütlelerin sınırları, acaba hangi mekan veya mekanların sınırlarıyla aynıdır sorusunun cevabı karmaşıklık gösterir. Dolayısıyla "kütle geometrisi ile mekanın geometrisinin birbiriyle aynı olması gerekmez" ifadesi kütle mekan münasebetini başka bir açıdan daha doğru ifade eder. Mimaride çoğunlukla birbiriyle bağlantılı mekanlar bir tek kütle altında toplanabilmektedirler (konu bu noktada bu makede incelenmeyen mekanlar arası ilişkiye girmektedir).

Yüzeyler, kütle ve mekan sınırlama görevlerinin ötesinde biçimsel düzenlemede bağımsız rol oynayabilirler. En belirgin örneği bir sıra, yan yana oluşturulmuş binaların cephesini ele aldığımızda, bu cephelerin oluşturduğu yüzeyler, çoğunlukla, kaldırım, cadde ve gökyüzü ile bütünleştiklerinde bir şehirsal mekan örneğini, yani dış mekanı oluştururlar (Bakınız iç mekan - dış mekan).

Eğer bir kütleli belirleyen komşu yüzeyler aynı yüzey niteliğinde ele alınmışlarsa, kütlede bir süreklilik algılaması oluşmakta ve kütle yoğunluğu artmaktadır (iki yüzey arasındaki açığa bağlı olmaksızın). Eğer tam tersine yüzeylerin ele alınışı farklılık gösteriyorsa süreklilik kaybolmakta ve kütle yoğunluğu azalmaktadır. Yüzeyler üzerindeki pencere ve kapı gibi boşluklarda benzer rol oynarlar. Duvarlar nişe benziyorsa yoğunluk etkisi artar, yüzeydeki boşluklar belirli sınırları aştıklarında, kütle iskelet yapıya dönüşebilmektedir (10).

Aydınlatma, renk ve doku kütleli meydana getiren yüzeylerin tanımlanması için diğer önemli tasar öğelerdir. Parlak ve yansıtıcı bir yüzey dokusu kütle etkisini yumuşatırken bir diğer dokulu yüzey artırabilmektedir. Uygun bir renk kullanımıyla kütle çevresinden görsel olarak ayrılabilir. Nihayet ışık biçimlerin algılanmasını gölgelerin yardımıyla değiştirebilmektedir. Özetle, kütle yüzeyleri renk, doku ve ışık-gölge sayesinde karakter kazanabilmektedir.

İÇ MEKAN-DIŞ MEKAN

Mekanın ögeleri kısmında, mekanı sınırlandıran ögelerin niteliğine bağlı olarak, doğal mekan, yapay mekan ve karma sınıflandırması yapılmıştı. Bunun haricinde mimarın fiziki mekânın bir kısmını duvarlar ve tavanla kapatması sonucu meydana gelen mekana iç mekan, bunun dışında kalan hacme ise dış mekan kavramları verilmiştir.

Her yapı iki çeşit mekan yaratmaktadır. Birisi yapının kendi tarafından sınırlanan iç mekan veya mekanlar, diğeri ise söz konusu yapının dış yüzeylerinin etrafındaki başka yapılarınkilerle beraber oluşturdukları (sınırlandırdıkları) dış mekandır.

E. Cornell mimarının ikiz görsel etkisinden, her binanın hem bir dış ve hem bir iç görünümüne sahip olduğundan bahseder. Bu iki etkinin ilişkisi mimarlık deneyiminin esas noktalarından birini meydana getirdiğini ve bir dış görünüşün, iç mekanların "karşılık" vermesi gerektiği bir "beklenti"yi çeşitli şekillerde ortaya koyduğunu söyler (11).

Yani bir bina var olan binaların arasına yerleştirilmek zorunda olduğunda mimarın sorunlarından bir kısmı bunu daha eski binalarla başarılı bir biçimde bağdaştırmaktır. Yani kendi binası dışındaki mekanları kendisinin olduğu kadar diğer binalarca sarılmış mekanları düşünmek zorundadır. Diğer bir deyişle dış mekanlar mimarının iç mekanları kadar önemlidir(12). Düşünülmesi gereken sadece havalandırma ve gün ışığı, aydınlatma sorunları değil, aynı zamanda estetik sorun vardır.

