

TÜRKİYE VE DÜNYADA MİMARLIK

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Şerife ÖZATA

yaz
yayınları

Türkiye ve Dünyada Mimarlık

Editör

Dr.Öğr.Üyesi Şerife ÖZATA

yaz
yayınları

2025

Türkiye ve Dünyada Mimarlık

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Şerife ÖZATA

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8678-35-2

Aralık 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

Repositioning Peter Zumthor's Architecture: Senses, Atmosphere, and the Phenomenological Approach in Contemporary Architecture.....	1
<i>Fazıl AKDAĞ</i>	
Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığında Türkiye İş Bankası Yapıları.....	21
<i>Çağdaş SAYDAM, Deniz YILDIRIM</i>	
The Concept and Applications of Urban Revitalization in the Context of Cultural Heritage Conservation: Theoretical Foundations and Literature Review	42
<i>İbrahim Batuhan DOĞAN</i>	
Spatial Creation and Historical Context in Vienna Architecture: Morphological Analysis of the Belvedere and Secession Buildings	52
<i>Nalan SEVİNÇLİ</i>	
Tarihi Kentsel Peyzaj Tavsiye Kararları ve Döngüsel Ekonomi Arasındaki İlişki.....	69
<i>Sena PEREN, Ayşegül TANRIVERDİ KAYA</i>	
Tarihi Türbelerin Fotogrametrik Olarak Belgelendirilmesi: Erenler (Kiçi Hatun) Türbesi Örneği.....	92
<i>Mustafa Haki ERASLAN</i>	
Mekânsal Performans ve Kamusal Davranış: Mimarlıkta Görünürlük ve Çevre Psikolojisi.....	108
<i>Selda Cansu CEYLAN</i>	

Dijital Tasarım Yaklaşımlarının Mimaride Kullanılması.....	131
<i>Ertan VARLI</i>	

Türk Evi'nde Oda ile Konargöçer Karaçadırında Mekân Kullanım İlişkisinin Esneklik ve Geçicilik Kavramları Açısından İncelenmesi	152
<i>Alperen AK, Kemal Reha KAVAS, İbrahim BAKIR</i>	

The Examination of Mimesis in Architecture Within the Context of the Relationship Between Nature and Form.....	167
<i>Emine YILDIZ KUYRUKÇU, Şeyma Nur GÜMÜŞ EZDEMİR</i>	

Geleneksel Konutun Mekansal Analizi ve Dönüşüm Süreci: Türkiye ve Suriye Bağlamında Bir Karşılaştırma	185
<i>Sevde Gülizar DİNÇER</i>	

Yemeğin Mekânsal Karakteri: Gastronomik Kimliğin Mimari Mekânda Temsili.....	203
<i>Elif TAŞDEMİR, Beyza İNAN, Eyüp UYANIK, Mehmet ESKİOCAK</i>	

Türk-İslâm Mimari Sanatında Kozmik Bellek; Taşa Yazılan Hikmet, Işığa Yansıyan Metafizik.....	222
<i>Kifayet ÖZKUL</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

REPOSITIONING PETER ZUMTHOR'S ARCHITECTURE: SENSES, ATMOSPHERE, AND THE PHENOMENOLOGICAL APPROACH IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

Fazıl AKDAĞ¹

1. INTRODUCTION

Contemporary architecture is developing with great diversity, even chaos, in terms of aesthetics and form, influenced by factors such as digital technologies, globalization, and the search for iconic status. This "chaos" often brings a dominance of visual imagery and the transformation of structures into objects of consumption. Modern architectural production is frequently reduced to a purely visual spectacle, detached from human scale and the depth of spatial experience. Yet, architecture is not only a field that meets humanity's most fundamental needs, but also an art and experience that gives meaning to our existence through the senses and memory. Indeed, architect and theorist Juhani Pallasmaa emphasizes that “the inhumanity of contemporary architecture and cities can be understood as the consequence of the neglect of the body and the senses”, noting that focusing solely on the visual ultimately diminishes architecture (Pallasmaa, 2005). This critical perspective highlights the need to reconsider architecture as a phenomenological experience that appeals not only to the eye but to all the senses.

This article aims to reposition the practice of Swiss architect Peter Zumthor within that context. Zumthor is a figure

¹ Dr, Erciyes Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, ORCID: 0000-0002-3316-8104.

in contemporary architecture who stands apart from current trends, focusing on creating atmosphere and sensory experience rather than visual spectacle in his work. His structures are examples of architecture that “make sensory contact with life” through the tangible, audible, and tactile qualities of materials and space. In the article, the theoretical foundations of the relationship between the senses and architecture will be discussed, drawing on the views of thinkers such as Pallasmaa. Then, Zumthor's architectural approach and the concept of "atmosphere" will be examined. In light of this theoretical framework, Zumthor's selected projects - particularly the Therme Vals Spa, the Bruder Klaus Field Chapel, and the Kolumba Museum - will be analyzed in detail, revealing concrete examples of sensory architecture in his works. In the discussion, Zumthor's architecture will be evaluated in terms of its position within the complexities of contemporary architecture and the alternative discourse it offers. In conclusion, a proposal for repositioning Zumthor's architecture will be presented based on the findings.

2. SENSES AND ARCHITECTURE: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH

Historically, architecture has been primarily considered a discipline that appeals to the senses and is explained through concepts of form and order. However, since the late 20th century, the senses as a whole and the body's relationship with space have become increasingly important in architectural theory. Juhani Pallasmaa, a key figure in this shift, criticizes modern architecture for being “reduced to a visual tone,” emphasizing the fundamentally multisensory nature of architecture (Pallasmaa, 2005). According to Pallasmaa, quality and meaningful architecture allow us to experience ourselves as fully embodied and spiritual beings. In his view, the true task of architecture is

not to present the world as a mere image, but rather to make visible “how the world touches us” (Merleau-Ponty, 1964; Pallasmaa, 2000). This statement refers to architecture's responsibility to create an integrated experience engaging not just the eyes but also touch, hearing, and smell.

In *The Eyes of the Skin*, Pallasmaa argues that architecture carries an existential mission: to create spaces that embody human existence in the world - treating the act of shelter not only as a physical necessity but as a ground for spiritual and sensory integration (Pallasmaa, 2005). Indeed, a good architectural space not only provides aesthetic pleasure but also creates a phenomenological experience that leaves a lasting impression in memory, prompting the user to connect past and present. In this sense, architecture becomes a tool where memories and sensations converge, constructing a collective memory. Similarly, the French thinker Gaston Bachelard argues that beyond meeting functional needs, architecture should create “spaces that allow for bodily experiences through the senses,” linking memory and imagination - particularly in the context of the home - and asserts that lived spaces become part of one's core identity (Bachelard, 1994).

In the phenomenological tradition, Maurice Merleau-Ponty also emphasized that perception is grounded in the body. Merleau-Ponty explains that humans perceive the world through the cooperation of all their senses - for example, we experience the depth or roughness of an object not just through sight, but with an intuitive bodily perception (Merleau-Ponty, 1964). These views confirm the central role of the body in architecture and the importance of intersensory interaction. In fact, Pallasmaa contends that architecture should not be perceived through “five senses [considered] isolated from each other,” but as a fused sensory experience with the sense of touch at its core; according

to him, all senses, including sight, function as extensions of the sense of touch (Pallasmaa, 2000).

In the modern era, the hegemonic position of the eye has been further solidified by photography and screen culture. Martin Heidegger famously defined the modern age as the “conquest of the world as picture”, and noted that architecture has also been influenced by this visual paradigm (Heidegger, 1977). As a result, many cities and buildings today deprive their users of multisensory engagement and are experienced as abstract forms detached from the human scale. Pallasmaa criticizes this situation, observing that “as buildings lose their plasticity and connection to the language of the body, they become isolated in the cool and distant realm of the eye”, and that with the loss of tangible details, architectural products become “repulsively flat, sharp-edged, immaterial, and unreal” (Pallasmaa, 2005). This harsh assessment reveals how neglecting the senses makes architecture one-dimensional and alienating to human experience.

Yet, architecture has the potential to create a holistic sensory experience. As Pallasmaa famously stated, “every touching experience of architecture is multi-sensory; qualities of matter, space, and scale are measured equally by the eye, ear, nose, skin, tongue, skeleton, and muscle” (Pallasmaa, 2000). Similarly, architect and theorist Steven Holl notes that architecture is experienced as a series of partial perceptions overlapping in time - even when we revisit a space at different times, we encounter new sensory impressions and fragmented views that gradually form a whole (Holl, Pallasmaa, & Pérez-Gómez, 2006). All these theoretical perspectives indicate that the meaning and value of architecture lie in its relationship with the senses. In other words, good architecture should not only be “visible,” but also tangible, audible, and even memorable by scent (Pallasmaa, 2005).

At this point, one of the architects who most consistently and impressively represents a sensory understanding of architecture in practice - against the backdrop of contemporary complexity - is Peter Zumthor. Zumthor's approach can be seen as a reflection of the phenomenological principles summarized above in contemporary architecture. His designs offer spaces that go beyond visual aesthetics, supporting the "body-centered world experience" articulated by Pallasmaa. Below, Zumthor's architectural philosophy and the concept of "atmosphere" will be discussed, followed by an examination of how this philosophy is manifested in concrete project examples.

3. SENSES AND ATMOSPHERE IN PETER ZUMTHOR'S ARCHITECTURE

Peter Zumthor (b. 1943) is a prominent figure in contemporary architecture, known for his "hermit" attitude and buildings of unique sensitivity. The fact that he began his career as a cabinetmaker and later worked in historic preservation (restoration) is often cited as the source of his emphasis on materials and craftsmanship in architecture. Zumthor's design approach is characterized above all by an intense focus on creating a building's atmosphere. In his own words, "in order to design buildings with a sensuous connection to life, one must think in a way that goes far beyond form and construction" (Zumthor, 2006). This statement clearly shows that Zumthor prioritizes the feelings and emotions a space evokes in people, rather than just formal or functional issues in design.

In his book *Atmospheres* (essentially the text of a lecture he gave in 2003), Zumthor states that a good building has its own unique atmosphere. This atmosphere appeals to our emotions by creating an immediate and powerful effect on the user. According to him, the most striking aspect of architecture is the "air"

(ambiance or atmosphere) that “surrounds us within a few seconds” of entering a space and then remains in our memory (Zumthor, 2006). To create this atmospheric phenomenon, Zumthor approaches every detail with patience and care throughout the design process. Indeed, in an interview, he emphasizes that good architecture begins in the details: “I cannot create an atmosphere in a hurry; windows, doors, hinges... all these things are important. If I am not careful, my work loses its meaning” (Robathan, 2017). Even when pressured by clients, his refusal to compromise on quality and time stems from his view of architectural production as a craft that requires patience.

In Zumthor's designs, elements such as material, light, and sound are not merely means to an end, but almost ends in themselves. “When I start a structure, my first idea always begins with the material. Architecture is not about paper or form, it is about space and material,” says Zumthor, establishing the foundation of sensory architecture in material reality (Pogrebin, 2009). Indeed, the materials used in his buildings - natural stone, wood, concrete, and glass, among others - are carefully selected and often left in their natural state. The texture, warmth, and even the patina that the material will develop over the years are integral parts of Zumthor’s design. “I am convinced that a good building must be capable of absorbing the traces of human life and taking on a specific richness... I think of the patina that age gives to materials, the small scratches on surfaces, the corners that shine with use...” he notes, seeing the aging and weathering of buildings over time as an indicator of architectural quality (Zumthor, 2010). This understanding, in contrast to the cult of the new and smooth often seen in modern architecture, has yielded spaces in Zumthor’s works that “bear witness to past lives.”

Zumthor’s guide to creating atmosphere is presented through specific thematic sections in his book *Atmospheres*. These themes are essentially the sensory and experiential

principles he explores during design: principles such as “the body of architecture,” “material compatibility,” “the sound of a space,” “the temperature of a space,” “surrounding objects,” “between composure and seduction” (balance of tranquility and allure), “the tension between interior and exterior,” “levels of intimacy,” and “the light on things” are among the components Zumthor considers when designing a space’s atmosphere (Zumthor, 2006). For example, the body of architecture refers to perceiving the building as a whole - like a body - where visible and invisible elements form a coherent entirety; in this context, Zumthor compares a building’s skeleton, envelope, and surfaces to the human body, seeing architecture as a “skin” that surrounds us. In the principle of material compatibility, the goal is for different materials to interact to create a unique composition when brought together; Zumthor, by speaking of the “radiance” of materials, emphasizes that each material has an effect that permeates others. The sound of a space addresses how buildings collect, echo, or transmit sound like “large instruments”; Zumthor notes that a space with perfect acoustics can make one feel at home, reminding us that we are not alone. Likewise, the temperature of a space refers to the thermal sensation of a building; for example, even when it is cold outside, the interior of an all-wood pavilion can feel warm thanks to wood’s heat retention - Zumthor points out that steel feels cold and draws heat, whereas wood feels warm.

Other atmospheric principles describe how surrounding objects - when a building is eventually filled with furniture and belongings by its users - gain a life of their own and transform the space in ways the architect could not fully foresee, effectively turning it into a living environment. In the principle of the balance between tranquility and seduction, Zumthor argues that architecture, like music, is an art experienced over time, and that a space should subtly draw people in and encourage movement rather than rigidly dictate it. Indeed, his design for the Therme

Vals baths allows visitors to discover the space with gentle, enticing cues, without relying on explicit directional signs as one might find in a hospital. The tension between inside and outside is another theme evident in Zumthor's buildings: often the facade and interior do not directly mirror each other, so a building that appears closed or austere from the outside can contain a surprisingly complex world inside - the Bruder Klaus Chapel is a prime example of this. Zumthor remarks that facades need not reveal everything happening inside, which creates a productive tension between the visible and the hidden. Finally, the role of light is indispensable for Zumthor: the interaction of natural light with materials, and the mood it creates in the interior, are at the heart of his designs. For example, at the Kunsthaus Bregenz, the building's façade of frosted glass panels diffuses external light, almost as if emitting its own glow into the interior; thus, the building becomes a vessel that not only reflects light but also absorbs and modulates it.

As can be seen, Zumthor conceives of architecture as a multifaceted experience that engages all the senses. Owing to this approach, it is often noted that his practice aligns closely with Pallasmaa's theories of multi-sensory architecture. Pallasmaa himself refers to Zumthor's Therme Vals project as an example of an "architecture [of] sensory richness [that] addresses all the senses simultaneously" (Soltani & Kirci, 2019). Zumthor's buildings strive to be "a backdrop sensitive to the rhythm of life" rather than exercises in visual grandeur; in the architect's own words, "architecture has its own realm. It is neither a message nor a symbol; fundamentally, it should be the ground of life that flows in and around it" (Zumthor, 2010). This understanding forms the essence of his humble yet profound approach to building.

In the following sections, this understanding of sensory and atmospheric architecture will be analyzed concretely through three of Zumthor's significant works. These examples are

important because they demonstrate how Zumthor's theory and practice come together, and what kind of gap they fill in contemporary architecture.

4. SPATIAL FABRICS OF THE SENSES: AN ANALYSIS OF PETER ZUMTHOR'S SELECTED PROJECTS

Peter Zumthor's architecture is a rare approach that makes the presence of space felt through the senses. In his buildings, atmosphere takes precedence over architectural form, material, or structure. Light, sound, smell, touch, and even temperature all interplay to center the user not just as a seeing observer, but as a full-bodied participant. Zumthor's three masterpieces - Therme Vals, Bruder Klaus Field Chapel, and Kolumba Museum - reveal different dimensions of this sensory architecture: one is the space of water, one of fire, and one of time.

Therme Vals (completed 1996) is perhaps the most comprehensive embodiment of Zumthor's sensory world. Nestled in a deep valley of the Swiss Alps, the thermal baths create a cave-like spatial experience built entirely from local stone. The structure is almost an extension of the surrounding mountain, as it is partially buried in the earth. The use of the region's characteristic Valser quartzite stone (quarried from the site itself) means that material taken directly from the environment is returned to nature in the building's fabric (Pogrebin, 2009). This stone, with its cold and damp texture, defines the building's identity: when visitors run their hands along the stone surfaces, they feel both the roughness of the material and the massive weight of the mountain it came from. Zumthor intends to bring the user into physical contact with the building's material, thus ensuring that "the body becomes part of the architecture." At Therme Vals, water is not merely a functional element but the

central concept of the design. A series of pools with different temperatures offer a ritualistic sequence that heightens bodily awareness: moving through hot, warm, and cold baths leads the body to rediscover its own thresholds and sensations. The interplay of steam, stone, water, and light transforms the architecture into a kind of choreography for the senses. Light filters in through narrow slits and openings in the roof, piercing the rising mist and dancing on the stone surfaces. These plays of light, which shift throughout the day, continually remake the atmosphere of the baths - from the cool clarity of morning to the golden glow of late afternoon. Acoustics, too, are part of this holistic design: the thick stone walls muffle extraneous noise, and the gentle echoes of splashing water create a meditative quietude, wholly removed from the outside world. In this space, visitors perceive the passage of time, the contrast between warmth and coolness, and the depth and enclosure of the stone volumes through all their senses. What Zumthor calls the “soul of architecture” is born precisely in this multi-sensory encounter.

Bruder Klaus Field Chapel (completed 2007) achieves a similar sensory intensity on a much smaller scale. Located in the countryside near Cologne, Germany, this chapel was built largely by local farmers as a tribute to St. Nicholas of Flüe (Bruder Klaus). The construction process itself was highly unconventional: the interior void of the structure was formed by arranging 112 tree trunks in a tepee-like bundle, then pouring concrete around them in layers, and finally burning out the logs. As a result of this process, the interior became a blackened, charcoal-scented cave bearing the exact imprints and textures of the incinerated wood (Zilliacus, 2016). The building, which appears as a simple monolithic concrete prism from the outside, evokes an unexpected emotional intensity on the inside. Upon entering the dark, tapered volume, the visitor is immediately struck by the sharp smell of soot, the cool hardness of the lead-

coated floor, and the rough texture of the concrete walls. As one's eyes gradually adjust to the darkness, a circular opening at the very top of the chapel (an oculus open to the sky) becomes visible, and the light filtering through it at midday projects a constantly moving pattern on the walls - at times reminiscent of a distant starry night. When it rains, water drips 30 meters down from this oculus onto the floor, each drop amplifying sounds as it hits a metal plate in the floor and echoing throughout the chamber. In this way, the chapel directly incorporates natural elements - light, air, water, and sound - into its sensorial composition.

As visual stimuli diminish in the chapel's dim interior, the other senses intensify. This is precisely Zumthor's aim: to remind us that architecture is not just a visual art but one that is felt with the whole body. In this space, completely isolated from external noise, the lingering scent of charred wood, the heavy silence punctuated by echoes of footsteps or drops of water, and even the tactile coldness of the walls create a deeply contemplative atmosphere. The duration of each echo and the profound stillness between sounds heighten one's sense of presence and "listening" to the space. In this respect, the Bruder Klaus Chapel functions almost like a sanctuary against the modern obsession with speed and spectacle; it is a place that teaches people to slow down, to be alone with themselves, and to feel their own existence.

The Kolumba Museum (completed 2007) in Cologne demonstrates Zumthor's sensory architecture within a rich historical urban context. This museum, built for the art collection of the Archdiocese of Cologne, stands on the ruins of a late-Gothic church that was destroyed during World War II. In this project, Zumthor masterfully blends past and present in a quiet harmony, making memory itself a part of the sensory experience. The façade is constructed from thin, grey, handcrafted bricks—a type specially developed in collaboration with a brickworks for this project—and is perforated in a way that creates a porous,

semi-transparent enclosure. These perforated brick walls filter daylight into the interior, producing a dappled, ever-changing light across the spaces: a cool, diffuse grey light in the morning that turns warm and golden as the afternoon sun slants in

In this way, the building brings the atmosphere of the outside world into the museum, making the passage of time visible throughout the day (Moffitt, 2009). There is a narrow gap left between the preserved remnants of the old church walls on the site and the new museum's walls - both a physical and symbolic interstice. Sunlight slips through this gap, subtly illuminating the rough texture of the ancient stone next to the precise courses of new brick, thus literally shining a light on the contact between past and present. As visitors walk through the museum, they transition between walking on the smooth new terrazzo floors and the rough centuries-old stone remnants; sight, touch, and even imagination work together as one senses the dialogue between modern space and historic ruin.

Material simplicity is notable in Kolumba's interiors: terrazzo floors, pale grey brick walls, simple plaster, and brass handrails all contribute to an aesthetic that is reserved yet rich in texture. The natural materials will age gently - the brass will develop a patina, the wood will darken, and the brick will record subtle changes in temperature and moisture - so the museum itself feels like a living organism that will evolve. The acoustic environment has also been carefully tuned, allowing visitors to contemplate the artwork in near silence, with the hushed quality of the rooms encouraging a reflective state of mind. This museum is not just a neutral container for art; it is an experiential space that actively engages the visitor's body and memory. In designing Kolumba, Zumthor succeeded in capturing the "spirit of the place," letting the silence of the past reverberate in a contemporary architectural language. The result is a building that feels at once ancient and modern - it makes the weight of history

palpable through modern materials, allowing visitors to sense the continuity of time tangibly.

All of these works demonstrate how Zumthor realizes architecture as the “art of the senses.” He conceives of architecture not as an assemblage of forms, but as the weaving together of sensory atmospheres. In his hands, light becomes a building material, sound defines spatial volume, and scent acts as a mnemonic device. The warm thermal waters of Vals, the smoky darkness of the Bruder Klaus Chapel, and the mottled light of Kolumba are each different facets of the same approach. In Zumthor’s architecture, aesthetics transform into an emotional resonance; each structure initiates a new dialogue between the human body and its surroundings.