Gerçekten de mimarının özü olan mekansal yaşantı, binalardaki iç mekânlarda başlayıp, şehirde, caddelerde, meydanlarda, oyun alanlarında ve bahçelerde, başka bir deyimle, insanoğlunun sınırlarını belirleyerek yarattığı her hacimde devamını bulmaktır. Dolayısıyla günümüzde mimarlık, bir mekan organizasyonu olma durumunu aşmış ve bir mekânlar toplamı olan inşa edilmiş çevre düzenleme sorunu olarak ortaya çıkmaktadır.

MEKAN ALGILAMASI

Bütün duyu organlarımız bize çevremiz ve içinde yaşadığımız mekânlar hakkında bilgi verirler. Fakat, insan bütün bu bilgileri kavramsal bir görüş dünyasına tercüme eder. Örnek olarak suyun ıslaklığını, ekmeğın gevrekliğini, taşın

sertliğini, balığın veya meyvanın tazeliğini, çiçeğin kokusunu, müziğin melodisini veya notasını görürüz. Bu nedenle, mekanı algılamamızda, konuşmalarımızda, çevremizi görsel bir boyuta indirgemiş gibi davranır ve tavır alırız. Ancak, acaba mekan sadece görsel midir? Elbette ki hayır. İnsan mekanı görme, işitme, dokunma ve koku duyularıyla algılar. Fakat bunlardan en önemlisinin görme olduğu tartışılmaz(13).

Bir şehir mekanının analizinde algılanmamıza etki yapan dört duyunun ağırlıkları şöyle saptanmıştır: % 70 görme, % 25 dokunma ve % 5 işitme, koku alma duyusunun ağırlığı bulunmuştur(14). Goethe'nin renk biliminin didaktik bölümünde formüle ettiği gibi insan "hiçbir uyarıcıdan ışık kadar etkilenmeyen optik bir yaratıktır" tanımlaması(15) yukarıdaki tesbitle büyük bir bütünleşme göstermektedir.

Mimara projesinde yardımcı olacak görme kuralları nelerdir? Bu kuralların bazıları stereometrik görüş, retinanın hassaslığı, iris'in aydınlatma seviyesine uyumu, görüş açısı ve hassaslığı gibi fizyolojik esastır. Bu konular önemli olmakla beraber bu konuları inceleyen fizyoloji, mimarlık ve aydınlatma üzerine pek çok eser yazılmıştır.

Diğer kanunlar algılama psikolojisinden ve özellikle "Gestalt" teorisinden kaynaklanmaktadır. Bu özel alanda Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka daha sonraları çürütülemeyen görme ile ilgili bazı kurallar bulmuşlardır. Bu kuralladaki eksiklikler sonraları J.J. Gibson tarafından geliştirilmiştir.

Üçüncü grup teoriler, algılama türünden olan zihin çalışmaları üzerinde durmuştur. Bunlar genetik, antropoloji kaynaklı teorilerdir.

Mimarlık ve grafik sanatlar da uygulama bulabilen algılama psikolojisinin bazı esaslarıdır. Bu esaslar spekülatif olmaktan çok, görme üzerine yapılan ampirik deneylerden kaynaklanmaktadır. Sonuçlar, zevk ve stil kavramlarından daha kalıcı olabilen olayları ortaya çıkarmaktadır. Gestalt kanunları, gözün görsel alandaki bazı elemanları "bütün" veya "benzer" olarak gruptandırma eğilimini göstermişlerdir: Simetri, yön, tekrar, kapalılık, yakınlık, benzerlik faktörleri bir çevredeki uygunluk ve uygunsuzluk duyumumuzu etkileyen faktörlerdir. Gibson'a göre, gözün retinasında oluşan görüntü ile algıladığımız simge birbirinden farklıdır. Birincisine "görüş alanı", ikincisine "görüş dünyası" adı verilir. Görüş alanı, görüş dünyasını besler ama onu belirlemez(16). Bakışın arkasından dene-

yimler (gereksinme, değer ve tutumların etkilediği), bilgiler ve beklentiler saklıdır. Algılama nötr değildir, gördüklerimizi durmadan daha önce karşılaştığımız ve zihnimizde, belleğimizde bulunan durumlarla mukayese ederiz. Bu da Gestalt kanunlarındaki yetersizliği gösterir. Gestalt kanunlarındaki eksik olan bu görüş, diğer bütün duyu organlarımızın algılaması için de geçerlidir.

Çevrenin estetik deyimini toplu bir algılama gerektirir ve hatta bazı durumlarda, duyma, koklama, dokunma duyuları görmeden daha öncelik taşıyabilmektedir. Bunu bir proje üzerinde çalışma yaparken asla unutmamalıyız. Kendimizi tasarladığımız mekanlardaki seslerin yankılanması, faaliyetlerden veya malzemelerden yayılan kokuları ve mekanların ortaya koyduğu dokunsal etkileri düşünme zorlamalıyız(17).

Bilgi toplamada, göze nazaran yüzlerce kez az gelişmiş olan kulaklarımızın bir mekan alıcısı olduğu bilincinde değilizdir. Çünkü, işitme yoluyla algıladığımız mekanı hemen görülen mekana tercüme ederiz. Oysa, işitilen mekan görülen mekana, derinlik ve yön algılarımıza en büyük yardımcıdır. Görülen mekanı akustik malzeme ile kontrol ederiz. Kulak refleksiyle kapanmadığı ve kapatılmadığı için, korunması en zor alıcımızdır. Duyu organımızın etkileri, kaldırım taşında, merdiven ve çalışma ortamında önemini ortaya koyar. Bir sınıf, iyi düzenlenmiş, iyi aydınlatılmış, mekan tasarımı mükemmel olsa bile, rezonans zamanı, tavan yüksekliği veya malzemeden kaynaklarak, bazı sınırları aşıyorsa, sınıf ızdırap verici bir ortama dönüşür. Ufak taşlarla yapılmış eve doğru gelen bir yol, ziyaretçinin ayak seslerini haber verirken, daha temiz olması için asfaltlandığında artık hiçbir mesaj vermez hale gelir(18). Bazen daha iyi duya-bilmek veya daha iyi koku alabilmek için görsel dünyanın üstünlüğünü kaldırmak için gözlerimizi kapatmaz mıyız? (İki sesin arasında ayırım yaparken veya bir çiçeğin kokusunu tam hissedebilmek için).

Bahçelerin güzel kokuları, kurum kokusu, çamaşırhanenin buharı, bodrumlardaki toz ve rutubet kokusu, mutfakların kokusu, mekan algılarımızla bütünleşen bazı koku deneyimlerimizdir. Koku duyusu, yaşamımızda bazı yer ve zamanları belirlemede büyük önem taşımaktadır. Büyükbabamızın evini seneler sonra bile hatırlarken, halâ odaları bazı özel kokuları ile hatırlamamız veya uyurken odanın yanındaki derenin sesi o odanın hatırlanmasındaki rolü, mekan algısının sadece görsel, deneyimler sonucu oluşmadığının en güzel örneğidir ve herkesin buna benzer deneyimleri vardır.

Dokunma duyusunun, görme duyumuzla birlikte yüzeyleri ve dokuları öğrenmekte büyük önemi vardır. Zeminin sert, yumuşak veya pürüzlü, eğik veya yatay olmasına göre insan ayakta ve yürürken bu yüzeylerle etkileşim halindedir. Yeni gördüğümüz malzemelerin niteliklerini elle kontrol etme ihtiyacını duyarız. Raflardaki ve müzelerdeki eşyaların görsel nitelikleri bizi tatmin etmez, elle dokunarak tasdik etmek isteğini duyarız. Dokunmak yasaktır yazılarının çoğunlukla ne için yazıldığını düşünürsek konu kolayca anlaşılır. Sade görmek bizi tatmin etmez, cisimlere dokunarak onların ağırlıklarını ve yüzey niteliklerini öğrenmek isteriz. Dokunun mekan algılamasında önemli bir yeri olduğunu, mekanı oluşturan dokulu yüzeylerin sertlik derecelerinin gerek mekanın algılanan büyüklüğünü, gerekse mekanın nitelik ve kavranışını etkilediğini söyleyebiliriz(19).