Zumthor's work proposes a deep aesthetic of experience as an antidote to the rapidly consumed visual images of the contemporary world. He brings silence, shadow, material weight, and the grace of light back to the forefront of architecture’s agenda. Therefore, his buildings are not only seen, but also experienced. The stones of Vals that chill and comfort the skin, the charred aroma of the Bruder Klaus Chapel that lingers in memory, and the light that glides along Kolumba’s walls - all become objects of sensory recollection for their visitors. In Zumthor's world, architecture is not a visual representation to be looked at, but a realm of experience where humans can be reawakened through their five senses.

5. REPOSITIONING ZUMTHOR'S ARCHITECTURE IN A CONTEMPORARY CONTEXT

In light of the examples examined above, the place and significance of Peter Zumthor's architecture in today’s architectural world become much clearer. Zumthor offers a

conscious alternative to many of the dominant global trends in recent decades. While the parametric and iconographic architecture of the digital age often produces dazzling forms and rapidly consumed images, Zumthor represents the exact opposite: an architecture of slowness, calmness, and deep thoughtfulness. In his own words, "I think space, architectural space, is my thing. It's not about façade, elevation, making image, making money. My passion is creating space" (Zumthor, 2010). This approach is based on viewing architecture as a lived space rather than as a mere design object.

Zumthor's works are like buildings that speak in a low voice amid the "noisy" environment of contemporary architecture, yet they say a great deal (Pritzker Prize Jury, 2009). His architecture prioritizes human experience above all else: in every detail of his buildings, he considers the sensations and emotions of the people who will inhabit them (Pritzker Prize Jury, 2009). In this respect, Zumthor transcends the mandates of modernist functionalism and the surface symbolism of postmodernism, continuing instead the tradition of phenomenological architecture. Many of the concepts that Juhani Pallasmaa defends in theory find their living counterparts in Zumthor's practice - including the centrality of the body, honest use of materials, multisensory engagement, the integration of memory, and a strong sense of place. Therefore, Zumthor's architecture presents a stance that reasserts the human and the local in a globalized contemporary setting.

Especially since the 1990s, the rise of the "starchitect" phenomenon has led to a stylistic confusion: iconic buildings with flashy forms have appeared in many cities, often looking similar across cultures, while local identity and user experience take a backseat. Zumthor, by contrast, produces projects deeply attuned to their geographical and cultural context. The structures he designed for Swiss mountain villages, a historic urban fabric in

Germany, or a remote site in Norway are entirely different from one another - yet all share a sincerity that reflects the genius loci, the spirit of the place (Frampton, 1983). In this sense, Zumthor carries the ethos of critical regionalism: privileging site-specific experience over globalized form-making. However, he achieves this not by mimicking the forms of the past, but by creating a continuity of sensory experience and material presence.

When evaluating Zumthor's position in contemporary architecture, it is important to highlight the concept of “atmosphere,” which has become a buzzword in architectural discourse in recent years and has been discussed by philosophers like Gernot Böhme. Zumthor’s work can be seen as a successful practical demonstration of this concept. He defines atmosphere as the “sensory perception of space,” designing his buildings to consciously evoke this perception (Böhme, 1993; Zumthor, 2006). In this respect, Zumthor develops an approach that seamlessly combines aesthetics with feeling, pushing technical and purely visual concerns to the background. In our time, many architects focus on generating novel forms, and what is often forgotten is how people actually feel inside buildings. Zumthor's architecture pointedly fills this void. As one commentator noted, while some architects seem to forget the broader cultural world we inhabit, figures like Pallasmaa and Zumthor deeply grasp and engage with that world in their work.

Of course, Zumthor's approach should not be seen as a formula that can be easily applied to every situation. His preferences for working at a particular scale, at a deliberate pace, and with full immersion in a project’s context have led him to produce a limited number of carefully chosen works - a path he has followed intentionally. Instead of designing massive structures in large metropolitan areas, he has created primarily small to medium-sized projects developed over many years. This stands in stark contradiction to the fast-paced, high-turnover

nature of much contemporary architectural production. Nevertheless, precisely for this reason, Zumthor serves as a critical voice in the architectural landscape. The Pritzker Prize jury, in awarding him the prize in 2009, alluded to this very point - emphasizing that Zumthor's focus on physical context, sensory experience, and emotional response gives his architecture a timeless, universal relevance (Pritzker Prize Jury, 2009). In honoring him, the jury celebrated an architecture that resists the commercial and the ostentatious, and instead upholds craftsmanship, authenticity, and human-centric design.

Zumthor's works have also been a source of inspiration for many young architects and students. They provide powerful examples that architecture is fundamentally about shaping experience, not just creating objects. Those who visit his projects often come away with a heightened awareness of how architecture can engage all five senses and touch the soul. For instance, an architect influenced by a visit to Therme Vals might realize that designing a spa or wellness center is not only about planning pools and circulation, but also about orchestrating the sound of water echoing on stone, the particular scent of warm mineral water, and the dance of light and shadow in a humid space. In this sense, Zumthor is also establishing himself as an educational role model in contemporary architecture, one who encourages a more profound exploration of materials, place, and sensory experience.

Peter Zumthor's architecture stands as a calm harbor amid the turbulence of contemporary architectural spectacle. Beyond the visual chaos and often meaningless formal games of much recent architecture, it charts a unique path by focusing on the human experience at the core of architecture. With his works shaped under the guidance of the senses, he represents an approach that has the potential to return contemporary architecture to its existential foundations. His practice is a

powerful reminder that, ultimately, beyond walls and roofs, architecture shapes how we feel in the world. Zumthor's buildings provide spaces that enhance this feeling and enable us to experience life with greater awareness.

6. CONCLUSION

In this article, Peter Zumthor's architecture is examined within the framework of a phenomenological approach centered on the senses, and an attempt is made to reposition it amidst the complexities of contemporary architecture. In the introduction, it was emphasized that architecture is not merely an object for the eyes but a multisensory experience; drawing on the views of thinkers like Pallasmaa and Bachelard, the existential dimension of architecture was highlighted. Subsequently, Zumthor's architectural philosophy was discussed, with his emphasis on atmosphere and the senses elucidated through concrete principles and his own words. The examples of Therme Vals, Bruder Klaus Chapel, and Kolumba Museum demonstrated how Zumthor masterfully uses elements such as material, light, sound, and scent to create spaces that leave an unforgettable impression on the user. The analysis of these projects revealed that Zumthor's architecture employs a design language that is slow, deliberate, and human-centered, standing in contrast to many current trends.

Repositioning Zumthor's architecture is, in fact, a reminder of the essence of architecture: beyond providing shelter, architecture has the potential to offer an existential space that shapes our sensory world and our sense of meaning. Zumthor's example demonstrates that this potential - often overlooked in contemporary practice - can indeed be realized. His works satisfy our longing for calm, belonging, and profound experience that the modern world frequently neglects. In this respect, Zumthor's

architecture is gaining importance as a balancing element and a critical voice in the discourse of contemporary architecture.

Peter Zumthor's architecture is characterized by its emphasis on the senses and the soul. By breaking the hegemony of vision, it creates an architecture of smell, sound, and touch. It reconnects us with sensations we have forgotten in our era of steel and glass. Zumthor's buildings are like sanctuaries for the contemporary individual who seeks a simple yet profound experience in a complex world. His approach will continue to inspire a search for human-centered and sensory-rich practices in future architectural discussions. Architecture finds its meaning when it speaks to the very senses that make us human - and Zumthor's quiet but compelling manifesto teaches us exactly this.

REFERENCES

- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space* (M. Jolas, Trans.). Boston, MA: Beacon Press. (Original work published 1958)
- Böhme, G. (1993). Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. *Thesis Eleven*, 36(1), 113–126.
- Frampton, K. (1983). Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. 16–30). Port Townsend, WA: Bay Press.
- Heidegger, M. (1977). *The Age of the World Picture*. In *The Question Concerning Technology and Other Essays* (W. Lovitt, Trans., pp. 115–154). New York, NY: Harper & Row. (Original essay published in 1938)
- Holl, S., Pallasmaa, J., & Pérez-Gómez, A. (2006). *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (2nd ed.). San Francisco, CA: William Stout Publishers.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Sense and Non-Sense* (H. L. Dreyfus & P. A. Dreyfus, Trans.). Evanston, IL: Northwestern University Press. (Original essays published in 1948)
- Moffitt, D. (2009, February 18). Kolumba Art Museum. *ArchitectureWeek*. Retrieved from http://www.architectureweek.com/2009/0218/design_4-1.html
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York, NY: Rizzoli.
- Pallasmaa, J. (2000). Hapticity and Time: Notes on a Fragile Architecture. *The Architectural Review*, 207(1239), 78–84.

- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (2nd ed.). Chichester: Wiley-Academy.
- Pogrebin, R. (2009, April 12). Pritzker Prize Goes to Peter Zumthor. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2009/04/13/arts/design/13pritzker.html>
- Pritzker Architecture Prize Jury. (2009). Jury Citation: Peter Zumthor. *The Hyatt Foundation*. Retrieved from <https://www.pritzkerprize.com/jury-citation-peter-zumthor>
- Robathan, M. (2017). Interview: Peter Zumthor – The Role of Emotions in His Work. *CLADmag (Issue 1)*, 52–58.
- Soltani, S., & Kırıcı, N. (2019). Phenomenology and Space in Architecture: Experience, Sensation and Meaning. *International Journal of Architectural Engineering Technology*, 6(1), 1–6.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*. Basel, Switzerland: Birkhäuser.
- Zumthor, P. (2010). *Thinking Architecture* (3rd ed.). Basel, Switzerland: Birkhäuser.
- Zilliagus, A. (2016, October 29). Peter Zumthor's Bruder Klaus Field Chapel Through the Lens of Aldo Amoretti. *ArchDaily*. Retrieved from <https://www.archdaily.com/798340>

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK MİMARLIĞINDA TÜRKİYE İŞ BANKASI YAPILARI

Çağdaş SAYDAM¹

Deniz YILDIRIM²

1. GİRİŞ

Bu çalışma, Türkiye İş Bankası'nın Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu dönem ve sonrasına ait yapılarının tarihsel gelişimini ve dönemsel özelliklerini mimari açıdan irdelemektedir.

Çalışma yöntem olarak, Türkiye İş Bankası'nın 1920'lerden başlayarak günümüze kadar olan mimari üretimini, Metin Sözen'in 1984 tarihli 'Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi' kitabında ifade ettiği dönemlere dayanarak, sınıflandırmıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki dönemde inşa edilen şube binaları, tasarım ilkeleri, kullanılan malzemeler ve fonksiyonel dönüşümleri kapsamında incelenmiştir. Bununla birlikte, mimarların yaklaşımı, dönemin ideolojik ve ekonomik koşullarının mimari yapılar üzerindeki etkileri ve günümüzdeki durumları kapsam dahiline alınmıştır.

Araştırma, literatür taraması ve görsel belge incelemesi ile iki aşamalı bir yöntem izlemektedir. İlk aşamada, Türkiye İş Bankası'nın mimari yapılarıyla ilgili akademik kaynaklar, arşiv

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, ORCID: 0000-0002-1349-9934.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, ORCID:0000-0001-0428-6825.

belgeleri ve yayınlar detaylı şekilde incelenmiştir. İkinci aşamada, banka yapılarının mimari üslupları ile ilgili dönem irdelenerek bu yapılarının günümüzdeki durumları ve kullanımları tespit edilmiştir.

2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK MİMARİSİ VE İŞ BANKASI YAPILARI

Sözen (1984), Cumhuriyet dönemi Türk mimarisini ülkede yaşanan ekonomik, sosyal, politik ve kültürel değişikliklerin de etkisiyle dört farklı döneme ayırmıştır. Bunlar; 1. Ulusal Mimarlık Dönemi, 1. Ulusal Mimarlık Dönemi Sonrası (Yön Arayışı ve Yabancı Etkileri), 2. Ulusal Mimarlık Dönemi ve 2. Ulusal Mimarlık Dönemi Sonrası (Modernleşme, Çeşitlilik ve Serbestleşme Dönemi) şeklindedir.

Cumhuriyet'in ilanından bir yıl sonra kurulmuş olan İş Bankası ilk ulusal bankadır. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra giderek liberalleşen iktisadi rejimin her aşamasında İş Bankası, ekonomi politikalarının uygulanması için rol almıştır (Özen Bilgin, 2024)

1924 yılında kurulan Türkiye İş Bankası, Erken Cumhuriyet döneminde merkezi yönetimin kalkınma, sanayileşme ve millî ekonomi hedefleri doğrultusunda önemli bir rol üstlenmiştir.

Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren çok sayıda bankanın faaliyete geçmesiyle birlikte artan rekabet ortamı, Türkiye İş Bankası'nın şubeleşme sürecini hızlandırmıştır (Mamalı, 2019).

Türkiye İş Bankası'na ait yapılar, Cumhuriyet dönemi mimarlığının söz konusu dört dönemi çerçevesinde incelenmiş; her bir dönemin mimari anlayışının, bankanın yapılarına nasıl yansıdığı değerlendirilmiştir.

2.1. 1. Ulusal Mimarlık Dönemi (1923-1930)

Milli mimari üslup, milli mimari rönesans, Neo-klasik üslup gibi akımlar Birinci ulusal mimarlık dönemini oluşturmuştur. Dönemin başlarında batılı üslup çok daha ön plandayken ilerleyen zamanlarda mimarlar kendi tarihsel miraslarına yönelmişlerdir. Dünyada farklı denemelere ortam hazırlanmış, işlevselci bir yaklaşımla tasarım yapılmıştır. Türkiye bu dönemden ulusal bir kimlik yaratma amacına hizmet ettiği için dışarıya kapalıdır ve etkilenmemiştir (Sözen, 1984).

Bu dönemde cephe tasarımına önem verilmiştir. Klasik Osmanlı Dönemi ve Selçuklu Dönemi üslûbunda görülen kemer ve kubbeler tasarlanmıştır (Ünlüsoy, 2010). Bir diğer önemli tasarım noktası ise girişlere önem verilmesidir. Cephe ayrıca mermer sütunlar, çini panolar ve madeni bezemelerle tasarlanmıştır. Mermer sütun başlıklarında genellikle mukarnas veya baklava deseni görülmektedir. Köşe arsalara tasarım yapılırken de keskin hatlar yerine yuvarlatılmış cepheler görülmektedir (Sözen, 1984).

İş Bankası, kuruluşunun ilk yıllarında genel müdürlük ve Ankara Şube Binalarını Evkaf İdaresi'nden kiralayarak kullanmıştır. Bankanın kendisine ait ilk yapısı, Mimar Giulio Mongeri tarafından tasarlanan ve 1929 yılında Ankara Ulus'ta inşa edilen binadır. Bu yapının inşaatı sürerken, Mongeri aynı zamanda İzmir Şubesi'nin tasarım çalışmalarına başlamıştır (Özen Bilgin, 2024).



Şekil 1. Ulus Meydanı ve Türkiye İş Bankası 3. Umum Müdürlüğü (Kaynak: SALT Araştırma, Aslı Aspar Koleksiyonu).

Yapı ikizkenar üçgen plana sahiptir. Giriş kısmı yuvarlatılmış ve giriş aksı dairesel formdadır. Binanın beş katlı avlulu simetrik bir planlaması vardır. Planda giriş bölümünden sonra geniş bir hol bulunur ve bütün mekânlar bu ana holün etrafında biçimlenmiştir. Banka olmasından dolayı müşterilerin beklemleri için hol geniş tasarlanmıştır. İç mekânı Selahattin Refik Sırmalı tasarlamıştır. Tavanlarda ve sütun başlıklarında alçıdan yapılan süslemeler vardır. İç mekânda bulunan Pençe vitraylar ve ahşap mobilyalar dikkat çekmektedir. Girişte alçı işlemlere sahip ayaklar ve tonozlar bulunmaktadır. Cephe tasarımında hem batı hem de Osmanlı mimarlığından esinlenmiştir. Girişte bulunan yarım plan şeklindeki gölgelik ise Art Nouveau tarzını yansıtmaktadır. Cephe süslemelerinde mukarnas, baklavalı sütun başlıkları ve rozetler kullanılmıştır (Mamalı, 2019).

2.2. 1. Ulusal mimarlık dönemi sonrası (yön arayışı ve yabancı etkileri) (1927-1940)

Siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlardaki değişimler ile devletin izlediği yenilikçi politikalar, Türkiye'deki mimarlık anlayışını etkilemiştir. Bu dönemde Batı'nın teknoloji ve maddi kültür seviyesine ulaşma hedefi doğrultusunda yabancı mimarlar (Ernst Egli, Bruno Taut gibi) ülkede eğitim vermiş ve

tasarım yapmışlardır. Bu durum uluslararası mimari üslubun gelişimine yol açmıştır. Yapıların amacına odaklanılan bu üslup, yerli mimarlar tarafından da benimsenmiş ve daha yalın, sade cephe tasarımları, kübik formlar, geniş cam cepheler, düz çatılar, betonarme ve iskelet düzeninin yaygın kullanımıyla karakterize olmuştur. Le Corbusier gibi ünlü mimarların tasarım yaklaşımlarının yansıdığı bu dönemde, çevre ile ilişki kurmaya dikkat edilmeye başlanmış ve mimarlık eğitimi veren kurumların artışıyla birlikte mimar sayısı artmıştır.

Semih Rüstem Temel, Birinci Ulusal Mimarlık akımının etkilerinin sürdüğü 1930 yıllarında, Adana (1930) ve Mersin (1930) şubeleri gibi İş Bankası şubeleri tasarlamıştır. Geleneksel Osmanlı mimarisiyle modern unsurları harmanlayarak tasarımlar yapmıştır. Yurt dışında aldığı eğitimle birlikte modern mimarlık yaklaşımlarını benimsemiştir (Özen Bilgin, 2024).

Yön arayışı ve yabancı etkileri altındaki dönemde yapılar Kübik tarzda tasarlanmıştır. Her ne kadar Giulio Mongeri gibi mimarlar; Kemaleddin Bey ve Vedat Bey'in seçmeci eklemeci biçimsel üslubu tercih etse de Devlet Kübik tasarımı desteklemiştir. Türkiye İş Bankası'nın yapılarında kübik tasarım yaklaşımı görülmektedir (Mamalı, 2019).

Bu dönemde Mersin Şubesi 1929 yılında tarafından Semih Rüstem Temel tarafından tasarlanmıştır. Modern üslubu yansıtan yapıda, kütle kompozisyonu ve cephe oranları dikkat çekerken; birinci katta yer alan serbest betonarme merdiven, yerel taş kullanımı ve kütledeki çıkıntılar yapının modernist karakterine vurgu yapmaktadır. Döneminin özelliğini yansıtan biçimde Milli Mimari Rönesansı formlarına ters olarak Kübik tasarım stiline tasarlanmıştır.



**Şekil 2. Mersin Şubesi (Kaynak: German National Museum
Nürnberg/Archiv für bildende Kunst).**

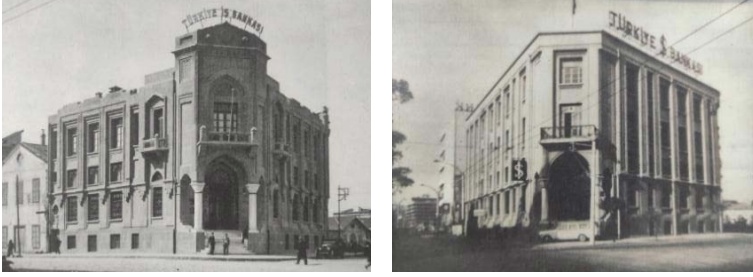
Eliyeşil, Tarsus şubesini ise tek katlı tasarlamıştır. Yapının girişi eğrisel bir kavis verilen köşeden sağlanmıştır. Yapının kat ve saçak silmeleri sade ve zariftir. İlerleyen zamanlarda banka şubesine tek kat yeterli gelmemiş, yapıya kat eklemek gerekmiştir. 1934 yılında kat ilave edilmiştir. Üst katta da zemin katta olduğu gibi eğrisel bir form kullanılmıştır.



Şekil 3, 4. İş Bankası Tarsus Şubesi 1929 yılı tek katlı hali ve 1934 yılı İlave kat edildikten sonra görüntüsü (Kaynak: Özen Bilgin, 2024).

İş Bankası'nın İzmir'deki ikinci şubesi için düşünülen binasının Ankara'daki Umum Müdürlük binasını andırması gerektiği düşünülmüştür (Güngördü, Güner, 2019). Mongeri'nin tasarımını üstlendiği şubenin cephe kurgusu, köşe cepheye, çökertmeler içine alınmış pencerelere, taç kapı geleneğini yansıtan girişe, tepelikli parapet duvarına sahiptir. Yüksek kabartma teknikli bitkisel bezemeler, kabaralar, gülbezek motifleri gibi bezemelere sahiptir. Ankara'daki üçüncü Genel

Müdürlük Binasının devamı niteliğindedir. Ulusal dönemden etkilenmiş bir üslupta tasarlanmıştır.



Şekil 5, 6. İzmir İş Bankası 1931-1956 yılı değişimi (Kaynak: Özen Bilgin, 2024).