İşitme, koklama ve dokunma duyuları görme duyumu gibi vücudun basit bir fizyolojik fonksiyonu olup, fakat bir öğrenme ürünleridir. Duyularımız hiçbir zaman tek başlarına hareket etmezler; duyu organlarımız birbirleriyle yardımlaşır, birbirlerine karışır ve zaman zaman da ters düşerler.

Nitekim, S. Hesselgren de bir odanın ya da mekanın algılanmasını, görsel, haptik ve dokunsal, işitsel ve kinestetik duyulanma ve algılamalar ile algılama olmayan zihinsel bütünlüklerin (anı kavramları, imgeler gibi) karmaşık bir kombinasyonu olan bir deneyim olarak kabul etmektedir(20).

MEKAN-ZAMAN

Mekan-zaman kavramı ilk olarak 20. yy'ın başlarında kübist olarak bilinen bir grup ressam tarafından görsel sanatlarda kullanıldığı görülmektedir. Mekada bir bakış açısından gerçeği temsil etme sınırlamasına karşı direnmişler ve mekan zamanında daha gerçek bir izlenim vermek için aynı anda bir resim üzerinde aynı cisim veya kişilerin görüntüsünün pek çok noktasını birleştirme düşüncesini geliştirmişlerdir. Dolayısıyla kübist ressamlar geleneksel perspektifin üç boyutuna, zamanı dördüncü boyut olarak ilave etmişlerdir. Bu dördüncü boyut bakış açısının sürekli değişimini belirliyordu.

O dönem bazı sanatçıların yepyeni bir kavram zannettikleri zaman-mekan kavramının matematikçi Hermann Minkowski 1980'lerde açıkça şöyle tanımlıyordu: "mekan ve zaman, ayrı ayrı ele alındıklarında gölgeler gibi yok olmaya

mahkumdurlar"(21). Bu yeni zaman-mekan görüşü sonraları S. Giedon'a "mekan, zaman, mimarlık" adlı temel kitabını yazmasında büyük bir etken oluyordu.

C.N. Schulz bu konuda "... insan zekası, perspektifin üç boyutundan başka mevcut olan bir dördüncüyü keşfetti" diyen Zevi'nin görüşünden bahsettikten sonra, astronomik ve mikrokozmetik olaylarla ilişkili, soyut fiziksel "mekan-zaman" kavramının, mimari mekanla hiçbir ilişkisi yoktur, mimari bütün sonsuz sayıda boyuta sahip olduğu görüşünü savunur(22).

J. Joedicke, mekanın öğeler arasındaki peşpeşe algılanan ilişkilerin toplamı olduğunu ve zamanı algılamalarımızın türünün bir sonucu olarak yorumlar. Modern mekanın rönesans mekanına karşı dört boyutlu olduğuna ilişkin S. Giedon'un görüşünü, tam anlamıyla spekülasyon olarak tanımlar.

Kanımızca zaman, mekanın geometrisini belirten en, boy, yükseklik gibi üç boyutlu ilişkili somut bir boyut olmaması ve insan zihninde oluşan bir kavram olması dolayısıyla, bir boyut kargaşası söz konusudur. Bu konuda şunların söylenmesi yerinde olacaktır : bir mimari mekanın algılanabilmesi için zamana ihtiyaç vardı, bu zaman gözlemciyle ortaya çıkar, gözlemci değiştikçe değişir ve gözlemciyle birlikte yok olur, yani burada zaman insan algılamasının bir özelliği olup, insan algılarının ortaya koyduğu bir kavramdır. Fakat bir inşa edilmiş çevrenin, mimari mekanın her ögesi, bir mimari ürün olduğu kadar, bir zaman (geçmiş veya gelecek) yansıması olarak karşımıza çıkar.