Bu yapı 1931 yılında tamamlanmıştır. Yapının cephesinde zaman içerisinde yenilikler ve değişiklikler yapılmıştır. 1956 yılında yetersiz geldiği için kat eklenmiştir. Ofisler cephelere yerleştirilmiş ve merkezindeki aydınlık ayırt edilebilmektedir. Pahlanmış köşe yapının girişini, eğrisel bir form verilmiş köşe ise yapının merdivenlerini işaret etmektedir. Zemin katta gişeler yapının merkezinde konumlandırılmıştır. Yapının çatı seviyesinde merkezde yer alan ışıklık bu çalışma alanını aydınlatmaktadır. 1974 yılında meydana gelen deprem sonucunda büyük hasar alan yapı için tahliye kararı alınmıştır. 1975 yılında yapı tamamen yıkılmıştır. Yıkılan yapının yerine 1980 yılında Cevdet İşeri modern üslupla İzmir Bölge Müdürlüğü Binası tasarlanmıştır (Özen Bilgin, 2024).



Şekil 7, 8. İzmir İş Bankası 1931-1956 yılı değişimi (Kaynak: Özen Bilgin, 2024).

Her ne kadar söz konusu dönem, Ulusal Mimarlık akımının sonrasına denk gelse de mimarların bireysel yaklaşımlarına bağlı olarak farklı tasarım anlayışları ortaya konmuştur. Mimarlıkta dönemler arası geçişler, çoğu zaman geçmişin izlerini taşıyan yapı ve üslup özelliklerini barındırmaktadır.

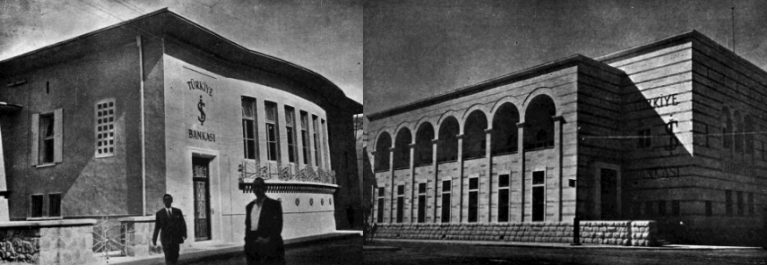
2.2. 2. Ulusal mimarlık dönemi (1940-1950)

Atatürk'ün ölümü ve II. Dünya Savaşı'nın başlaması İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi'ni etkilemiştir. Cumhuriyet'in kendine özgü biçimler üretme isteği, Birinci Ulusal Mimarlık dönemini sonlandırarak uluslararası fonksiyonalizm akımının başlamasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde devletin gücünü yansıtmak amacıyla anıtsal yapılar, simetrik cepheler, büyük kütleler ve taş malzeme kullanımı öne çıkmıştır. II. Dünya Savaşı nedeniyle dışarıdan malzeme alımının kesilmesi, yerel malzemelere dönüşü hızlandırmıştır. İmar planlarının sayısı artmış ve günümüze ulaşamayan yapılar için detaylı bir arşiv oluşturulmuştur. Anıtkabir, bu dönemin günümüze ulaşan en önemli örneklerinden biridir.

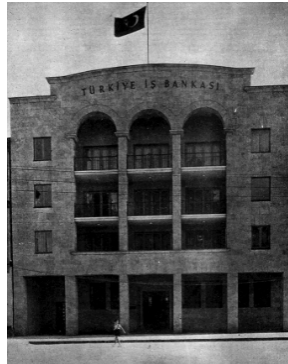
Bu dönemde, Garanti Bankası, Akbank ve Yapı ve Kredi Bankası gibi bankalar kurulmuştur. Bunun sonucunda rekabet başlamış, yeni yapılara ve birimlere ihtiyaç doğmuş bu nedenle bu konularla ilgilenecek organizasyon müdürlüğü kurulmuştur. 1960 yıllarında şube sayısı 244'e yükselmiştir. Şubelerde iş hacmi ve hiyerarşik düzen oluşturulmuştur. Birinci sınıf şubeler, merkezler ve alt şubeler kurulmuştur (Mamalı, 2019).

Mimar Arif Hikmet Holtay Alman modern mimarisindeki gelişmeleri takip ederek 'akademik-klasik' üslup olarak değerlendirilen yapılar tasarlamıştır. Samsun Şubesi (1949), Mersin Şubesi (1949), Bursa Şubesi (1951), Konya Şubesi (1951), Malatya Şubesi (1952) ve Ankara İş Bankası arşiv binası (1952) yapılarını tasarlamıştır (Demir, G.E, Evliyaoğlu, F. 2021).

Mimar Arif Hikmet Holtay tarafından tasarlanan Samsun Şubesi, betonarme iskelet sistem ve tuğla duvar kullanılarak inşa edilmiştir. Tasarımda, alçak tavanlı bir zemin kat üzerine oturan kaide dikkat çekmektedir. Üst kata lojman eklenmesi mümkün olmadığı için, Holtay denize bakan cepheye ana binadan ayrı çalışan bir blok ekleyerek lojman ihtiyacını çözmüştür. Cadde cephesinde ise, binanın bir banka olduğunu vurgulamak amacıyla oval bir form ve simetrik pencere düzeni kullanarak yapı algısını kent dokusuna yansıtmıştır.



Şekil 9,10. Mersin İş Bankası ve Samsun İş Bankası (Kaynak: Holtay, A. H. (1949b) Arkitekt, 211-214 (08-10), 150- 153) (Kaynak: Holtay, A. H. (1949a). Arkitekt, 209-210 (05-06), 100-102, 112).



Şekil 11. Bursa İş Bankası (Kaynak: Holtay, A. H. (1951). Bursa Türkiye İş Bankası. Arkitekt, 233-236 (05-08), 98-102)

Mersin Şubesi Mimar Arif Hikmet Holtay tarafından tasarlanmıştır. Kıyı çizgisine yakın olmasından dolayı yapı kaidenin üstüne tasarlanmıştır. Samsun Şubesinin aksine lojman yapısı üst katlarda çözülmüştür. Yapı geniş kemerli balkonları ve pencere tasarımıyla öne çıkmaktadır. Ritim duygusu uyandıran birbirini takip eden cephe detayları dikkat çekmektedir. Yerel taş malzeme kullanılmıştır. Mersin Şubesinden sonra Holtay, İş Bankası Malatya Şubesini 1952’de tamamlamıştır. Yapı betonarme karkas sistemle tasarlanmıştır. Yapının cephesi pembe renkte kalker taşı ile kaplanmıştır. Cephesinde almasıık duvar örgüsü kullanmış, kemerli açıklıklar tasarlamıştır. Malatya şubesi sonraki yıllarda yıkılmış ve yeni mimari üsluba göre tekrar inşa edilmiştir (Özen Bilgin, 2024).



Şekil 12. Arif Hikmet Holtay tasarımı İş Bankası Malatya Şubesi ve günümüzde yerinde bulunan şube (Kaynak: Özen Bilgin, 2024).

Holtay'ın 1951 tarihli Bursa Şubesi ise ön cephesindeki kemerler ve açık çıkmalar ile neo-rönesans yaklaşımını sergilemektedir. Bu tasarımlarda genel olarak simetrik pencereler, yer yer oval detaylar ve yerel taş veya beton malzeme kullanımı gözlemlenmektedir (Mamalı, 2019).



Şekil 13. İş Bankası Konya Şubesi (Kaynak: Özen Bilgin, 2024).

İş Bankası Konya Şubesi 1951 yılında tasarlanmıştır. Arif Hikmet Holtay tarafından tasarlanan bina Holtay'ın diğer şube tasarımlarına benzer özelliklere sahiptir. Özellikle Mersin şubesini anımsatan kemerli açıklıklar ve yarı kapalı mekânlar bu yapıda da mevcuttur. Anıtsal ölçüleri ve geleneksel mimariye gönderme yapan unsurlarıyla dikkat çeken binanın en belirgin özelliği, içeriye doğru çekilerek bir çıkma oluşturan köşe giriş bölümüdür. Yapının cephesinde öne çıkan doğal malzeme kaplamalar ve dekoratif kornişler geleneksel mimari unsurlara atıfta bulunmaktadır. Bina 1980 yılında yol genişletme çalışmaları sırasında yıkılmıştır. (Özen Bilgin, 2024).

2.3. 2. Ulusal mimarlık dönemi sonrası (modernleşme, çeşitlilik ve serbestleşme dönemi) (1950'ler ve sonrası)

1940'ların sonlarına doğru Türkiye'de Ulusal Mimarlık dönemi zayıflamaya başlamış, yerini çok partili siyasetin ve liberal-kapitalist düşüncenin etkisiyle şekillenen yeni mimari arayışlara bırakmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası konut sorununu çözme çabaları ve teknik olanakların denenmesi mimarlık ortamını etkilemiştir (Sözen, 1984). Türkiye'de demir fabrikalarının yetersizliği, kereste, tuğla ve kiremitin düşük kalitede oluşu ve taş ve mermerin yüksek maliyette olmasından dolayı çağdaş mimari akımdan etkilenen mimarlar bile yerel

malzeme kullanmayı tercih etmiştir (Alsaç 2005:100; Ural 1974:34; Sarıoğlu 2001:89). Bu dönemde rasyonalist-pürist anlayış ve 1960'lardan sonra ortaya çıkan brütalist eğilimler gibi Batı kökenli birçok yaklaşım benimsenmiştir (Sözen, 1984).

Halit Femir ve Feridun Akozan 1953-1954 tarihlerinde Beyoğlu Şubesini tasarlamıştır. Zemin, bodrum ve birinci kat karma inşa sistemiyle yapılmıştır. Zeminde bulunan kalın ayakları kaldırarak yerine çelik putrel ve çelik kiriş ekleyerek yapısal değişiklikler yapılmıştır (Mamalı, 2019).

Yapı günümüzde restorasyon görmüştür. Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi olarak hizmet vermektedir.



Şekil 14,15. İş Bankası Beyoğlu şubesi, 1953. (Kaynak: Özen Bilgili, 2024)

Pangaltı Şube Binası Muhlis Türkmen tarafından tasarlanmıştır. Bina asma kata ve dört kat lojmana sahiptir. Mimar Holtay'ın tasarımına benzer tasarım yaklaşımı görülür. Giriş cephesinde Le Corbusier'in mimari üslubuna gönderme yapan cephe boşlukları oluşturulmuştur (Mamalı, 2019).



Şekil 16,17. İş Bankası Pangaltı Şubesi (kaynak: Özen Bilgili, 2024)

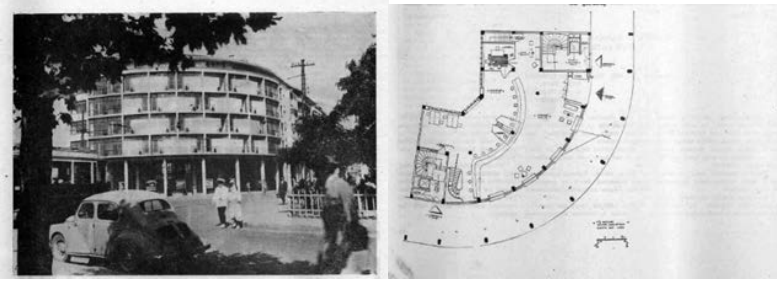
Muhlis Türkmen yarışmada birinci olarak Galatasaray Şubesinin tasarımını üstlenmiştir. Mimar Türkmen bankoyu kademeli olarak geri çekmiş ve mobilyalar ile açık mekân düzenlemesi yapmıştır. Çatıda güneşliği alabilmek için yarıklar tasarlamıştır. Dar bir cepheye sahip olan yapı sade elemanlar kullanılmıştır.



Şekil 18,19. İş Bankası Galatasaray Şubesi (kaynak: Özen Bilgili, 2024)

1957 yılında Perran Doğancı, Altay Erol, Süleyman Giritlioğlu ve Cavit Özedeý tarafından tasarlanan Kadıköy İş Bankası Şubesi, banka fonksiyonunu bodrum, zemin ve asma katlarda barındırırken, üst katlar lojman olarak kullanılmıştır; teras kat ise personel lokantası ve lojman terası olarak işlev görmüştür.

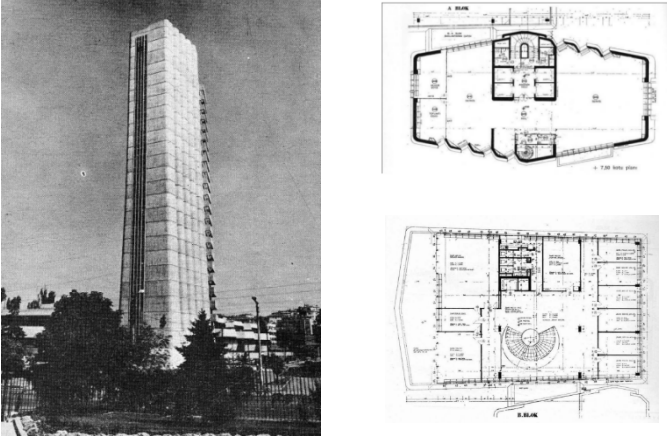
Yapının temeli deniz seviyesinin 2 metre altında betonarme bir havuz içine yerleştirilmiştir. Caddeye bakan cephede yatak odalarındaki sesi kesmek amacıyla ağır cephe anlayışı benimsenmiş, ışık ihtiyacı ışık satırları ile sağlanmış ve cepheler dışarıdan cam mozaiklerle kaplanmıştır. Özellikle cephede renk kullanılması, bu şubeyi dönemin diğer İş Bankası tasarımlarından ayırmıştır. Yapı, 1999 depreminde yıkılmış olmasına rağmen daha sonra yeniden tasarlanarak günümüzde halen İş Bankası Kadıköy Şubesi olarak hizmet vermektedir. (Örnek, N. 2023).



Şekil 20,21. İş Bankası Kadıköy Şubesi, 1957. (Kaynak: Özen Bilgili, 2024)

Mevcut Genel Müdürlük Binası'nın yetersiz kalması üzerine, Türkiye İş Bankası yeni bir yapı arayışına girmiştir. Yeni Genel Müdürlük Binası'nın inşası için Ayhan Böke ve Yılmaz Sargın görevlendirilmiştir. Temel hedef, yapının Ankara silüeti üzerindeki etkisini dikkate alarak anıt-bina niteliğinde bir tasarım ortaya koymak ve böylece TİB'in büyüklüğünü ile Türkiye ekonomisindeki önemini simgelemektedir (Binamızın Mimarlarıyla Bir Görüşme, 1976).

Böke ve Sargın bankanın dik duruşunu vurgulamak için ana kütleyle sütun şeklinde inşa etmiştir ve yapı zeminden en üst kata doğru incelmektedir. Bu perspektif sayesinde yapı daha yüksek algılanmaktadır. Gün ışığını kontrol etmek için pencere açıklıkları sınırlı şekilde tasarlanmıştır. Ankara'nın soğuk iklimi göz önüne alınarak masif bir tasarım yapılmıştır (Türkiye İş Bankası A.Ş. Genel Müdürlük Binası Ankara, 1978).



Şekil 22,23. 4.Genel müdürlük binası. (Kaynak: Özen Bilgin, 2024).

1960'lar ve sonrasında İş Bankası şubelerinin özgün mimari dili modernist ve brütalist tasarımıdır (Özen Bilgin, 2024). Van Şubesi, Ayhan Böke tarafından 1965 yılında tasarlanmıştır. Müşterilere ve çalışanlara yönelik bir tasarım yapma hedefiyle mimari kararlar alınmıştır (Mamalı, 2019).



Şekil 24, İş Bankası Van Şubesi, 1965 (Kaynak: Mamalı, 2019)

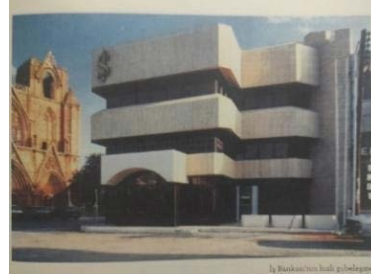
Ayhan Böke'nin uyguladığı mimari üsluba benzer yapılar tasarlayan Cevdet İşeri, 1975 yılında İş Bankası İzmir Şubesini tasarlamıştır. Yapı bodrum, zemin ve 7 kata sahiptir. Yapıda modern üslupla güneş kırıcı görevi üstlenen yatay silmeler ve bu yataylığı kesen düşey masif bloklar tasarlanmıştır. Zemin ve birinci kat banka fonksiyonları için kullanılırken üst katlar,

servisler, yönetim, toplantı salonun ve kütüphane içermektedir. Son katta ise kafeterya ve mutfak bulunmaktadır.



Şekil 25, İzmir İş Bankası, 1975 (Kaynak: Özen Bilgin, 2024).

Ardından İşeri, Karadeniz Bölge Müdürlüğü ve Trabzon Merkez Şube Binasını tasarlamıştır. Yapı bodrum, zemin kat ve altı kat içermektedir. Teras katında kafeterya bulunmaktadır. Yapıda bölgenin iklimine uygun malzemeler kullanılmıştır. Yatay kat silmeleri ve düşeyde tasarlanan kütleler İzmir Şubesindeki mimari dili devam ettirmektedir (Mamalı, 2019).



Şekil 26,27. Ankara Yenışehir İş bankası Şubesi ve Mağusa Kıbrıs İş Bankası Şubesi

Mağusa İş Bankası Şubesi de aynı tasarım diline sahip banka binasıdır. Aynı üsluba sahip Ankara Yenışehir Şubesi ise Kadir Erkmen tarafından tasarlanmıştır. Mimari üslubu Ayhan Böke'nin öncülüğünü yaptığı ve Cevdet İşeri'nin devam ettirdiği modernist bir tasarımdır (Özen Bilgin, 2024).

1980-2000 yılları İş Bankası'nın 'Dijitalleşme Dönemi'dir. Ender Teraman'ın (Görüşme, 18 Nisan 2025) anlatımına göre 1980 sonrası dönemde, Türkiye İş Bankası'nın mimari yaklaşımı ve tasarım politikası, dijitalleşme sürecinin etkisiyle değişmiştir. Azalan kullanıcı ve çalışan sayısı doğrultusunda, mimarlar şubelerde modüler tasarım anlayışına yönelmiştir. 1998 yılından itibaren uygulanmaya başlanan bu sistemde 60x90x120 cm ölçülerine dayalı modüller kullanılmaktadır. Bu modüler yapı sayesinde, farklı ölçekteki alanlara hızlı ve etkili şekilde uyum sağlanabilmektedir.

Geçmişte, Türkiye İş Bankası tarafından tasarlanan yapılar genellikle brüt beton malzeme ile inşa edilmiş, üst katlar ise banka personeline yönelik lojman işleviyle planlanmıştır. Ancak şube sayısının artmasıyla birlikte bu katlar bankaya dahil edilmiştir. Örneğin Finike şubesi, bina ve lojman yapısı olarak tasarlanmıştır. Tadilat sonrasında yapının diğer bölümleri de bankaya dahil edilmiştir.

3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Cumhuriyetin ilanıyla beraber Türkiye'de yalnızca siyasi bir değişim değil, aynı zamanda yeni bir sosyal ve mekânsal yapı da oluşturulmaya başlanmıştır. İş Bankası şubeleri, yer aldıkları zaman diliminin mimari akımlarını yansıtan yapılardır. Cumhuriyet dönemi boyunca farklı mimarlık aşamalarıyla paralel olarak gelişen bu yapılar, bir taraftan dönemin estetik anlayışını yansıtırken, diğer taraftan bankacılık kurumunun temsil görevini yerine getirmiştir.

Mimarın bakış açısı, devletin destek olduğu akım, yurt içi ve yurt dışı politikaların ve akımların değişiklikleri gibi olgular mimari yapıların karakterlerini etkilemektedir. Başlangıç dönemlerinde (Cumhuriyetin ilk yıllarında) neoklasik etkilerle şekillenen Türkiye İş Bankası yapıları, 1940'lar itibarıyla

tarihselci, anıtsal bir dile dönüşmüş; 1950 sonrası ise modernleşme, çeşitlenme ve uluslararası stillerin etkisiyle daha sade ve işlev odaklı yapılara evrilmiştir. Bu mimari süreklilik ve dönüşüm, Türkiye İş Bankası'nın mimari politikalarının aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve ideolojik değişimlerle nasıl paralel seyrettiğini de göstermektedir.

Türkiye İş Bankası, Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren yalnızca bir finans kuruluşu değildir. Aynı zamanda modernleşme ve ulus inşa sürecinin mekânsal bir temsilcisi olarak değerlendirilmelidir. Kurumun farklı dönemlerde inşa ettiği yapılar, yalnızca işlevsel ihtiyaçlara cevap vermekle kalmamış; dönemin mimari eğilimlerini, ideolojik yönelimlerini ve kamusal temsiliyet anlayışını doğrudan yansıtan yapılar haline gelmiştir.

Bulundukları meydanlar, caddeler ya da kamusal odak noktaları aracılığıyla yapılar, toplumsal hafızada yer etmiştir. Bu durum, kullanıcılar ile banka arasında sadece hizmet temelli değil, aynı zamanda mekânsal bir aidiyet ilişkisinin kurulmasına neden olmuştur.

Bu çalışma kapsamında yapılan araştırmalar sonucunda, toplamda 35 farklı İş Bankası binasının, mimarları, yapım tarihleri, konumları ve mevcut durumları hakkında bilgiler toplanmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda, söz konusu yapılardan 3 tanesinin günümüzde müze olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Toplam 12 yapı hâlen İş Bankası şubesi olarak bankacılık faaliyetlerine devam etmektedir.

Buna karşın, 9 yapı, işlevsel ve mekânsal yetersizlikler nedeniyle yıkılarak yerlerine yeni şubeler inşa edilmiştir. Ayrıca 7 yapının çeşitli nedenlerle yıkıldığı tespit edilmiş, ancak bu yapıların yıkım nedenleri bilinmemektedir. Konya'daki bir şube binası, kentte gerçekleştirilen yol genişletme çalışmaları

kapsamında yıkılmıştır. Bunun yanı sıra, 2 yapı depremten kaynaklı yıkılırken, 1 yapı yangın sonucu yıkılmıştır.

Günümüze ulaşmasına rağmen bankacılık işlevi taşımayan 2 şube binası ise farklı amaçlarla kullanılmaktadır: Bunlardan biri İş Gayrimenkul Yatırım Ortaklığı (İş GYO) tarafından Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurulu'na (BDDK) kiralanmış, diğeri ise özel bir giyim markasının satış mağazası olarak hizmet vermektedir.

Yapılan kapsamlı inceleme, banka yapılarının sadece dönemsel üslupları değil, aynı zamanda kentsel mekân içindeki konumlanmaları, kullanıcı ilişkileri ve koruma durumları bakımından da önemlidir. Ne yazık ki, birçok yapı işlevsel yetersizlik, doğal afetler ya da kentleşme baskısı gibi nedenlerle yıkılmış ya da farklı işlevlere dönüştürülmüştür. Bugün hâlâ aktif olarak kullanılan veya müzeye dönüştürülmüş az sayıdaki İş Bankası yapısı, bu kültürel mirasın yaşatılması adına kıymetli örneklerdir. Ancak bu örneklerin sürekliliği için mimari bellekten kopmayan, dönemin ruhunu taşıyan ve koruma odaklı yeni yaklaşımların benimsenmesi gerekmektedir. Özellikle son yıllarda geliştirilen modüler ve esnek tasarım sistemleri ile şube tasarımlarının standartlaştırılması, kurumsal kimliği güçlendirse de yerel mimari kimlikten uzaklaşma riskini de beraberinde getirmektedir.

Bu bağlamda, Türkiye İş Bankası kurumun tarihsel sürekliliğini ve Cumhuriyet'in mekânsal temsilini sürdürmek açısından hayati önemdedir. Mimari bir miras olarak bu yapıların ele alınması, sadece geçmişin korunması değil, gelecekteki mekân üretim süreçlerinin de daha bilinçli şekillenmesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akşit, Ş. (2010). *Ulusalçı Mimarlık ve Başkentte Finans Merkezi: Ankara İş Bankası Genel Müdürlüğü* (Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi). YÖK Tez Merkezi (https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=ZeTyprYuef2HkaF3xt4wYsCYrnDabjihhD3_eq05NCAqHPUH95C7ylqMRJOGCs2N)
- Alsaç, Ü., “İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi”, Modern Türk Mimarlığı, TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, Ankara 2005, s.99-108.
- Demir, G.E, Evliyaoğlu, F. (2021). *Holtay'ın İş Bankası Şubelerindeki Rasyonelleşme: Malatya İş Bankası*. Betonart, 45(4), 34–39.
- Güngördü, A., & Güner, H. E. (2019). 1922 Büyük İzmir Yangını Sonrası İzmir Cumhuriyet Meydanı'nın Oluşumu ve Mekânsal Gelişiminin İncelenmesi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 11(2), 111-130.
- İş Bankası'nın Beyoğlu'ndaki tarihi binasında restorasyon başlıyor*. (2020, Haziran 4). bi-özet. <https://bi-ozet.com/2020/06/04/is-bankasinin-beyoglundaki-tarihi-binasinda-restorasyon-basliyor/>
- Kocabaşoğlu, U. (2001). *Türkiye İş Bankası Tarihi: 1924–2000*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mamalı, T, A, (2019). *Türkiye İş Bankası Mimarlığı ve Çelik Alantur'un Çalışmaları* (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi) YÖK Merkezi.
- Mamalı, T.A. (2020). *Nezih Eldem Arşivinde Türkiye İş Bankası*, Saltonline.
- Örnek, N. (2023, Ağustos 13). *Türkiye İş Bankası Kadıköy Şube ve Lojman Binası*. Her Umut Ortak Arar.

- Özen Bilgili, S. (2024). *Memleketin İktisadi Binası Türkiye İş Bankası*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk mimarisi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ünlüsoy, A. (2010). Yozgat İli 1. Ulusal Mimarlık Dönemi Yapılarının Analizi ve Üslup Değerlendirmesi. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

THE CONCEPT AND APPLICATIONS OF URBAN REVITALIZATION IN THE CONTEXT OF CULTURAL HERITAGE CONSERVATION: THEORETICAL FOUNDATIONS AND LITERATURE REVIEW

İbrahim Batuhan DOĞAN¹

1. INTRODUCTION

Cultural heritage conservation, a core interest of the architecture and urbanism disciplines, is a critical process aimed at ensuring the sustainability of tangible and intangible values passed down through generations. Cultural heritage elements are more than just single structures with aesthetic or historical value; they represent an integrated system that embodies the identity, memory, and connection to place of societies (İSMEP (Rehber Kitapları, 2014; Said et al., 2013). In this context, the act of conservation transcends the instinct to protect a valued entity from harm, aiming instead to transfer cultural richness to future generations holistically. The intergenerational transmission of cultural values, shaped by the unique lifestyle and geography of each society, forms the basis of cultural heritage; architectural structures stand out as the most tangible and symbolic elements of this legacy (Kasap & Güneş, 2025).

The institutionalization of conservation awareness accelerated, particularly after the destruction experienced during World Wars I and II, driven by the fear of losing cultural assets.

¹ Araştırma Görevlisi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, ORCID: 0000-0003-3378-1387.

These initial steps, codified in the Carte Del Restauro in 1931, gradually expanded from the scale of the individual building to the environment and the city. This evolution was solidified by international documents such as the Venice Charter (1964) and the Amsterdam Declaration (1975). These texts expanded the concept of a historical monument to include urban and rural settlements, thus elevating the conservation approach to the level of urban conservation. Cultural heritage is a treasure that conveys the shared past of a society's members, strengthening their feelings of solidarity, and is also a fundamental element for tourism, increasing competitiveness (Kasap & Güneş, 2025).

This chapter aims to examine street revitalization (or urban *sağlıklaştırma* in Turkish terminology), a crucial implementation tool of this holistic approach to cultural heritage conservation, within its theoretical and legal framework. The first section presents the definitions and historical development of key concepts, including conservation, cultural heritage, and urban conservation, as outlined in the national and international literature. The second section examines the legal basis of the street revitalization concept and its application processes through examples from Turkey (Mardin, Eskişehir, Ankara) and internationally (England, Canada).

The study presented here aims to develop a street revitalization project proposal for Sakarya Street in the Osmaneli District of Bilecik, an area that retains its traditional character. The literature review and conceptual analyses establish a foundation for documenting the current state of Sakarya Street, identifying disconnections between the traditional texture and the present day, and proposing the necessary interventions and improvements for the sustainability of cultural heritage. This approach will serve to preserve the region's cultural identity and enhance its tourism potential.

2. CONCEPTUAL FRAMEWORK AND THEORETICAL FOUNDATIONS

2.1. The Concept of Conservation and Cultural Heritage

The act of conservation is generally defined as "keeping a person or thing away from external influences, danger, or a difficult situation; preserving or safeguarding" (Türk Dil Kurumu, n.d.). In the context of architecture and urbanism, conservation aims to protect structures or groups of structures with aesthetic, cultural, or historical value from potential threats, thereby ensuring the transmission of this cultural richness to future generations.

The institutionalization of conservation awareness began with the recognition of cultural and aesthetic works as "worthy of preservation," laying the groundwork for establishing criteria for what to conserve and how. This process directly introduced the concept of cultural heritage into the literature. Cultural heritage, in its broadest sense, can be defined as the term given to assets inherited from previous generations that hold universal value. This concept embodies the accumulation of societies' values and serves as evidence of their identity and existence (İSMEP Rehber Kitapları, 2014; Kasap & Güneş, 2025).

Cultural heritage was formally defined and internationally recognized with the "Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage," adopted by UNESCO in 1972. This convention categorized cultural heritage elements under three main headings: Monuments, Groups of Buildings, and Sites (Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, 1972). Furthermore, recognizing that cultural heritage is not solely composed of concrete objects, the "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage" was adopted in 2003.

The irreplaceable and non-recoverable nature of cultural heritage elements underscores the importance of defining what, how, and by what methods their conservation should be carried out. At this juncture, the concept of restoration comes to the fore, particularly to save historically and culturally significant structures from being lost amidst modern developments and to reintroduce them to society (Kasap, Seri Yeşil, & Kaya, 2025).

2.2. Conservation Methods and Techniques

Conservation and restoration applications refer to technical and scientific approaches that vary according to a building's material properties, types of deterioration, and environmental influences (Kasap, 2025). To sustain historic buildings, various techniques and procedures must be applied, tailored to the specific needs of each structure (Kasap, Seri Yeşil, & Kaya, 2025).

The principal conservation methods and techniques include:

Stabilization: Involves strengthening the load-bearing system of the structure and, when necessary, the ground on which it sits. Methods such as underpinning, cross-section enlargement, foundation strengthening, tensioning, and injection/stitching are used, particularly to prevent the collapse of dilapidated old structures (Kasap, Seri Yeşil, & Kaya, 2025; Kasap, 2025).

Completion: The process of finishing or replacing damaged parts of the structure that have not survived to the present day with an appropriate contemporary material. According to Article 12 of the Venice Charter (1964), completion must be compatible with the overall structure but remain distinguishable from the original to prevent the misrepresentation of historical authenticity (Kasap, Seri Yeşil, & Kaya, 2025; Kasap, 2025).

Cleaning: The removal of accumulated dirt, biological growth, or atmospheric pollutants from the building surface using techniques that do not harm the structure; this is critical for both aesthetic and structural conservation (Kasap, 2025).

Integration: In cases of severe structural damage, detached stone fragments may be reattached using resins or adhesives, or missing parts may be filled with similar stones or natural materials (Kasap, 2025).

Restorative Repair: Involves repairing damaged or deteriorated building components using original materials and techniques, aiming to maintain the structure's historical and aesthetic value (Kasap, 2025).

Adaptive Reuse: Giving the historic building new functions suitable for contemporary needs. This method aims to preserve the structure while enhancing its social and economic value (Kasap, 2025).

In implementing these methods, scientific approaches, such as terrestrial laser scanning, are crucial for generating detailed 3D models of structures that serve as reference data for the restoration process (Kasap, 2025).

2.3. Urban Conservation and Street Revitalization

Cities are constantly living, developing, and accumulating entities that reference their historical development processes. Historical urban textures shape the identity and memory of contemporary cities, allowing individuals to experience the historical process by bridging the past and the present (Tan, 2020). In this context, heritage elements are experienced as the identity of a place, and spaces are considered tools that enable the formation of identities (Massey, 1991; Said et al., 2013).

Urban conservation is a comprehensive approach that aims to protect historical urban textures and the cultural values

they embody from disappearing under changing social and economic conditions, ensuring their continued existence integrated with contemporary life (Erder, 1975). Urban conservation applications aim to achieve permanent improvements across economic, physical, social, and environmental dimensions, rather than merely solving isolated problems (Roberts & Sykes, 2002).

Street revitalization (Sokak Sağlıklaştırma) is an approach within urban conservation, forming part of holistic, sustainable efforts applied particularly to historic urban textures. This concept, recognized by the Washington Charter, ensures the physical, social, and cultural improvement of the historic environment, which is accepted as the common heritage of all humanity (Altınörs Çırak, 2017).

Street revitalization projects involve not only the repair of qualified structures but also the regulation of the street's physical elements (infrastructure, paving, urban furniture) and its built environment. Street revitalization projects aim to protect both registered and unregistered immovable cultural properties by addressing their surrounding environment (Kasap, 2025).

In Turkey, the definition and content of the street revitalization concept were first established under the Law on the Conservation of Cultural and Natural Assets (No. 2863). The Cultural Assets Tender Regulation (2013) defines the street revitalization project as: "...all kinds of projects in the fields of surveying, restitution, restoration, urban design, and engineering required for the preservation and documentation of the facades of registered and unregistered immovable cultural properties facing the street, along with courtyard walls, outbuildings, fountains, and similar architectural elements, together with the authentic street texture and urban furniture, to ensure their preservation,

revitalization, and integration into contemporary life" (Kültür Varlıkları İhale Yönetmeliği, 2013).

REFERENCES

- Ahunbay, Z. (2018). Tarihi çevre koruma ve restorasyon [Historical environment protection and restoration]. Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Altınörs Çırak, Ş. (2017). Kentsel koruma projelerinde sokak sağlıklılaştırma uygulamalarının değerlendirilmesi: Ankara Hacettepe ve Beypazarı örnekleri [Evaluation of street revitalization applications in urban conservation projects: Examples of Hacettepe and Beypazarı, Ankara]. Unpublished master's thesis, Gazi University, Ankara.
- Amsterdam Bildirgesi (1975). Avrupa Mimarlık Mirası Kongresi Bildirgesi [Declaration of the European Architectural Heritage Congress].
- Avrupa Mimari Mirasının Korunması Sözleşmesi (1954). Mimari miras tanımları, korunacak varlıkların tespiti ve yasal çerçevesi [Convention for the Protection of the Architectural Heritage of Europe: Definitions, identification of properties to be protected, and legal framework].
- Dünya ve Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi (1972). UNESCO Genel Konferansı [Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage].
- Duran, D., & Kaya, F. (2020). Tarihi yapılarda restorasyon ve bütünleme teknikleri [Restoration and completion techniques in historical buildings]. Mimarlık ve Yaşam Dergisi, 5(1), 181-192.
- Erder, L. (1975). Tarihi çevrenin korunması ve yenilenmesi [Conservation and renewal of the historical environment]. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- İSMEP Rehber Kitapları. (2014). Kültürel miras yönetimi ve stratejileri [Cultural heritage management and strategies].

İstanbul Sismik Riskin Azaltılması ve Acil Durum Hazırlık Projesi.

- Kasap, S. (2025). Conservation proposal for traditional masonry structures in Çatalca, Istanbul. *International Journal of Computational Engineering Research*, 15(9), 53.
- Kasap, S., & Güneş, P. (2025). Route Study On The Cultural Heritage Of Bilecik City Center. *Duzce University Journal of Science and Technology*, 13(4), 1612-1628. <https://doi.org/10.29130/dubited.1731959>
- Kasap, S., Seri Yeşil, G., & Kaya, F. (2025, August 28–31). Restoration and adaptive reuse of historical buildings: The case of Bursa. In the Socrates 11th International Health, Engineering and Applied Sciences Congress, Rome, Italy.
- Keleş, R. (1998). Kentbilim terimleri sözlüğü [Dictionary of urban science terms]. İmge Kitabevi.
- Kültür Varlıkları İhale Yönetmeliği. (2013). Resmi Gazete (Sayı: 28789) [Official Gazette (Issue: 28789)].
- Massey, D. (1991). A global sense of place. *Marxism Today*, 38(6), 24–29.
- Roberts, P., & Sykes, H. (2002). Urban regeneration: A handbook. Sage Publications.
- Said, H., Osman, Y., & Abu-Ghazze, O. M. (2013). The role of community participation in preserving the identity of historical buildings. *Journal of Engineering Research and Applications*, 3(2), 1085-1090.
- Smith, L. (2006). Uses of heritage. Routledge.
- Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi (2003). UNESCO 32. Genel Konferansı [Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage].

- Tan, B. (2020). Kentsel bellek ve kimlik [Urban memory and identity]. Unpublished master's thesis, İstanbul Technical University, İstanbul.
- Taşçıoğlu, E. S., & Atmaca, Y. (2015). Geleneksel konut dokusunun korunmasında sokak sağlıklılaştırma çalışmalarının önemi [The importance of street revitalization efforts in the preservation of traditional housing texture]. *Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 2(2), 1-13.
- Tellioğlu, H. C., & Satıcı, A. (2023). Geleneksel yapıların taşıyıcı sistem sorunları ve güçlendirme yöntemleri [Structural system problems and strengthening methods of traditional buildings]. *Restorasyon ve Konservasyon Dergisi*, 2(1), 45-60.
- Türk Dil Kurumu (n.d.). Koruma [Conservation]. Büyük Türkçe Sözlük. Retrieved from <https://sozluk.gov.tr/>
- Ünver, R. (2017). Kentsel koruma bağlamında sokak sağlıklılaştırma uygulamalarının değerlendirilmesi: Ankara Hamamönü örneği [Evaluation of street revitalization applications in the context of urban conservation: The case of Hamamönü, Ankara]. Unpublished master's thesis, Karadeniz Technical University, Trabzon.
- Venedik Tüzüğü (1964). Tarihi anıtların ve yerlerin korunması ve restorasyonu uluslararası tüzüğü [International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites].
- Washington Tüzüğü (1987). Tarihi Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması Tüzüğü [Charter for the Conservation of Historic Towns and Urban Areas].

SPATIAL CREATION AND HISTORICAL CONTEXT IN VIENNA ARCHITECTURE: MORPHOLOGICAL ANALYSIS OF THE BELVEDERE AND SECESSION BUILDINGS

Nalan SEVİNÇLİ¹

1. GİRİŞ

The late 19th century in Vienna (fin-de-siècle) was a period of great architectural and cultural diversity, yet also one marked by significant tension. During this period, numerous monumental structures in various styles, such as Renaissance, Neo-Gothic, and Neo-Classical, which aimed to reflect the grandeur of the Habsburg dynasty on their facades, rose up along the Ringstrasse in the city center and continue to dominate the city's skyline (Vergo, 2015). At the same time, views opposing the exaggerated facade decorations, which were considered a sign of power and wealth, began to emerge during this period. In 19th-century Vienna, alongside the adoption of a historicist approach in architecture, a new movement emerged that rejected this approach. This movement, which sought a new language and style, argued that ornamentation and symbolism needed to be re-examined. Therefore, during this period, various questions arise regarding how a new artistic revolution and a modern understanding of architecture will connect with Vienna's history (Long, 2016). This situation causes various tensions in the cultural and architectural context. On the one hand, the historicism movement, which seeks to connect with the past, and

¹ Araştırma Görevlisi, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, ORCID: 0000-0002-7157-5317.

on the other hand, the representatives of new art in Vienna, who seek to break the pressure of history with an artistic and intellectual approach, want to have a say in the city's development. Representatives of the new art movement, such as architect Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, painter Gustav Klimt, and Kolo Moser, have made their mark on the social memory by constructing various works that influence Vienna's cultural and architectural identity (Whalen, 2007).

This study examines the aforementioned tension through two symbolic structures. This study examines the aforementioned tension through two symbolic structures. The Belvedere Palace, representing Vienna's imperial past and Baroque heritage, and the Secession Building, a manifesto of new art that represents a rebellion against this heritage and historicism, form the focus of the study. The Belvedere, which today functions as a museum, exemplifies the 'reprogramming' of the static structure of the past with a modern narrative, while the Secession Building, which rose with the slogan 'To every age its art, to every art its freedom' (Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit), displays a flexible stance that challenges the historicist approach. In this context, the study aims to analyze both buildings comparatively based on Kali Tzortzi's (2016) theoretical framework of spatial morphology in museums. In this context, the Belvedere's strategy of reprogramming the existing historical fabric through a modern narrative (reflective/long model) and the Secession's strategy of rejecting history in favor of a renewed and flexible creative approach (creative/short model) will be discussed in terms of spatial configuration and visitor experience.

2. SPATIAL MORPHOLOGY IN MUSEUMS: REFLECTIVE (LONG MODEL) AND CREATIVE (SHORT MODEL) SPATIAL DESIGN

Beyond being a shell framed by physical boundaries, museum buildings constitute a living experiential domain that shapes users' movements, their perception of objects, and social interaction. In order to analyse the impact of this experiential spatial configuration on visitors, Kali Tzortzi (2016) suggests using a dual model based on spatial arrangement. She classifies museums as either long or short models, depending on their exhibition narrative and spatial structure. This classification aims to delineate the continuum extending from formality to informality within both the spatial and social contexts of museums. Therefore, the formation of models is shaped by the ratio of randomness to the rules in the space.

The long model refers to a systematic and directive organization defined by a large number of predefined rules. The spatial behavior system, which attempts to construct a long model based on numerous sets of rules, requires many symbols to guide the user within the space. The long model aims to create a reflective system that, through numerous sets of rules, enables the visitor to consistently produce the same behavioral pattern. In the short model, the ratio of randomness to rules is high. Thus, the museum user can discover different routes in each experience. The creation of multiple routes increases randomness and helps establish new relationships. Thus, it can be said that the short model helps establish a productive system by enabling the user to establish new relationships in each experience.

The long and short models can be evaluated in the context of the museum's spatial structure as well as its exhibition strategies. In the long model, the exhibited object is placed within

a narrative sequence predetermined by the curator. Here, the curator not only arranges the objects chronologically but also constructs the relationships between individual works. In this model, the route and objects that the visitor will experience are predetermined by the curator, limiting freedom of movement. Consequently, this can make the museum experience understandable but predictable. Information is conveyed to the visitor in a didactic manner rather than through discovery. In the short model, the comprehensibility of the space varies depending on the intellectual level of the visitor. The works create flexible spaces where they can be interchanged. While this may reduce the predictability of the space, it can trigger the visitor's sense of discovery. Therefore, the short model aims to generate possible fields of meaning by providing rich productions in both space and object. A comparison of these two models, classified according to various variables, is shown in Table 1, adapted from Tzortzi (2016).