SONUÇ

Kapsamında mekan geometrisi ve mekanlar arası ilişkiye giremediğim bu makalede mimarinin temel unsuru ve pek çok etkene bağlı olan mekan kavramını psikolojik ve çeşitli yönleriyle incelemeye çalıştım. Zaman içinde her kültür sistemi, yaşama biçimini, görülür veya saklı bir semboller dizgesiyle yansıtmıştır ve bu sembollerin başında da mekan anlayışı ve onun kullanılışı gelir. Norveçli Frode Strolomnes dil bilimsel çalışmalarla Fince ve İsveççe konuşan insanlar arasında mekansal hayal ve mekan kullanımında şaşırtıcı farklılıklar olduğunu ortaya çıkarmıştır(23). Dolayısıyla mekan sözcüğü mutlak ve değişmez bir anlam taşımamaktadır. Zaten böyle bir anlam taşıyaydı, tarih boyunca, muhtelif çağlarda, birbirlerinden bu kadar farklı mekanlar yaratılamazdı. Her devrin sanat bakımından genellikle ortak sayılabilecek bir mekan anlayışı görülmekle

birlikte gene de kişilerin, kendisinin ve ait olduğu kültürün buna ekledikleri yeni görüşler yada kendilerine özgü yaratma çabaları sergiledikleri mekanlar her zaman yapılmıştır. Mimari daima olumlu ve olumsuzuyla belirli bir kültürün belgesi olup, onları yaratan mimarlar uğraşlarında karşı olduklarında bile, dönemlerinin genel kültürel durumlarından önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Sonuç olarak kültüre bağıntılı olarak adapte edilmiş bir mimari sadece görsel stil konusu değil fakat kültür, davranış ve çevrenin bütünlenişi olduğundan, bir kültür çevresi için geçerli olan mekan tasarımı bir diğerine uygun düşmeyebilir düşüncesini daima gözönünde bulundurmalıyız.

KAYNAKLAR

Schulz, C.N., *Système Logique de L'architecture*, Desart Mardoga, BRuxelles, 1974, s. 11-13.

Schulz, C.N., *A.g.e.*, s. 114.

Kaufmann, P., *L'expérience Emotionnelle de L'espace*, Librairie Philosophique J.Vrin, Paris 1977, s. 270-271.

Özer, B., *Mimaride Mekan : Frank Lloyd Wright ve Guggenheim Müzesi*, Akademi Dergisi sayı 7, İstanbul 1967.

Zevi, B., *Apprendre a Voir L'architecture*, Les Editions de Minuit, 1959.

Joedicke, J., *Bir Mimari Mekan Kuramına Giriş ve Aynı Zamanda Mimarinin Durumunun Saptanması İçin Deneme*, *Bauen+Wohnen* 1968/9, çev.: Doç. Attila Arpat, İTü Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Matbaası.

Joedicke, J., *A.g.m.*

Bayhan, İ., *Mekan ve Mekan Kavramı*, Ders notları.

Altan, İ., *Mimaride Işık-Gölge İlişkilerinin Psikolojik Etkileri Üzerine Bir Araştırma*, YÜ, 1983, Basılmamış Doktora Tezi.

Schulz, C.N., *A.g.e.*, s. 188.

Schulz, C.N., A.g.e., s. 138.

Danby, M., Grammar of Architectural Design, Oxford University Press, Yon-
don 1963, s. 57.

Güvenç, B., Mekan ve Eğitim Sorunları ve Bir Mekan Antropolojisine Doğru,
Mimarlık 1976.

Sczot, F.H., Eléments Analytiques de L'espace Urbain, Editions D. Vincent et
Cie., Paris 1972, s. 33.

Köhler, W., Lichtarchitektur, Im Bauwelt Verlag, Berlin 1956, s. 121.

Güvenç, B., A.g.m.

Meiss, P., De La Forme au Lieu, Presses Polytechniques Romandes, Lausanne
1986, s. 27.

Meiss, P., A.g.e., s. 27.

Aytuğ, A., Mimaride Doku Kullanımının Psikolojik Etkileri Üzerine Bir Araş-
tırma, İstanbul 1987, Yıldız Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi.

Hesselgren, S., The Language of Architecture, Applied Science Publishers Ltd.,
Barking-Essex, England, s. 329.

Ragon, M., Histoire Universelle de L'architecture et de L'urbanisme Moderne
Casterman, Tome 2, 1972, s. 14-15.

Schulz, C.N., A.g.e., s. 140.

Pallasmaa, J., Tradition and Modernity, The Architectural Review, may 1988, s.
27-34.