Table 1. Comparison of Spatial Morphologies in Museums based on Tzortzi's Framework (Source: Adapted from Tzortzi, 2016, p. 113)

Criterion	Long Model	Short Model
Spatial Arrangement	Sequential: The spatial order is in flux and necessitates one-way movement.	Choice-Based: The user can choose between different paths; navigation is flexible and non-linear.
Curatorial Strategy	Reflective: The arrangement reflects a predetermined narrative (e.g. a chronological history). There is a high level of conceptual intervention.	Generative: The arrangement encourages visitors to create their own interpretations. Conceptual intervention is kept to a minimum to allow for discovery.
Visitor Experience	Didactic: The layout guides the visitor. It guides them to specific information. Exploration is reduced.	Exploratory: It is up to the visitor to construct their own path and interpretation.
Social Interaction	Restricted: Social encounters are predictable because movement patterns are uniform.	Emergent: Encounters are created in a randomised and dynamic way by movement patterns that are diverse.

3. SPATIAL CONFLICT IN 19TH-CENTURY VIENNA: HISTORICISM AND MODERNISM

The debates over historicism and modernism that shaped 19th-century architecture were not limited to Vienna but were a common transformation process observed throughout Europe. Numerous structures began to rise around Vienna's historic city center, the Ringstrasse, including the Vienna Opera House, built in Neo-Renaissance style in 1869; the Vienna Historical Museum, built in Neoclassical and Neo-Baroque styles in 1891; and the Austrian Parliament Building, built in Greek Revival and Neoclassical styles in 1883 (Şengöz, 2024; Johnson, 2015; Vergo, 2015). During this period, the decorative ornamentation on the facades, which referenced past eras, was seen by the bourgeoisie as a sign of power and wealth. Adolf Loos, who played a significant role in Viennese history, characterized the decorative ornamentation on the facades as a waste of labor, money, and time. Emphasizing the importance of simplification, Loos viewed ornamentation as a sign of backwardness and degeneration (Loos, 2016).

In the process leading to modernism, criticism of mass production arose. During this period, the Art Nouveau movement emerged in England, which presented handcraftsmanship as an alternative to mass production, led by pioneers such as William Morris and John Ruskin (Aliçavuşoğlu and Artun, 2009). In Vienna, various artists and architects emerged to meet the changing needs of the era. Under the leadership of Otto Wagner, one of the respected educators at the Vienna Academy of Fine Arts, a group of architects and artists formed a strong Vienna Secession movement, which became a reflection of early modernism (Fischer, 2018). The pioneers of the Vienna Secession movement adopted an abstract design language, preferring to use geometric forms beyond mere curvilinear shapes. In doing so, they brought a new perspective to local architecture (Kuleli &

Pfeiffer-Taş, 2022). In 1897, architect Josef Olbrich, Otto Wagner, Josef Hoffmann, painter Koloman Moser, and Gustav Klimt came together to found the Secession, bringing developments related to Art Nouveau to Vienna (Fırıncı, 2006). The representatives of this movement developed a belief that they would be left behind unless they kept pace with the spirit of the time, and from this perspective, they created numerous works of art and constructed many buildings. These artworks and structures were received with great interest and have secured a place in the collective memory of society (Değirmenci, 2018).

3.1. Belvedere Museum: Reprogramming History and the "Long Model"

The Baroque Palace Belvedere, completed in 1723, began to be used by Prince Eugene of Savoy. The palace consists of two parts, the Upper Belvedere and the Lower Belvedere, set within extensive gardens. The Upper Belvedere palace, completed in 1723, was designed as the purely ceremonial residence of Prince Eugen, renowned for his military genius. The Lower Belvedere, completed in 1716 by the architect and military engineer Johann Lukas Hildebrandt, was the palace where Prince Eugen carried out his daily life and which served more functional purposes (Stella, 2020; Visiting Vienna, 2025). Over time, it began to serve as a cultural institution and museum under state management, preserving valuable works of art from history.

The Belvedere was converted into a museum in 1781 (Belvedere Museum. n.d.). The museum's founding mission was based on the goal of educating visitors by making art history visible. According to the museum's first curator, Christian von Mechel, the collection should serve as a learning tool for the visitor. Mechel's guide and display layout also aimed to ensure visitors' sustained focus on the work. This approach to creating an educational collection evokes the sense of social control that

characterized Vienna during the reign of Empress Maria Theresa and her son Joseph II. Therefore, while the museum offers visitors access to cultural heritage, it is also conceived as a mechanism of **social control (Prottas, 2019)**.

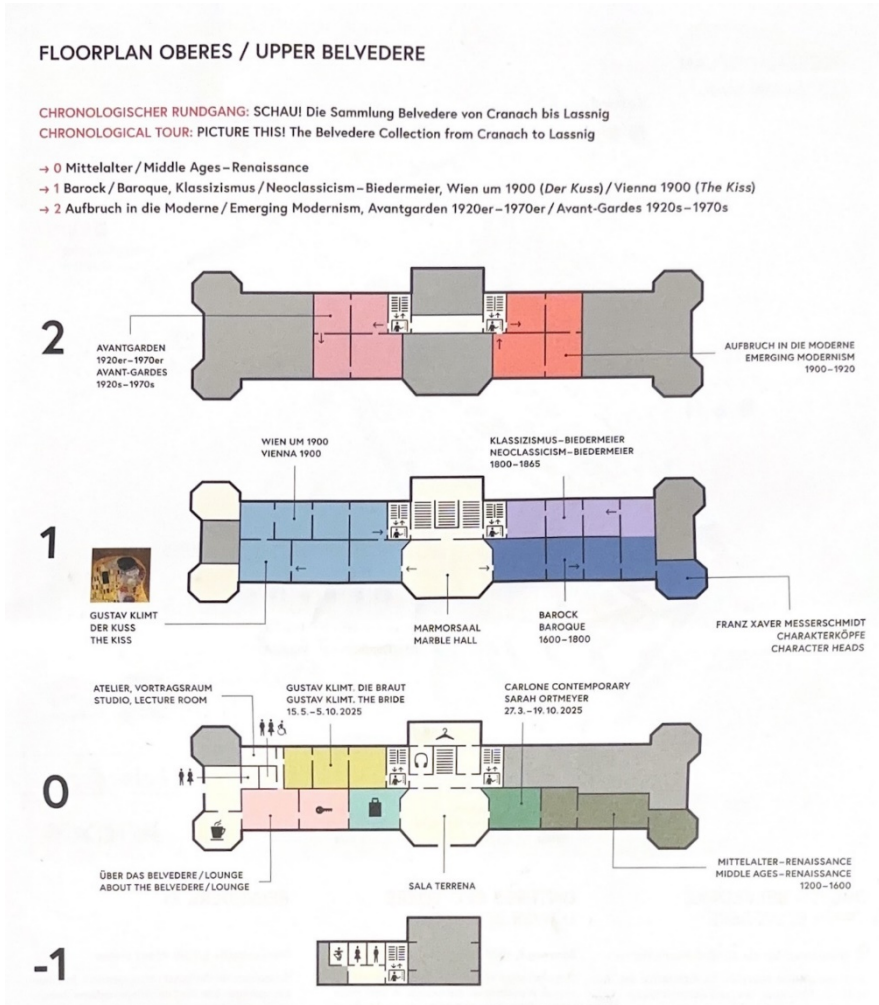


Figure 1. Upper Belvedere Floor Plans and Visitor Route (Source: (Belvedere Museum, 2025))

As seen in the official visitor guide obtained from the museum during the field study (Figure 1), the exhibition layout extends from the ground floor to the upper floors and is organized

along a predetermined route that begins with medieval and Renaissance works and continues up to the 1970s. When the visitor guide is examined, the directions transform the visitor experience from an exploratory one to a mandatory route determined by the curators.

The Belvedere Museum boasts a large and comprehensive collection spanning from the Middle Ages to the 1950s. The collection is displayed chronologically, with medieval works on the ground floor and modern works dating back to the 1950s on the upper floors (Stella, 2020). The Belvedere played a significant role in the construction of Austria's national identity. For example, the signing of the treaty that granted Austrian independence in the Marble Hall section of the Upper Belvedere elevates the building beyond its role as an art museum and serves as a place of collective memory. Aiming to create a collective memory, the Belvedere constructs the idea of "being Austrian." For this reason, a selective view of history is created by selecting certain values from the past. Rather than activating the visitor experience through discovery or curiosity, it aims to offer a passive experience and inspire awe. The Marble Hall and Gustav Klimt's famous *The Kiss*, for which everyone lined up to see, are examples of this (Riedler, 2009). Figure 1 also shows the Marble Hall and Gustav Klimt's *The Kiss* specifically marked.

3.2. The Secession Museum: Spatial Flexibility and the "Short Model"

The Secession Exhibition Building, opened in 1898, was designed by architect Joseph Maria Olbrich, a pioneer of the Secession movement (Fırıncı, 2006). A foundational structure in the history of modernism, the Secession boasts an innovative and forward-looking program. Furthermore, the building was continuously developed throughout its construction to meet new needs (Secession, n.d.). This demonstrates that the building is not

a historical monument but a living, evolving, transforming structure.

Secession continues to exist as an institution that fosters innovative artistic productions with its functional and aesthetic elegance. Today, it continues to offer visitors new discoveries and experiences through its various contemporary exhibitions. Gustav Klimt's original Beethoven Frieze, located on the second basement floor of the building, is a permanent feature, while the other spaces are dedicated to temporary exhibitions. This demonstrates that Secession offers a dynamic exhibition structure that constantly hosts works by diverse artists (Arandelovic, 2024). Secession has quite simple and geometric forms, both in terms of mass and plan. The centrally planned building was designed on an area of 1,000 square meters (Figure 2) (Secession, n.d.). The use of movable exhibition elements in the museum added functionality and flexibility to the structure (Aslanoğlu, 1982). Designing the interior with movable partitions instead of fixed walls allows the space to be redesigned for each exhibition (Topp, 2004). Furthermore, Olbrich aimed to provide flexibility by using curvilinear lines and intersecting elements to break up the rigidity of the building's form (Secession, n.d.).

Vienna's architecture during the Imperial period was dominated by a historicist approach based on strict academic rules and the repetition of past styles. The Secession Building, a concrete manifesto against this established order, represents a radical break with the "New Art" movement. The building's overall layout, interior design, and façade layout offer innovations that reflect the spirit (Zeitgeist) of the era. In particular, regarding construction techniques, the Secession opposed artificial ornamentation produced with industrial molds, contrary to the popular historicist approach of the period. Olbrich emphasized the importance of reviving craftsmanship by using local materials instead of artificiality (Arandelovic, 2024).

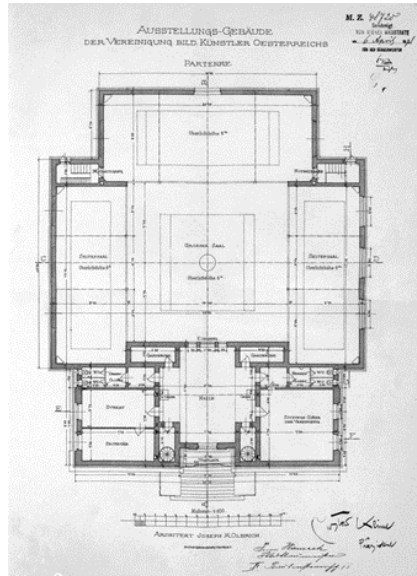


Figure 2. Plan of the Secession Museum (Source: Secession, n.d.)

The Secession building breaks historical boundaries not only with its exterior slogan, "Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit" (To every age its art, to every art its freedom) but also with its interior design (Figure 3) (Secession, n.d.). Destroyed in World War II, the building was rebuilt after the war with the support of artists. In 1963, it was recreated, remaining largely faithful to its original form. The largest and last general renovation of the 20th century took place in 1984. To update the building's technological infrastructure and adapt it to today's conditions, a comprehensive rehabilitation was undertaken in 2017-2018 (Arandelovic, 2024). Thus, reshaped by 21st-century innovations, the Secession is not an untouchable shell but a living organism updated according to the needs of art.



Figure 3. Front View of the Secession Building (Source: Secession, n.d.)

3.3. Comparative Evaluation: Reflective (Long Model) and Creative (Short Model) Space

The two landmarks of Vienna represent two opposing poles in terms of their spatial configurations and exhibition strategies. While the Belvedere Palace represents a ‘Long Model’ that reflects and reconstructs a historical narrative, the Secession Building, with its flexible and innovative approach, offers a creative example of a ‘Short Model’ that generates new meanings with each exhibition. These two structures, which are sharply distinguished from each other by their historical backgrounds and their interior and exterior design concepts, were evaluated comparatively within the framework of the criteria of the spatial morphology model developed by Tzortzi (2016) (Table 2).

**Table 2. Comparison of Belvedere and Secession Museums
According to Long and Short Model Criteria**

Criterion	Belvedere Museum 'Long Model'	Secession Museum 'Short Model'
Spatial Arrangement	The Belvedere Museum's exhibition scheme is structured around a specific timeline. It is essential for both the exhibition narrative and spatial order that visitors follow a designated route within a series of rooms (Belvedere Museum, n.d.). Therefore, as Tzortzi (2016) describes in his definition of the "Long Model," the one-way circulation structure is also evident in the Belvedere's chronological narrative.	The Secession Building's open plan and the use of transformable exhibition elements allow the space to be constantly reorganized in accordance with the spirit of the age (Arandelovic, 2024). This spatial flexibility allows the visitor to personalize their route by offering multiple options, and in this respect, it fully aligns with Tzortzi's (2016) definition of the 'Short Model.'
Curatorial Strategy	The Belvedere Museum adheres closely to a chronological order and the art historical canon. As Stella (2020) states, the collection presentation adheres to a chronological flow, aiming to convey a predetermined hierarchy of information to the visitor. This corresponds to Tzortzi's (2016) "Long Model" strategy of "reflecting" an existing order and knowledge.	The building's exhibition strategy is based on 'temporality' and 'flexibility.' As noted by Arandelovic (2024), all exhibition settings, with the exception of the Beethoven Frieze in the basement, are temporary and constantly changing according to the zeitgeist. This aligns with Tzortzi's (2016) definition of the 'Short Model' and represents a 'generative' curatorial strategy that generates new meanings rather than reflecting a fixed narrative.
Visitor Experience	The museum's concept is based on a didactic approach that aims to convey art history to visitors in an understandable way from its inception (Prottas, 2019). At the same time, Belvedere aims to create a selective historical narrative (Riedler, 2009). This historical 'teaching' mission and the curator's control of knowledge fully aligns with Tzortzi's (2016) definition of the 'Long Model', where discovery is limited and knowledge is transmitted.	The visitor experience is dynamic and exploratory rather than static, due to the constantly changing, temporary nature of the exhibitions other than the Beethoven Frieze (Arandelovic, 2024). This flexible structure, offered instead of a fixed route, transforms the visitor from a passive observer into an active participant; this aligns perfectly with Tzortzi's (2016) definition of the 'Short Model',

		where the initiative lies with the visitor.
Social Interaction	Restricted: Early museums like the Belvedere were conceived as mechanisms of 'social control' (Prottas, 2019). The layout restricts random encounters by channeling visitors along a prescribed route, aligning with the ' Long Model ' characteristic of regulated social interaction (Tzortzi, 2016).	The open plan and movable partitions of the Secession building allow exhibitions to be arranged in an original way according to the spirit of the times (Topp, 2004). Consequently, these exhibitions, which have various viewing routes, can create dynamic encounter possibilities for visitors. This situation corresponds to the random and sudden nature of social interaction described in Tzortzi's (2016) 'Short Model'.

4. CONCLUSION

This study examines the spatial transformations and strategies that occurred in Vienna's architecture during a period of peak social, political, and cultural diversity in the 19th century. Alongside the historicist movement, which intensified in the 19th century and aimed to reconstruct history, the New Art (known in Vienna as the Secession) movement emerged, which opposed the ostentatious architectural elements perceived by the bourgeoisie as a symbol of power and fame. This movement created a profound rupture in Vienna's architectural identity. To embody this modern rebellion, the Secessionists constructed the Secession Building, a flexible and manifesto structure in keeping with the "zeitgeist." This study comparatively evaluates the spatial morphologies of the Belvedere Palace, a representative of the 18th-century Baroque heritage, and the Secession Building, which emerged as a rebellion against historicism. The analysis is structured on the spatial morphology classification developed by Tzortzi (2016) for museums. Within this scope, the "Long Model," which aims to "reflect" established knowledge by reprogramming the historical structure, and the "Short Model,"

which supports the "generative" process of meaning with its flexible structure, are examined through the examples of the Belvedere and the Secession, respectively. The findings reveal that the Belvedere, with its historical context, aligns with the "Long Model" definitions in terms of spatial organization, visitor experience, curatorial strategy, and social interaction criteria, while the Secession Building fully meets the "Short Model" criteria. Ultimately, the dialectical relationship between these two structures demonstrates that Viennese modernism was not merely a stylistic shift but a radical paradigm shift in the construction of space and experience.

REFERENCES

- Aliçavuşoğlu, E., & Artun, A. (2009). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arandelovic, B. (2024). Architectural Analysis of the First Major Rehabilitation in the 21st Century of Olbrich's Secession Building in Vienna. *Buildings*, 14(5), 1229.
- Aslanoğlu, İ. (1982). Sanat ve Mimarlıkta Art Nouveau Akım, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, (1/3), Ankara: Torunoğlu Ofset Tic. Ltd. şti.
- Belvedere Museum. (2025). *Floorplan Oberes / Upper Belvedere* [Brochure]. Vienna: Belvedere Museum.
- Belvedere Museum. (n.d.). *Belvedere: Upper Belvedere, Lower Belvedere & Belvedere 21* [Brochure]. Belvedere Museum Vienna.
- Değirmenci, E., & Pilehvarian, N. K. (2018). 19. yüzyılda Viyana ve otto wagner. *GRID-Architecture Planning and Design Journal*, 1(2), 109-138.
- Fırıncı, M., & Zencirci, D. E. (2006). Gustav Klimt Ve "Beethoven Friz". *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20, 137-144.
- Fischer, O. W. (2018). The Veil of Truth? Van de Velde, Muthesius, and the Battle over Ornament in Modern Architecture. In L. Vandi (Ed.), *Ornament and European Modernism: From Art Practice to Art History* (pp. 104-168). New York; Routledge.
- Johnson, J. (2015). "The Streets of Vienna Are Paved with Culture, the Streets of Other Cities with Asphalt": Museums and Material Culture in Vienna—A Comment. *Austrian History Yearbook*, 46, 89-96.

- Kuleli, A. E., & Pfeiffer-Taş, Ş. (2022). Emergence of the Istanbul Art Nouveau Style of Raimondo D’Aronco: The Transformation from the School of Industry to the Ministry of Forestry, Mining and Agriculture and The Janissary Museum. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 9(23), 55-94.
- Long, C. (2016). *The new space: Movement and experience in Viennese modern architecture*. Yale University Press.
- Loos, A. (2016). *Mimarlık üzerine*. (A. Tümertekin & N. Ülner, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Prottas, N. (2019). Where does the history of museum education begin? . *Journal of Museum Education*, 44(4), 337-341.
- Riedler, M. (2009). Moving forward into the past: The role of the Belvedere Museum in the construction and representation of Austrian identity. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Secession. (n.d.). *Building*. Retrieved November 26, 2025, from, <https://secession.at/building>
- Stella, R. (2020). Rethinking the Museum. What Turns a Museum Visit into a Lasting Experience? *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, (10), 662-666.
- Şengöz, M. (2024). The Vienna State Opera. Meeting Modernity While Following Tradition. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(2), 181-191.
- Topp, L. (2004). *Architecture and truth in fin-de-siècle Vienna*. Cambridge et al.
- Tzortzi, K. (2016). *Museum space: where architecture meets museology*. Routledge.
- Vergo, P. (2015). *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*. London: Phaidon Press.

Visiting Vienna. (2025, October 11). History Exhibition – Belvedere Sites. VisitingVienna.com. Retrieved November 25, 2025, from <https://www.visitingvienna.com/sights/museums/belvedere-sites/history-exhibition/>

Whalen, R. W. (2007). Sacred spring: god and the birth of modernism in fin de sicle Vienna. Wm. B. Eerdmans Publishing.

TARİHİ KENTSEL PEYZAJ TAVSİYE KARARLARI VE DÖNGÜSEL EKONOMİ ARASINDAKİ İLİŞKİ¹

Sena PEREN²

Ayşegül TANRIVERDİ KAYA³

1. GİRİŞ

Küresel miras kavramı, tarih boyunca toplumların kolektif belleğini, kimliğini ve mekansal sürekliliğini koruma arzusunun bir yansıma olarak şekillenmiştir. Özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren bu kavram, yalnızca geçmişin fiziksel kalıntılarını korumaktan (Choay, 2001; Jokilehto, 1999) insan ile çevre arasındaki ilişkileri, sosyo-kültürel değerleri ve ekonomik sistemlerin iç içe geçtiği daha geniş bir çerçeveye evrilmiştir. Bu değişim, korumanın statik bir eylem olmaktan çıkıp dinamik, çok katmanlı ve katılımcı bir paradigmaya dönüşmesini beraberinde getirmiştir.

Küresel iklim değişikliği, kaynakların tükenmesi ve hızlı kentleşme, 21. yüzyılın en kritik sorunları arasında yer almaktadır. Bu süreçte geleneksel koruma anlayışları, kentlerin dinamik yapısına uyum sağlamakta; ekonomik odaklı kalkınma modelleri ise kentsel belleği ve kültürel belleği korumakta

¹ “Bu çalışma, yazarın Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı’nda Doç. Dr. Ayşegül TANRIVERDİ KAYA danışmanlığında hazırlanmakta olduğu “Tarihi Kentsel Peyzaj Tavsiye Kararları ve Döngüsel Ekonomi Arasındaki İlişki” başlıklı Yüksek Lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

² Yüksek Lisans Öğrenci, Düzce Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0001-7060-7447

³ Doç. Dr., Düzce Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0001-6871-6708.

zorlanmıştır. Bu bağlamda kültürel mirasın korunması ve yönetimi, sürdürülebilir kalkınma süreçleriyle doğrudan ilişkilendirilmiş olup; koruma anlayışı dinamik ve bütüncül bir yaklaşıma dönüşmüştür. (Bandarin & Van Oers, 2012).

Kentsel ölçekte mirasın genişlemesi, UNESCO'nun 2011 tarihli Tarihi Kentsel Peyzaj (Historic Urban Landscape- HUL) Tavsiye Kararı ile kurumsal bir karşılık bulmuştur. HUL, anıtsal koruma anlayışını aşarak kentin, kültürel, doğal, somut ve soyut unsurlarını bir bütün olarak ele alan bir yaklaşım sunmaktadır. (UNESCO, 2011). Koruma statik bir dondurma eylemi olarak değil, değişimi yöneten dinamik bir süreç olarak tanımlayan HUL (Bandarin & Van Oers, 2012), sürdürülebilir kentsel gelişimin bir aracı olarak mirası yeniden yorumlamaktadır.

Öte yandan, 21. yüzyılın küresel sorunlarından olan iklim değişikliği, atık yönetimi ve kaynakların tükenmesi, mirasın sürdürülebilirliğini doğrudan etkileyen faktörler haline gelmiştir. Küresel sorunların odağında yer alan yapılı çevre ve inşaat sektöründe, yapılı çevre çok büyük kaynak gerektirir ve çıkarılan malzemelerin %50'sini oluştururken, inşaat sektörü ise toplam atık üretiminin %35'i ve fazlasından sorumludur. (European Commission, 2020a). Bu durum geleneksel ekonomik modelin ("al-yap-at") sürdürülemezliğini ortaya koyarak, kaynakların ekonomide mümkün olan en uzun süre tutulduğu, değerlerinin maksimize edildiği ve ömürleri sonunda geri kazanıldığı bir sistem olan Döngüsel Ekonomi'ye (Circular Economy- CE) zemin hazırlamıştır. (Ellen MacArthur, 2013).

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Kentsel sürdürülebilirlik politikalarının kesişen hedeflerinden kaynaklanan teorik yaklaşmasın rağmen, HUL ve CE yaklaşımları arasında bu araştırmanın temel problemini oluşturan kritik bir ayrışma ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, sürdürülebilir kentsel kalkınma hedefleri

doğrultusunda birbirini tamamlayıcı nitelikte olan Tarihi Kentsel Peyzaj yaklaşımı ile Döngüsel Ekonomi ilkeleri arasındaki kavramsal ve uygulamalı ilişkiyi ortaya koymaktır. HUL'un sosyo-kültürel, değer odaklı ve bütüncül koruma anlayışı ile CE'nin kaynak verimliliği ve sistem odaklı anlayışı karşılaştırılarak, bu iki yaklaşımın kesişim, farklılaşma ve birbirini tamamlama potansiyelleri analiz edilmektedir.

Son yıllarda hızla gelişen HUL ve CE yaklaşımlarının kesişimindeki literatüre rağmen, bu iki paradigma literatürde ve pratikte genellikle birbirinden bağımsız ve paralel yollarla ilerlemektedir. (Fusco Girard & Gravagnuolo, 2017). Foster ve Saleh (2021) tarafından yapılan kapsamlı bir sistematik incelemede, Avrupa şehirlerinin döngüsel şehir planlarının sadece %7'sinin kültürel mirası veya uyarlanabilir yeniden kullanım stratejilerini içerdiği ortaya konmuştur. Bu durum, pratikte, yasal, finansal, idari ve bilgiye dayalı çok boyutlu engellerle sonuçlanmaktadır.

Araştırmanın nihai hedefi, "Tarihi Kentsel Peyzaj yaklaşımı ile Döngüsel Ekonomi ilkeleri nasıl ilişkilendirilebilir?" sorusuna yanıt arayarak, tarihi çevrelerin korunması ve yönetilmesinde sürdürülebilirlik için HUL ve CE yaklaşımları arasındaki kavramsal ve uygulamalı ilişkiyi sistematik olarak ortaya koymaktır.

2. LİTERATÜR ANALİZİ

2.1. Sürdürülebilirlik Ekseninde Tarihi Kentsel Peyzaj (HUL) Yaklaşımı

Geleneksel koruma anlayışları, kentlerin dinamik doğasına ve güncel ihtiyaçlarına uyum sağlamakta zorlanarak, miras alanlarının korunmasında zaman zaman yetersiz kalmaktadır. Tarihi Kentsel Peyzaj yaklaşımı, geleneksel, statik

ve tekil anıtlara odaklanan koruma anlayışlarının günümüz kentlerinin dinamik doğasına uyum sağlanmakta zorlanmasına yanıt niteliğinde ortaya çıkmıştır. 2011 yılında UNESCO tarafından kabul edilen ‘‘Recommendation on the Historic Urban Landscape’’ belgesi ile uluslararası koruma literatürüne giren bu yaklaşım, tarihi kentlerin miras değerlerini korurken bu değerlerin çağdaş yaşamın gereksinimleri ile bütünleşmesini sağlamayı amaçlamaktadır. (UNESCO, 2011).

2.1.1. HUL’un Kavramsal Temelleri

Modern koruma anlayışının temelleri, 19. yüzyılda Eugene Viollet-le-Duc’ün yeniden inşa yoluyla koruma anlayışı ile John Ruskin’in müdahalesiz koruma ilkeleri arasındaki zıtlıkla atılmıştır. (Jokilehto, 1999). Bu tarihsel birikim, günümüzde HUL’un temelini oluşturan bütüncül koruma anlayışının gelişimine zemin hazırlamıştır. 1964 Venedik Tüzüğü ile uluslararası bir terminoloji oluşmuş, ancak belgenin anıt merkezli yaklaşımı zamanla yerel toplulukları ve yaşayan kültürel değerleri göz ardı ettiği gerekçesiyle eleştirilmiştir. (Labadi, 2013; Smith, 2006).

1972 yılında UNESCO’nun Dünya Kültürel ve Doğal Miras Sözleşmesi, doğa ve kültür arasındaki bütünlüğü tanımlayarak kültürel peyzaj kavramına zemin hazırlamış olup; (UNESCO, 1972) kavram, 1992 yılında Operasyonel Kılavuzlar’a eklenerek resmen tanınarak Sözleşme kültürel peyzajları koruyan ilk uluslararası yasal araç haline gelmiştir. (UNESCO, 1992). 2000 tarihli Avrupa Peyzaj Sözleşmesi ise peyzajı ‘‘doğal çevrenin veya insan faaliyetleri sonucu oluşan çevrenin insanlar tarafından algılandığı biçim’’ olarak tanımlayarak (Council of Europe, 2000), doğal ve kültürel mirasın birlikte yönetimini gerektiren bir anlayışa işaret etmiştir.

‘‘Tarihi Kentsel Peyzaj’’ ifadesi 2005 tarihli Viyana Memorandumu’nda ilk kez resmi olarak kullanılmıştır. UNESCO

(2011) Tavsiye Kararı'nın 8. maddesine göre HUL, "kültürel ve doğal değerlerin tarihsel katmanlaşmasının bir sonucu olan ve daha geniş kentsel bağlamı ve coğrafi ortamını da kapsayan bir kentsel alan"dır. Bu tanım, topoğrafya, jeomorfoloji ve hidroloji gibi doğal ortamı; açık alanlar, bahçeler ve arazi kullanım düzenleri gibi yerleşik özellikleri; zaman içindeki algılar ve görsel ilişkileri; sosyal ve ekonomik süreçleri; ve bir şehrin kimliği ile anlamını oluşturan somut olmayan değerlerini içeren katmanlı bir yapıyı ifade etmektedir.

2.1.2. HUL'un Temel İlkeleri ve Değer Odaklı Yaklaşımı

HUL yaklaşımının temelinde değer temelli koruma anlayışı bulunmaktadır. Bu yaklaşım, mirası yalnızca taş ve ahşap gibi fiziksel bileşenlerle değil, bu bileşenlerin taşıdığı anlam, kimlik ve toplumsal bellek ile değerlendirir. (UNESCO, 2011; Smith, 2006; Mason, 2002). UNESCO (2011), kentsel mirasın değerlendirilmesini kültürel değer, sosyal değer, ekonomik değer, çevresel değer ve mekansal-estetik değer olarak beş ana boyutta tanımlar. Bu çok katmanlı değer sistemi, koruma kararlarının mimari ölçütlerin dışında, kimlik, sosyal etkileşim, ekonomik fayda ve ekolojik denge gibi göstergelere de dayanmasını sağlar. Bu bağlamda HUL, koruma süreçlerini uzman merkezli olmaktan çıkarıp, yerel halkı ve paydaşları karar mekanizmasının aktif bir parçası haline getiren katılımcı bir yönetim modelini savunur. (Tanrıverdi Kaya, & Kaya, 2025b)

HUL'un dört temel ilkesi şöyle sıralanır:

- (1) **Bütüncüllük:** Fiziksel, toplumsal ve çevresel değerlerin bir arada ele alınması,
- (2) **Katılımcı yönetim:** Karar süreçlerinde yerel toplulukların etkin rol alması,

- (3) **Uyarlanabilirlik:** Miras alanlarının çağdaş işlevlerle yeniden yaşatılması,
- (4) **Değerin çok boyutluluğu:** Mirasın çok katmanlı değerlerinin tanınması. (UNESCO, 2011; Bandarin & Van Oers, 2015).

Bandarin ve Van Oers (2012) tarafından detaylandırılan altı adımlı eylem planı, HUL uygulamaları için bir yol haritası sunmaktadır:

- (1) **Haritalama:** Kentin doğal, kültürel, sosyal ve ekonomik kaynaklarının kapsamlı araştırılması,
- (2) **Uzlaşma:** Paydaş katılımı yoluyla miras değerleri üzerinde ortak anlayış oluşturulması,
- (3) **Hassasiyet:** Değişim dinamiklerinin belirlenmesi,
- (4) **Uyum:** Miras değerlerinin kentsel gelişim hedefleriyle ilişkilendirilmesi,
- (5) **Önceliklendirme:** Koruma ve kalkınma için eylemlerin belirlenmesi,
- (6) **İşbirliği:** Kamu, özel sektör ve sivil toplum arasında ortaklıkların kurulması.

HUL yaklaşımının teorik çerçevesini pratiğe dökmek amacıyla HUL'un uygulama araçları, UNESCO (2011) Tavsiye Kararı ve onu izleyen uygulama rehberlerinde tanımlanmıştır;

- (1) **Kültürlerarası İletişim Araçları:** HUL'un en özgün yönlerinden biri olan bu araçlar, paydaş katılımını ve ortak akıl üretimini teşvik eden mekanizmaları içerir.
- (2) **Bilgi ve Planlama Araçları:** Kentin tarihi katmanlarını belgelemeyi, Coğrafi Bilgi Sistemleri (CBS) ve miras envanterleri ile mekansal analizler yapmayı kapsar.

- (3) **Düzenleyici Sistemler:** Miras değerlerini koruyan yasal ve yönetsel araçlardır. Bu araçlar, koruma ilkelerinin imar planları, koruma yönetmelikleri ve tasarım rehberleri gibi kentsel planlama süreçlerine entegre edilmesini amaçlar.
- (4) **Finansal Araçlar:** Korumayı destekleyen fonlar, teşvikler ve yenilikçi iş modellerini içerir.

Bu araçlar, tarihi kentlerin yönetiminde koruma ve kalkınma arasında bir denge kurmayı ve değişimi yönetmeyi amaçlamaktadır.

2.2. Kaynak Verimliliği Ekseninde Döngüsel Ekonomi (CE) Yaklaşımı

Döngüsel Ekonomi, 21. yüzyılın çevresel, ekonomik ve sosyal sürdürülebilirlik krizlerine karşı geliştirilen en kapsamlı paradigma değişimlerinden biridir. Bu kavram, sürdürülebilir kalkınma paradigması içinde kaynakların verimli, yenileyici ve döngüsel biçimde kullanılmasını hedefleyen bir sistem düşüncesidir.

2.2.1. CE'nin Kavramsal Temelleri

Döngüsel Ekonomi kavramsal olarak, 1960'ların "ekolojik ekonomi" düşüncesine ve 1970'lerde Kenneth Boulding'in ortaya attığı "kapalı sistemli ekonomi" modeliyle Stahel'in (1982) "performans ekonomisi" modeline dayanmaktadır. Boulding'in "Uzay Gemisi Dünya" metaforu, sınırlı kaynakların sonsuz ekonomik büyüme anlayışıyla çeliştiği vurgulamış ve kapalı döngü prensibine dayalı bir ekonomik sistem fikrini öne sürmüştür. (Boulding, 1966).

Bu düşünsel temeller, 2000'li yıllarda Ellen MacArthur Foundation (2013) tarafından sistematik bir çerçeveye kavuşturulmuş ve CE, sürdürülebilir kalkınma stratejilerinin merkezine yerleşmiştir. Avrupa Birliği, 2015 yılında Döngüsel Ekonomi Eylem Planı'nı yayımlayarak atık oluşumunun

azaltılması, ürün yaşam döngülerinin uzatılması, kaynakların yeniden kullanımı gibi hedefleri ortaya koymuştur. (European Commission, 2015).

Kavram, 2019'da yayımlanan Avrupa Yeşil Mutabakatı çerçevesinde, iklim değişikliğiyle mücadele etmenin yanı sıra Avrupa Birliği'ni kaynak verimliliği yüksek, rekabetçi ve modern bir ekonomi haline getirmeyi amaçlayan merkezi bir politika aracı konumuna yerleştirilmiştir. 2020 yılında yayımlanan Yeni Döngüsel Ekonomi Eylem Planı ile çerçeve genişletilmiş olup, yapı sektörü ve kültürel miras alanlarını da içeren politika başlıkları aracılığıyla kaynak verimliliğini, karbon nötrlüğünü ve sürdürülebilir kentsel dönüşümü desteklemektedir. (European Commission, 2020a).

2.2.2. CE'nin Temel İlkeleri

Kirchherr, Reike ve Hekkert (2017) tarafından yapılan kapsamlı bir analiz sonucunda, literatürde Döngüsel Ekonomi'ye ait 114 farklı tanım olduğu ortaya konmuştur.

Ellen MacArthur Vakfı (2019) bu çerçevede döngüsel ekonominin temel ilkelerini üç başlık altında tanımlamıştır:

- (1) **Atık ve kirliliği ortadan kaldırma:** Ürünlerin ve malzemelerin kullanım sonrasında ekonomiye geri dönecek şekilde tasarımıyla atığın oluşumunu önleme,
- (2) **Ürün ve malzemeleri dolaşımda tutma:** Bakım, yeniden kullanım, yenileme ve geri dönüşüm yoluyla malzemelerin değerini koruma,
- (3) **Doğayı yenileme:** Doğal sistemleri destekleme ve biyolojik döngüleri güçlendirmek.

Günümüzde döngüsel ekonomi süreci 9R kapsamında ele alınmaktadır. (Potting vd., 2017). Bu hiyerarşi, en çok tercih edilenden (R0-Reddetme) en az tercih edilene (R9-Geri Kazanım) doğru sıralanır: R0 (Reddetme), R1 (Yeniden Düşünme), R2

(Azaltma), R3 (Yeniden Kullanma), R4 (Onarma), R5 (Yenileme), R6 (Yeniden Üretme), R7 (Başka Amaçla Kullanma), R8 (Geri Dönüşüm), R9 (Geri Kazanım).

2.2.3. Yapılı Çevrede CE Stratejileri

Küresel en büyük hammadde tüketicisi olan yapıli çevre, küresel CO2 emisyonlarının %25-40'ını ve küresel enerji kullanımının yaklaşık %40'ını oluşturduğu için döngüsel dönüşümün merkezinde yer almaktadır. (Pomponi & Moncaster, 2017). Avrupa Komisyonu'nun 2020 tarihli Yeni Döngüsel Ekonomi Eylem Planı, inşaat sektörünü döngüsel dönüşümün öncelikli alanlarından biri olarak tanımlamaktadır. (European Commission, 2020a).

Yapılı çevrede CE'nin en görünür ve temel stratejileri, yapı malzemelerinin yeniden kullanımı, uyarlanabilir yeniden kullanım ve kentsel madencilik gibi uygulamalardır. Kentsel madencilik, mevcut yapı stoklarında ve altyapılarda gömülü kaynakların geri kazanımını ifade ederek, kentleri ömrünü tamamlamış binalar aracılığıyla büyük bir malzeme deposu olarak görmektedir. (Brunner, 2011)

Uyarlanabilir yeniden kullanım ise, mevcut yapı stoğunu koruyarak, yıkmak yerine dönüştürmek prensibiyle (Bullen & Love, 2011) yeni işlevlerle değerlendirilmesini hedefleyen (Plevoets & Cleempoel, 2019) kritik bir sürdürülebilirlik stratejisidir. Foster (2020), kültürel miras binalarında uyarlanabilir yeniden kullanımın döngüsel ekonomi stratejileri aracılığıyla çevresel etkileri önemli ölçüde azaltabileceğini belirtmektedir. Gravagnuolo, De Angelis ve Iodice (2019), miras yapılarında söküm ve yeniden inşanın sınırlı olmasından dolayı mevcut yapının ömrünü uzatmanın en döngüsel çözüm olacağını ve bu bağlamda uyarlanabilir yeniden kullanımın tarihi çevrede CE'nin en uygulanabilir stratejisi olduğunu ifade etmektedir.

Döngüsel Ekonomi, performansını ölçmek için genellikle Yaşam Döngüsü Analizi (LCA) gibi nicel ve teknik odaklı araçlar kullanılmaktadır. Bu araçlar, karbon emisyonları, kaynak verimliliği ve enerji tüketimi gibi göstergelere dayanır. (Foster & Kreinin, 2020).

2.3. Literatürdeki Entegrasyon Girişimleri

Tarihi Kentsel Peyzaj yaklaşımı ile Döngüsel Ekonomi paradigması arasındaki kavramsal ilişki son on yılda giderek artan bir ilgiye konu olmuş, ancak bu iki sistemin bütüncül bir metodolojiyle birleştirilmesine yönelik çalışmalar sınırlı kalmıştır. (Foster & Saleh, 2021; Nocca, De Toro & Voysekhovska, 2021).

2.3.1. Kavramsal Entegrasyon

Kavramsal entegrasyon girişimleri, büyük ölçüde kültürel mirasın döngüsel bir değer sistemi olarak yeniden yorumlanması etrafında şekillenmiştir. Nocca (2020), kültürel mirasın CE sistemlerinde, ekonomik, çevresel ve sosyal değer üretim mekanizması olarak işlev görebileceğini öne sürmüştür. Fusco Girard (2020), kültürel mirası “yenileyici bir sistem” olarak tanımlayarak, CE’nin teknik döngülerine ek olarak kültürel döngü kavramını önermiştir.

Fusco Girard ve Vecco (2021), kültürel mirasın içsel değerinin ekonomik getirilerle birlikte kültürel anlam ve kimliğin korunmasıyla değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Cultural Heritage Circular Governance for the European Green Deal raporu (Europa Nostra, 2021), kültürel mirasın döngüsel dönüşüm süreçlerinde aktif bir politika aracı olarak yeniden tanımlanması gerektiğini savunmaktadır.

2.3.2. Uygulama Tabanlı Entegrasyon

Pratikte HUL ve CE entegrasyonuna yönelik uygulama örnekleri, genellikle AB projeleri kapsamında görülmektedir.

Avrupa düzeyinde ROCK ve CLIC gibi projeler, HUL ve CE ilkelerini bir araya getiren deneysel laboratuvar işlevi görmektedir. (European Commission, 2019; Fusco Girard & Gravagnuolo, 2025).

CLIC projesi, kültürel mirasın uyarlanabilir yeniden kullanımını döngüsel değer zinciri olarak ele almış olup, bu süreçte çevresel, sosyal ve ekonomik etkileri ölçmüştür. Proje kapsamında geliştirilen “Döngüsel Miras Uyarlanabilir Yeniden Kullanım Çerçevesi”, HUL’un kültürel değer koruma ilkelerini CE’nin kaynak verimliliği hedefleriyle birleştirmiştir. Salerno, Amsterdam ve Vasteras gibi şehirlerde yapılan pilot çalışmalar, miras yapılarının döngüsel değer zinciri içinde ekonomik, sosyal ve çevresel faydaları nasıl üretebileceğini göstermiştir.

Salerno’daki CLIC projesi, kültürel mirasın döngüsel kentsel dönüşümün temel kaynağı olabileceğini ortaya koyan öncü bir örnek olarak değerlendirilirken (Lupaccihini & Gravagnuolo, 2019; Gravagnuolo, Micheletti, & Bosone, 2021). Amsterdam’daki Pakhuis de Zwijger uygulaması ise yerel paydaş katılımını güçlendiren yönetim modeli aracılığıyla kültürel değer üretimi ile ekonomik döngüsellik bütünlük sağlayan yenilikçi bir yaklaşım sunmaktadır. (Ikiz Kaya, Pintossi, Lu, & Pereira Roders, 2021).

2.3.3. Değerlendirme Modellerinin Entegrasyonu

Son yıllardaki araştırmalar, nicel ve nitel değerlendirme yöntemlerini entegre eden hibrit modeller geliştirmeye odaklanmıştır. Nocca, De Toro ve Voysekhovska (2021) tarafından geliştirilen Entegre Değerlendirme Çerçevesi modeli, çevresel LCA verilerini kültürel ve sosyal göstergelerle birleştirir ve uyarlanabilir yeniden kullanım projelerinin sürdürülebilirlik performansını bütüncül biçimde ölçer.

Gravagnuolo, Fusco Girard, Ost ve Saleh (2017), kültürel mirasın döngüsel uyarlanabilir yeniden kullanım projelerini

değerlendirmek için ekonomik, sosyal, kültürel ve çevresel boyutları entegre eden çok boyutlu bir kriter seti geliştirmiştir. CLIC değerlendirme çerçevesi çok ölçütlü değerlendirme yöntemiyle farklı paydaşların değer önceliklerini karşılaştırarak sürdürülebilirlik skorları üretmiştir.

2.4. HUL ve CE Arasındaki Kavramsal İlişki

Yapılan literatür taraması, Tarihi Kentsel Peyzaj ile Döngüsel Ekonomi arasındaki ilişkinin, günümüz sürdürülebilirlik söyleminin en özgün kesişim alanlarından birini temsil ettiğini ortaya koymaktadır. Her iki yaklaşım da kaynakların, değerlerin ve kimliğin sürdürülebilir yönetimi üzerine kurulu ortak bir paradigma olup; ancak farklı değer sistemleri ve öncelikler üzerinden hareket ettiği görülmektedir. (Fusco Girard & Gravagnuolo, 2017).

2.4.1. Ortak Zeminler

Kültürel mirasın bir kaynak olarak ele alınması, HUL'un ve CE yaklaşımlarının en yenilikçi ortak paydasını oluşturur. HUL yaklaşımı, kentsel mirası yaşayan bir sistem olarak ele alarak toplumsal gelişmenin dinamik bir kaynağı olarak konumlandırmış olup (UNESCO, 2011), Avrupa Komisyonu'nun 2020 tarihli Döngüsel Ekonomi Eylem planı belgesinde kültürel miras, yenileyici ve kapsayıcı ekonomi geçişinde stratejik bir varlık olarak tanımlanmıştır. (European Commission, 2020b).

HUL'un mirasa yüklediği yaşayan değer anlayışı, CE'nin kaynakların sürekliliğini esas alan döngüsel üretim modeliyle birleştiğinde, miras yeniden üretilen ortak bir değer haline gelmektedir. (Gravagnuolo, Angrisano & Girard, 2019).

Fusco Girard (2013), kültürel mirasın tarihi bir değer, ekonomik ve çevresel fayda sağlayan çok işlevli bir sermaye biçimi olduğunu öne sürmektedir. Her iki yaklaşım da doğrusal kalkınma modellerine karşı yenileyici bir paradigma

önermektedir. Fusco Girard (2020) bu yaklaşımı, kültürel ekosistem değerleri kavramı üzerinden açıklamaktadır. Bu modele göre, kültürel miras kendi kendini yenileyen bir döngü içinde işler. CE yaklaşımı da benzer biçimde, kaynakların değerini maksimuma çıkarmayı ve atıkları sisteme yeniden kazandırmayı hedefler. (Ellen MacArthur, 2013).

İki yaklaşımı birleştiren kilit kavram uyarlanabilir yeniden kullanımdır. Uyarlanabilir yeniden kullanım, HUL'un "yaşayan miras" ve kültürel süreklilik hedefine hizmet ederken, CE'nin kaynakların yaşam döngüsünü uzatma ve atık önleme hedefini de gerçekleştirir. (Gravagnuolo, Fusco Girard, Ost, & Saleh, 2017). Bu bağlamda, uyarlanabilir yeniden kullanım mekansal ve anlam sürekliliğini, kentsel madencilik ise kaynak verimliliğini sağlar.

2.4.2. Gerilim Alanları

HUL ve CE yaklaşımları, sürdürülebilirlik amacıyla birleşseler de temel hedefleri ve değer sistemleri açısından farklılıklar gösterir. HUL ve CE entegrasyonundaki temel gerilim, değer kavramının nasıl tanımlandığı ve ölçüldüğü noktasındadır.

HUL'da miras, kimlik, aidiyet ve yer duygusunu yaşatan sosyal bir sermayedir. (Tanrıverdi Kaya, & Kaya, 2025a; Rey-Perez & Pereira Roders, 2020). HUL, mirasın nitel, kültürel, sosyal ve içsel değerleri incelemektedir. (Fusco Girard & Vecco, 2021). Bandarin ve Van Oers (2012), HUL'un değer sistemini "insan merkezli koruma" olarak tanımlar.

Buna karşılık CE, nicel, ekonomik, çevresel ve araçsal değerlere odaklanır. (Gravagnuolo & Fusco Girard, 2017). Pomponi ve Moncaster (2017), CE'nin değer sistemini kaynak merkezli ekonomi olarak tanımlar. CE açısından değer, ürünlerin, yapıların ve kaynakların yaşam döngüsünün uzatılmasıyla yeniden üretilen ekonomik ve çevresel faydayı temsil eder.

Fabbriciatti ve Biancamano (2019) bu gerilimi, HUL'un anlam sürekliliğini esas alması, CE'nin ise kaynağın sürekliliğini önceliklendirmesi olarak tanımlar. Örneğin, CE perspektifinden bir yapının yeniden işlevlendirilmesi kaynak optimizasyonu anlamına gelirken, HUL perspektifinde aynı müdahale kültürel otantikliğin sorgulanmasına yol açabilir. (Gravagnuolo & Fusco Girard, 2017; Gravagnuolo, Saleh, Ost & Fusco Girard, 2018).

Değer sistemlerinin yanı sıra, yaklaşımlar arasında ölçek, zaman ve yönetim boyutlarında da farklılıklar mevcuttur. HUL genellikle mikro düzeyde (mahalle, kentsel doku, yerel topluluk) işlerken, CE daha çok makro ölçekte (bölgesel, ulusal, endüstriyel sistemler) ele alınır. (European Commission, 2020a). Zaman açısından, HUL geçmişe, CE ise geleceğe yöneliktir. Yönetişim açısından ise, HUL katılımcı süreçler ve çok paydaşlı karar alma mekanizmalarıyla desteklenirken, CE uygulamaları genellikle endüstriyel aktörlerin ve kamu politikalarının kontrolündedir.

Ancak bu iki sistem karşıt değil, birbirini tamamlayıcı yapılardır. Çünkü kültürel anlamların sürekliliği olmadan döngüsel sistemler toplumsal meşrutiyet kazanmazken; ekonomik verimlilik olmadan da miras koruma sürdürülebilir olmaz. (Fusco Girard, 2020; Fusco Girard & Vecco, 2021). Bu bağlamda, HUL, tarihsel sürekliliği korurken; CE, o sürekliliğin ekonomik ve işlevsel sürdürülebilirliğini sağladığından; HUL'un değerlerin korunması hedefi ile CE'nin değerlerin yeniden üretimi ilkesi arasında dinamik bir ilişki kurulabilir. (Fusco Girard, 2019). Dolayısıyla her iki yaklaşım da, sürdürülebilirliğin çevresel, sosyal ve ekonomik boyutlarını içeren çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu savunur. Her iki yaklaşım da, farklı disiplinlerden beslenmekle birlikte, kaynakların, değerlerin ve kimliğin sürdürülebilir yönetimi üzerine kurulu ortak bir paradigma sunar (Fusco Girard & Gravagnuolo, 2017).

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada gerçekleştirilen kavramsal ve literatür temelli inceleme sonucunda, Tarihi Kentsel Peyzaj yaklaşımı ile Döngüsel Ekonomi ilkeleri arasında sürdürülebilirlik, değer sistemleri, yönetim ve kaynak olarak mevcut yapı stoğunun kullanılması eksenlerinde güçlü kavramsal bağlar bulunduğu ortaya konmuştur.

3.1. Temel Bulgular

HUL, mirasın sosyal, kültürel ve ekonomik katmanlarını bütüncül bir biçimde ele alarak tarihi çevreyi yaşayan bir sistem olarak görürken; CE kaynak döngüsellığı, yeniden kullanım ve enerji verimliliği ilkeleri üzerinden yapı çevrenin sürdürülebilir dönüşümünü hedeflemektedir. Literatürde yapılan karşılaştırmalar, iki yaklaşımın birbirini tamamlayıcı potansiyel taşıdığını göstermiştir.

Bu bütüncül yaklaşım, kültürel mirası sürdürülebilir kalkınmanın aktif bir kaynağı ve yenileyici bir güç olarak konumlandırır. Uyarlanabilir yeniden kullanım çevresel karbon ayak izini azalttığı ve toplumsal belleğin mekânsal sürekliliğini sağladığı için bu entegrasyonun en güçlü uygulama aracıdır.

Araştırma bulgularına göre, HUL ve CE yaklaşımları arasında dört temel tematik kesişim alanı belirlenmiştir.

- (1) **Değer sistemleri ve öncelikler:** HUL'un anlamsal değerleri ile CE'nin ölçülebilir değerlerinin entegrasyonu
- (2) **Kaynak olarak mevcut yapı stoğu:** Uyarlanabilir yeniden kullanımın her iki yaklaşım ortak stratejisi olması
- (3) **Yönetişim ve katılım modelleri:** Çok paydaşlı karar alan süreçlerinin önemi
- (4) **Sürdürülebilirlik yaklaşımları:** Kültürel ve çevresel sürdürülebilirliğin bütünleşik ele alınması.

Ancak bu entegrasyon, kavramsal ve metodolojik düzeyde belirli zorluklar içermektedir. En temel zorluk, HUL'un nitel, değer temelli analiz araçları ile CE'nin nicel, performans temelli göstergeleri arasında sistematik bir bağlantı kurulamamış olmasıdır.

3.2. Gelecek Araştırma Önerileri

Bu çalışma, HUL ve CE entegrasyonunun kavramsal temellerini ortaya koymuş olmakla birlikte, ampirik veri içermemesi ve belirli bir alan çalışmasına dayanmaması temel sınırlılığını oluşturmaktadır. Gelecek çalışmalar için şu önerilerde bulunulabilir:

Hibrit değerlendirme modellerinin geliştirilmesi için, CE'nin nicel göstergeleri (enerji tasarrufu, malzeme geri kazanımı, karbon emisyonu azaltımı) ile HUL'un nitel değerlendirme araçları (kültürel etki değerlendirmesi, toplumsal katılım düzeyi, kimlik algısı) birleştirilerek operasyonel bir ölçüm sistemi oluşturulabilir.

Paydaş katılımının etkinliğini arttırmak için, yerel toplulukların, miras uzmanlarının, döngüsel ekonomi uzmanlarının ve karar vericilerin ortak bir dil ve anlayış geliştirmesini sağlayacak kapasite geliştirme programları tasarlanmalıdır.

Son olarak, HUL ve CE entegrasyonunun ekonomik boyutunun derinleştirilmesi için, uyarlanabilir yeniden kullanım projelerinin yaşam döngüsü maliyet analizi, sosyal getiri yatırımı değerlendirmesi ve yerel ekonomik etki analizleri gerçekleştirilebilir.

Sonuç olarak, HUL ve CE entegrasyonu, sürdürülebilir kentsel gelişimin geleceği için kritik bir öneme sahiptir. Her iki yaklaşım da farklı değer sistemlerinden beslenir fakat bu farklılık tamamlayıcı bir ilişki sunar. HUL, CE'ye insani ve tarihsel bir

derinlik kazandırırken; CE, HUL'a ekonomik ve yönetişimsel sürdürülebilirlik sağlamaktadır. Bu bütüncül yaklaşım, geçmişin değerlerini bugünün kaynak döngülerine, bugünün üretim süreçlerini ise geleceğin miras potansiyeline dönüştüren yenilikçi bir çerçeve sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Bandarin, F., & Van Oers, R. (2012). *The historic urban landscape: Managing heritage in an urban century*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell.
- Bandarin, F., & Van Oers, R. (2015). *Reconnecting the city: The historic urban landscape approach and the future of urban heritage*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell.
- Boulding, K. E. (1966). The economics of the coming spaceship earth. In H. Jarrett (Ed.), *Environmental quality in a growing economy* (pp. 3–14). Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Brunner, P. H. (2011). Urban mining: A contribution to reindustrializing the city. *Journal of Industrial Ecology*, 15(3), 339–341.
- Bullen, P. A., & Love, P. E. D. (2011). Adaptive reuse of heritage buildings. *Structural Survey*, 29(5), 411–421.
- Choay, F. (2001). *The invention of the historic monument*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Council of Europe. (2000). *European landscape convention*. Florence: Council of Europe.
- Ellen MacArthur Foundation. (2013). *Towards the circular economy: Economic and business rationale for an accelerated transition*. Cowes, UK: Ellen MacArthur Foundation.
- Ellen MacArthur Foundation. (2019). *Circular economy in cities: Project guide*. Cowes, UK: Ellen MacArthur Foundation.
- Europa Nostra. (2021). *Cultural heritage and the European Green Deal*. The Hague: Europa Nostra.

- European Commission. (2015). *Closing the loop: An EU action plan for the circular economy*. Brussels: European Commission.
- European Commission. (2019). *ROCK – Regeneration and optimisation of cultural heritage in creative and knowledge cities*. Horizon 2020 Programme, Grant Agreement No. 730280. Retrieved from <https://rockproject.eu/>
- European Commission. (2020a). *A new circular economy action plan for a cleaner and more competitive Europe*. Brussels: European Commission.
- European Commission. (2020b). *A Renovation Wave for Europe - greening our buildings, creating jobs, improving lives* (COM(2020) 662 final). Brussels: European Commission.
- Fabbricatti, K., & Biancamano, P. F. (2019). Circular economy and resilience thinking for historic urban landscape regeneration: The case of Torre Annunziata, Naples. *Sustainability*, 11(12), 3391. <https://doi.org/10.3390/su11123391>
- Foster, G. (2020). Circular economy strategies for adaptive reuse of cultural heritage buildings to reduce environmental impacts. *Resources, Conservation and Recycling*, 152, 104507.
- Foster, G., & Kreinin, H. (2020). A review of environmental impact indicators of cultural heritage buildings: A circular economy perspective. *Environmental Research Letters*, 15(4), 043003. <https://doi.org/10.1088/1748-9326/ab751e>
- Foster, G., & Saleh, R. (2021). The adaptive reuse of cultural heritage in European circular city plans: A systematic review. *Sustainability*, 13(5), 2889.

- Fusco Girard, L. (2013). Toward a smart sustainable development of port cities/areas: The role of the “Historic Urban Landscape” approach. *Sustainability*, 5(10), 4329–4348. <https://doi.org/10.3390/su5104329>
- Fusco Girard, L. (2019). Implementing the circular economy: The role of cultural heritage as the entry point. *BDC. Bollettino Del Centro Calza Bini*, 19(1), 245–277.
- Fusco Girard, L. (2020). The circular economy in transforming a died heritage site into a living ecosystem, to be managed as a complex adaptive organism. *Aestimum*, 77, 145–180. <https://doi.org/10.13128/aestim-9788>
- Fusco Girard, L., & Gravagnuolo, A. (2017). Circular economy and cultural heritage/landscape regeneration: Circular business, financing and governance models for a competitive Europe. *BDC. Bollettino Del Centro Calza Bini*, 17(1), 35–52. <https://doi.org/10.6092/2284-4732/5472>
- Fusco Girard, L., & Gravagnuolo, A. (2025). *Adaptive reuse of cultural heritage: Circular business, financial and governance models*. Cham: Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-67628-4>
- Fusco Girard, L., & Vecco, M. (2021). The intrinsic value of cultural heritage as driver for circular human-centred social and economic systems. *Sustainability*, 13(6), 3231. <https://doi.org/10.3390/su13063231>
- Gravagnuolo, A., & Fusco Girard, L. (2017). Multicriteria tools for the implementation of historic urban landscape. *Quality Innovation Prosperity*, 21(1), 186–201. <https://doi.org/10.12776/qip.v21i1.792>
- Gravagnuolo, A., Fusco Girard, L., Ost, C., & Saleh, R. (2017). Evaluation criteria for a circular adaptive reuse of cultural

- heritage. *BDC. Bollettino Del Centro Calza Bini*, 17(2), 185–216. <https://doi.org/10.6092/2284-4732/5473>
- Gravagnuolo, A., Saleh, R., Ost, C., & Fusco Girard, L. (2018). *Towards an evaluation framework to assess cultural heritage adaptive reuse impacts in the perspective of the circular economy*. Roma: INU Edizioni.
- Gravagnuolo, A., Angrisano, M., & Fusco Girard, L. (2019). Circular economy strategies in eight historic port cities: Criteria and indicators towards a circular city assessment framework. *Sustainability*, 11(13), 3512. <https://doi.org/10.3390/su11133512>
- Gravagnuolo, A., De Angelis, R., & Iodice, S. (2019). Circular economy strategies in the historic built environment: Cultural heritage adaptive reuse. *BDC - Bollettino del Centro Calza Bini*, 19(2), 211–232.
- Gravagnuolo, A., Micheletti, S., & Bosone, M. (2021). A participatory approach for “circular” adaptive reuse of cultural heritage: Building a heritage community in Salerno, Italy. *Sustainability*, 13(9), 4812. <https://doi.org/10.3390/su13094812>
- Ikiz Kaya, D., Pintossi, N., Lu, L., & Pereira Roders, A. (2021). Operationalising the HUL tools at building level: circular models of adaptive reuse. In U. Pottgiesser, S. Fatoric, C. Hein, E. de Maaker, & A. Pereira Roders (Eds.), *LDE Heritage Conference: On Heritage and Sustainable Development Goals* (pp. 315-324). TU Delft Open.
- Jokilehto, J. (1999). *A history of architectural conservation*. Oxford, UK: Butterworth-Heinemann.
- Kirchherr, J., Reike, D., & Hekkert, M. (2017). Conceptualizing the circular economy: An analysis of 114 definitions. *Resources, Conservation and Recycling*, 127, 221–232.

- Labadi, S. (2013). *UNESCO, cultural heritage, and outstanding universal value*. Lanham, MD: AltaMira Press.
- Lupacchini, R., & Gravagnuolo, A. (2019). Cultural heritage adaptive reuse: Learning from success and failure stories in the city of Salerno, Italy. *BDC. Bollettino Del Centro Calza Bini*, 19(2), 353–377.
- Mason, R. (2002). Assessing values in conservation planning: Methodological issues and choices. In M. de la Torre (Ed.), *Assessing the values of cultural heritage* (pp. 5–30). Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute.
- Nocca, F. (2020). The role of cultural heritage in sustainable development. *Sustainability*, 12(1), 274.
- Nocca, F., De Toro, P., & Voysekhovska, V. (2021). Circular economy and cultural heritage conservation: A proposal for integrating Level(s) evaluation tool. *Aestimum*, 78, 105–143.
- Plevoets, B., & Van Cleempoel, K. (2019). *Adaptive reuse of the built heritage: Concepts and cases of an emerging discipline*. London, UK: Routledge.
- Pomponi, F., & Moncaster, A. (2017). Circular economy for the built environment: A research framework. *Journal of Cleaner Production*, 143, 710–718. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2016.12.055>
- Potting, J., Hekkert, M. P., Worrell, E., & Hanemaaijer, A. (2017). *Circular economy: Measuring innovation in the product chain*. The Hague: PBL Netherlands Environmental Assessment Agency.
- Rey-Pérez, J., & Pereira Roders, A. (2020). Historic urban landscape: A systematic review, eight years after the adoption of the HUL approach. *Journal of Cultural*

Heritage Management and Sustainable Development, 10(3), 233–258.

- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. London, UK: Routledge.
- Stahel, W. R. (1982). *The product-life factor*. Mitchell Prize Competition.
- Tanrıverdi Kaya, A., & Kaya, F. E. (2025a). A system dynamics framework for enhancing stakeholder engagement in the implementation of the historic urban landscape (HUL) approach in Türkiye. *Land*, 14(12), 2348. doi:10.3390/land14122348
- Tanrıverdi Kaya, A., & Kaya, F. E. (2025b). Navigating stakeholder dynamics: Enhancing communication and coordination for historic urban landscape conservation in Türkiye. In G. Hayder, M. F. Shahidan, & A. Ozcan-Buckley (Eds.), *Cities' identity through the art of urban spaces* (pp. 227–236). Cham, Switzerland: Springer.
- UNESCO. (1972). *Convention concerning the protection of the world cultural and natural heritage*. Paris: UNESCO World Heritage Centre.
- UNESCO. (1992). *Operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*. Paris: UNESCO World Heritage Centre.
- UNESCO. (2011). *Recommendation on the historic urban landscape*. Paris: UNESCO.

TARİHİ TÜRBELERİN FOTOGRAMETRİK OLARAK BELGELENDİRİLMESİ: ERENLER (KİÇİ HATUN) TÜRBESİ ÖRNEĞİ

Mustafa Haki ERASLAN¹

1. GİRİŞ

Türk-İslam mimarisindeki anıt mezar geleneği (türbe), ilk olarak 10. yüzyılda Horasan ve Türkistan bölgelerinde ortaya çıkmış ve İran üzerinden Anadolu coğrafyasına ulaşmıştır (Daş, 2003). Anadolu Selçuklu Devleti döneminde yaygınlaşan bu yapı tipi, genellikle bânisinin veya ailesinin defnedildiği, küçük ölçekli ve kişiye özel tasarımlar olması sebebiyle form, malzeme ve süsleme açısından büyük çeşitlilik göstermiştir (Kalınbayrak Ercan & Kalkan Açıkkağı, 2022). Mimari açıdan dikey formun vurgulandığı türbeler, aynı zamanda manevi ve sembolik yapılar olarak önem taşımıştır (Bates, 1971). Anadolu'daki türbe inşaatındaki artış, özellikle 13. yüzyılın ortasında gerçekleşen Moğol istilası sonrasında yaşanan siyasi, dini ve kültürel dönüşümlerle hız kazanmıştır (Bates, 1971). Bu süreçte göç dalgalarıyla Anadolu'ya gelen dini liderler, sanatkârlar ve mimarlar, bölge mimarisine, özellikle de türbe yapılarına yeni üslup ve motifler getirmiştir (Bates, 1978; Şaman Doğan, 2003). Geçmiş Orta Asya'ya dayanan bu gelenek, Selçuklu döneminde Anadolu coğrafyasında başlamış ve sonrasında Osmanlı döneminde belirginleşmiştir (Top, 1999; Mutlu, 2024).

Bu siyasi dönüşümlerin yaşandığı 14. yüzyılda Tokat ve çevresi, İlhanlı hâkimiyeti altında bulunmuş ve mimari açıdan

¹ Arş. Gör., Karabük Üniversitesi, Safranbolu Başak Cengiz Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, ORCID: 0000-0003-1569-5733.

Bizans mimarisinin, Anadolu Selçuklu geleneklerinin ve İran/Orta Asya'dan gelen sanatsal etkilerin harmanlandığı yaratıcı bir ortama sahne olmuştur (Açıkel, 2012; Kalınbayrak Ercan & Kalkan Açıkkağı, 2022). Tokat'ta 14. yüzyıla tarihlenen bağımsız türbeler arasında yer alan Erenler Türbesi (Kiçi Hatun Türbesi), bu dönemin mimari özelliklerini yansıtan önemli bir örnektir (Kalınbayrak Ercan & Kalkan Açıkkağı, 2022). Kitabesinden elde edilen bilgiye göre 1310 yılına tarihlenen Erenler Türbesi, baldaken tarzı türbelerin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Kılıcı, 2007; Kalınbayrak Ercan & Kalkan Açıkkağı, 2022). Baldaken formundaki bu yapının kare planı, sivri kemerli açıklıkları ve kemerlerinde kullanılan yarım yıldız oymaları gibi süsleme detayları, Anadolu Selçuklu mimarisindeki geleneklerin devam ettiğini göstermektedir (Kılıcı, 2007; Ögel, 1966). Genel olarak bakıldığında bu dönem Tokat türbelerinde Anadolu Selçuklu geleneklerinin yanı sıra Moğol baskısıyla gelen grupların sanatsal etkileri de gözlemlenmektedir (Kalınbayrak Ercan & Kalkan Açıkkağı, 2022).

Tarihi olaylar, doğal afetler (deprem, sel gibi), yangın, savaş ve insan ihmali gibi çeşitli faktörler nedeniyle, Erenler Türbesi gibi paha biçilmez kültürel miras varlıkları zamanla tahrip olmakta, bozulmakta veya kısmen ya da tamamen yok olma riskiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu nedenle, bu yapıların korunması ve gelecek nesillere aktarılması için doğru ve hassas bir belgeleme yapılması vazgeçilmez bir zorunluluktur. Geçmişte el çizimi gibi geleneksel yöntemlerle yapılan belgeleme çalışmaları, hata olasılığını artırması ve zaman alması gibi dezavantajlar taşımaktaydı (Kaya & Temel, 2022). Ancak günümüzde, hızla gelişen dijital teknolojiler sayesinde dijital belgeleme yöntemlerinin kullanılması, bu tür kültürel miras eserlerinin korunması bağlamında kritik bir öneme ve aciliyete sahiptir (Yağcı & Bölükbaşı Ertürk, 2025).

Dijital belgeleme teknikleri, özellikle yakın resim fotogrametrisi (Close-Range Photogrammetry), İHA (İnsansız Hava Aracı) fotogrametrisi ve lazer tarama gibi yöntemlerle, yapıların geometrik özelliklerinin ve mevcut durumlarının son derece doğru ve hassas bir şekilde (milimetrik hassasiyette ölçümlerle) 3 boyutlu olarak kaydedilmesini sağlamaktadır (Pulat vd., 2022). Elde edilen bu zengin görsel ve metrik veriler, yapının dijital ikizinin (Digital Twin) oluşturulmasına olanak tanır ki bu da sadece bir arşivleme faaliyeti değil, aynı zamanda gelecekteki restorasyon, restitüsyon ve rekonstrüksiyon projelerine temel oluşturan, ölçülebilir referans veriler sunan bir sistemdir (Abdelalim, 2025; Kabadayı, 2023). Dijital belgeleme, tehlikeli veya erişilemeyen alanların ölçülmesinde kolaylık, hız ve personel güvenliği sağlaması gibi pratik avantajlarının yanı sıra (Yılmaz vd., 2007; Yiğit vd., 2020), üretilen fotogerçekçi 3B modeller aracılığıyla sanal müze, artırılmış gerçeklik (AG) uygulamaları ve dijital turizm gibi alanlarda kültürel mirasın erişilebilirliğini ve tanıtımını da desteklemektedir. Bu bağlamda Erenler Türbesi gibi tarihi ve mimari açıdan kritik öneme sahip eserlerin dijital ortama aktarılması, kültürel kimliğin ve tarihi anlatının sürdürülebilirliği için yüksek öncelikli olmaktadır.

2. METOT

Bu çalışma, somut kültürel mirasın dijital ortamda korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması amacıyla, Tokat Erenler Türbesi örneği üzerinden Yersel Fotogrametri (Terrestrial Photogrammetry) tekniğinin uygulanabilirliğini inceleyen bir vaka analizidir.

Araştırmanın metodolojik altyapısı, "Görüntü Tabanlı Modelleme" (Image-Based Modeling - IBM) prensiplerine dayanmaktadır. Bu yöntem, nesnenin farklı açılardan çekilmiş iki boyutlu (2D) görüntülerinden, Hareketten Yapı (Structure from

Motion - SfM) algoritmaları kullanılarak üç boyutlu (3D) geometrik verinin ve doku bilgisinin elde edilmesi esasına dayanır. Geleneksel rölöve tekniklerinin (el ile ölçüm) zaman alıcı doğası ve Lazer Tarama (LIDAR) sistemlerinin yüksek maliyeti göz önüne alındığında; bu çalışmada mobil tabanlı fotogrametri yöntemi, "hızlı, ekonomik ve erişilebilir" bir alternatif olarak benimsenmiştir.

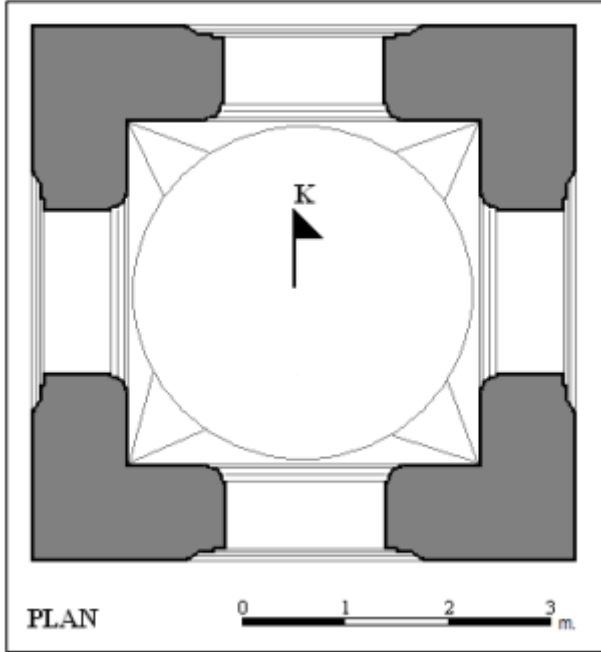
Veri toplama sürecinde, profesyonel DSLR kameralar yerine, günümüz mobil teknolojilerinin ulaştığı yüksek sensör kalitesini test etmek amacıyla iPhone 13 Pro cihazının entegre kamerası kullanılmıştır. Cihazın 12 MP çözünürlüğe sahip geniş açılı lensi, yapının yakın mesafe çekimlerinde detay kaybını önlemek için tercih edilmiştir.

Veri işleme ve modelleme aşamasında ise Epic Games tarafından geliştirilen RealityScan yazılımı kullanılmıştır. RealityScan, karmaşık fotogrametrik hesaplamaları bulut tabanlı (cloud computing) bir sistem üzerinde gerçekleştirerek, donanım gücünden bağımsız olarak yüksek poligonlu modeller üretilmesine olanak tanımaktadır. Çalışmanın iş akışı; (1) Sahada veri toplama, (2) Veri işleme ve modelleme ve (3) Modelin dışa aktarımı (export) olmak üzere üç aşamalı bir sistematiğe kurgulanmıştır.

3. ERENLER (KİÇİ HATUN) TÜRBEŚİ ÖZELLİKLERİ

Tokat'ta, İlhanlı hâkimiyeti dönemine, kesin olarak 1310 yılına tarihlendirilen Erenler Türbesi (Kiçi Hatun Türbesi), Türk-İslam anıt mezar mimarisinin baldaken tarzı türbelerinin erken ve önemli bir örneği olarak dikkat çekmektedir (Kılıcı, 2007; Kalınbayrak Ercan & Kalkan Açıkkağı, 2022). Baldaken tarzı yapılar, genellikle kare veya çokgen planlarda inşa edilmiş, üst örtüsü ayaklar veya sütunlar tarafından taşınan, üstü kapalı fakat

yanları açık anıt mezar tipini ifade etmektedir (Kılıcı, 2007; Canbulat, 2021; Kalınbayrak Ercan & Kalkan Açıkkapı, 2022). Erenler Türbesi, yaklaşık 5,25 x 5,30 m ölçülerinde kare plan şemasına sahip olup, gövdenin dört köşesinde yer alan dört adet L formunda ayak üzerine oturtulmuş, dışa sivri kemerli açıklıklarla açılan bir kuruluşa sahiptir (Şekil 1).



Şekil 1. Erenler Türbesi planı (Kılıcı, 2007; Saka Akın, 2009)

Türbenin bu formu, Anadolu'ya İran ve Orta Asya'dan gelen mimari ve sanatsal etkilerle yorumlanmış, İslamiyet öncesi ve sonrası yapı geleneklerinin bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Baldaken formu, Farsçada “dört kemer” anlamına gelen çâr-tāk kavramının bir karşılığı olup, kökeni Mezopotamya'ya kadar uzanan bir yapı birimi olmakla birlikte, Anadolu Selçuklu döneminde kervansarayların köşk mescitlerinde yaygınlaşmış ancak türbe mimarisinde kullanımı Beylikler dönemine, dolayısıyla 14. yüzyıla tarihlenmektedir (Canbulat, 2021).

Yapının malzeme ve yapım tekniği incelendiğinde, kemerler kesme taştan inşa edilmişken, L formundaki kemer ayaklarının moloz taştan örüldüğü görülmektedir. Gövdenin dış cephesi kesme taş ile kaplanmış durumdadır; ancak bu kaplamanın büyük bir kısmının restorasyon öncesinde sadece 3-4 sıra halinde günümüze ulaştığı belirtilmiştir. Gövdenin üst kısmı ise tuğla malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Bu tuğla kullanımı, yapının dış üst örtü sisteminde de devam eden, İran geleneğinin bir uzantısı olarak kabul edilen bir özelliktir (Kalinbayrak Ercan & Kalkan Açıkkapı, 2022).

Cephe düzeni ve süsleme açısından bakıldığında, Erenler Türbesi'nin tüm cepheleri benzer şekilde tasarlanmış ve süslenmiştir, bu nedenle mimari olarak öne çıkan özel bir cephesi bulunmamaktadır. Kesme taştan yapılmış olan kemerler, dış yüzeylerinde üç silme ile zenginleştirilmiştir. Bu silmelerden ortada yer alanı, yere kadar inerek üç kollu yarım yıldız oymaları ile bezenmiştir.

Silmelerin ve oyma yarım yıldız motiflerinin kullanımı, Niğde Alaaddin Camii ve Konya Sırçalı Medrese gibi 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu yapılarının portallerinde sıkça karşılaşılan geleneksel bir süsleme repertuarının devamı niteliğindedir (Ögel, 1966; Kalinbayrak Ercan & Kalkan Açıkkapı, 2022).

Türbenin üst örtü sistemi, içte bir kubbe ve dışta onu örten piramidal bir külah olmak üzere çift katmanlıdır. Kare planlı gövdeden kubbeye geçişte, Türk üçgenleri kullanılarak kübik gövde köşeleri pahlanmış ve sekizgen bir kasnak oluşturulmuştur. Kubbe ve kasnak, tuğladan örülmüştür. Kasnak yüzeylerinde, kemerlerin hizasına denk gelecek şekilde sivri kemerli nişlere yer verilmiştir. Yapının piramidal külahı orijinal olarak günümüze ulaşamamış olup, güncel durumu restorasyon sırasında kesme taştan yeniden inşa edilmiştir. Restorasyon sırasında, kübik gövde ile sekizgen kasnağın birleştiği köşelerdeki boşluklara, Nurettin

İbn-i Esentimur Türbesi'ndeki gibi üçgen prizma şeklinde dış tromplar yerleştirilmiştir (Şekil 2).



Şekil 2. Erenler Türbesi mevcut durumu (Yazarın arşivinden).

Türbenin mevcut durumu, yapıya ait rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerinin Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından hazırlandığını ve yapının 2009 yılında kapsamlı bir restorasyon geçirdiğini göstermektedir. Restorasyon öncesinde türbe oldukça harap bir durumdaydı ve dış cephe kaplaması ciddi oranda kayba uğramıştı (Kalinbayrak Ercan & Kalkan Açıkkağı, 2022) (Şekil 3).

Akın (2009), yapının toprak altında kalan kısmında tonozlu bir kriptanın (mezar odası) açığa çıkarıldığını belirtse de, güncel Vakıflar projelerinde bu kriptanın varlığı belirtilmemiştir (Kalinbayrak Ercan & Kalkan Açıkkağı, 2022).



Şekil 3. Erenler Türbesi restorasyon öncesi durumu (Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğü; Kalınbayrak Ercan & Kalkan Açıkkapı, 2022)

4. DİJİTAL DOKÜMANTASYON

Erenler Türbesi'nin dijitalleştirilmesi süreci; veri toplama (arazi çalışması), veri işleme (modelleme) ve dışa aktarma olmak üzere üç temel aşamada gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte geleneksel lazer tarama yöntemlerinin aksine, erişilebilirliği ve maliyet etkinliği nedeniyle mobil tabanlı fotogrametri yöntemi tercih edilmiştir.

4.1. Veri Toplama ve Arazi Çalışması

Arazi çalışması kapsamında, yapının geometrik bütünlüğünü ve doku detaylarını eksiksiz kaydedebilmek amacıyla iPhone 13 Pro cihazının kamerası kullanılmıştır. Çekimler, fotogrametrik hesaplamaların doğruluğu için kritik olan "diffüz ışık" koşullarının sağlandığı öğle saatlerinden sonra güneşli bir günde yapılmıştır. Yapının çevresinde dairesel yörüngeler izlenerek, zemin seviyesinden ve farklı yüksekliklerden toplam 450 adet fotoğraf çekilmiştir (Şekil 4).

Görüntü hizalama (alignment) başarısını artırmak adına, ardışık fotoğraflar arasında %60 ile %80 oranında bindirme

(overlap) sağlanmasına özen gösterilmiştir. Özellikle türbenin cephe detayları, malzeme geçişleri ve köşe birleşim noktaları gibi karmaşık geometrik alanlarda çekim sıklığı artırılarak veri kaybının önüne geçilmiştir.



Şekil 4. Veri toplama esnasındaki görüntüler (Yazarın arşivinden).

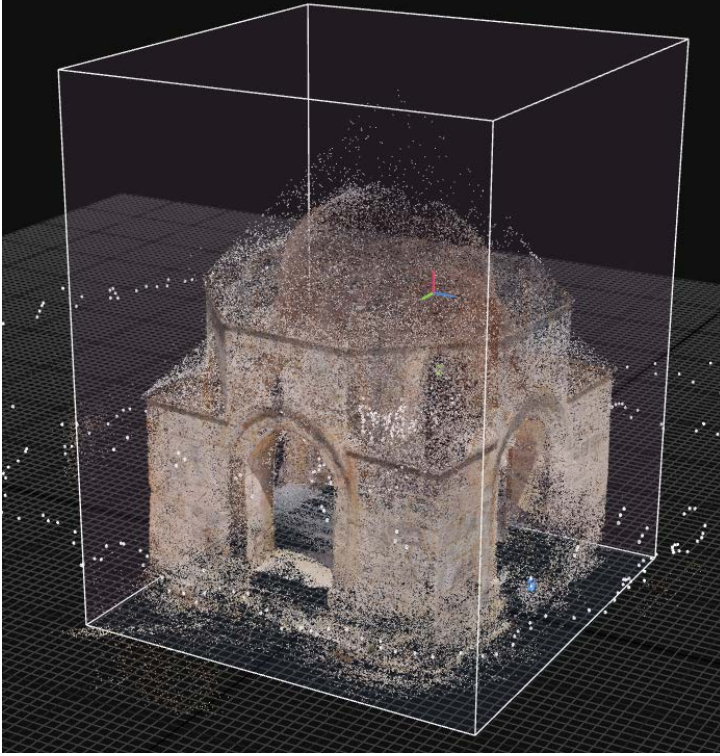
4.2.RealityScan ile Veri İşleme ve Modelleme

Elde edilen ham görüntü verileri, Epic Games tarafından geliştirilen bulut tabanlı fotogrametri yazılımı RealityScan ortamına aktarılmıştır. İşlem süreci şu adımları izlemiştir:

Hizalama ve Seyrek Nokta Bulutu (Alignment & Sparse Cloud): Yazılım, fotoğraflardaki ortak öznitelik noktalarını (feature matching) tespit ederek kamera pozisyonlarını hesaplamış ve yapının ilk 3 boyutlu iskeletini oluşturan seyrek nokta bulutunu üretmiştir (Şekil 5).

Yoğun Nokta Bulutu ve Ağ Model (Dense Cloud & Mesh): Tanımlanan noktalar sıklaştırılarak yapının hacimsel geometrisini oluşturan poligon örgü (mesh) model elde edilmiştir. Bu aşamada, yapının çevresindeki gereksiz veriler (bitki örtüsü, çevre elemanları) "cropping" aracı ile temizlenmiştir.

Doku Kaplama (Texturing): Yapının fotorealistik görünümünü sağlamak amacıyla, yüksek çözünürlüklü fotoğraflardan elde edilen renk ve malzeme bilgisi, geometrik model üzerine giydirilmiştir.



Şekil 5. Modelin nokta bulutu

4.3.Modelin Dışa aktarımı

İşlem sonucunda elde edilen yüksek poligonlu 3B model, .OBJ formatında dışa aktarılmıştır (Şekil 6).

Erenler Türbesi özelinde yapılan bu çalışma, RealityScan ve mobil fotogrametrinin, milimetrik hassasiyet gerektiren ileri mühendislik ölçümleri haricindeki rölöve, belgeleme ve görselleştirme çalışmalarında yeterli doğruluk payına sahip olduğunu göstermiştir. Elde edilen dijital ikiz (digital twin),

yapının mevcut koruma durumunun tespiti ve olası restorasyon projeleri için güvenilir bir referans kaynağı niteliğindedir.



Şekil 6. Modelin görüntüsü

5. SONUÇ

Tokat Erenler Türbesi özelinde yürütülen bu çalışma, tarihi yapıların belgelenmesinde mobil tabanlı yersel fotogrametri yönteminin uygulanabilirliğini, hızını ve elde edilen verilerin güvenilirliğini ortaya koymuştur.

Araştırma sonuçları, güncel mobil cihaz sensörlerinin ve bulut tabanlı görüntü işleme yazılımlarının, yüksek maliyetli lazer tarama sistemlerine erişimin kısıtlı olduğu durumlarda etkili bir alternatif sunduğunu göstermiştir. Erenler Türbesi'ne ait

Üretilen yoğun nokta bulutu, ağ model (mesh) ve yüksek çözünürlüklü doku haritaları, yapının mevcut geometrik ve malzeme özelliklerini hassasiyetle dijital ortama aktarmayı başarmıştır. Elde edilen ortofotoların, geleneksel rölöve çizimlerine ve restorasyon projelerine altlık oluşturabilecek nitelikte ve ölçekte olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, bu yöntemin geleneksel ölçüm tekniklerine kıyasla sahada geçirilen süreyi minimize ettiği ve iş gücü maliyetlerini önemli ölçüde düşürdüğü gözlemlenmiştir.

Bu alışma, dijital belgelemenin sadece bir arşivleme faaliyeti olmadığını, aynı zamanda yok olma riski taşıyan kültür varlıklarının dijital ikizlerinin (digital twin) oluşturulması adına kritik bir adım olduğunu kanıtlamıştır. Üretilen 3 boyutlu modeller, yapının fiziksel bütünlüğünün bozulması durumunda başvurulacak birincil referans kaynağı olma özelliği taşımaktadır.

Çalışmadan elde edilen dijital veri setinin potansiyelini artırmak amacıyla, gelecek araştırmalar ve uygulamalar için şu öneriler geliştirilmiştir:

Sanal ve Artırılmış Gerçeklik (VR/AR) Uygulamaları: Üretilen fotogerçekçi modellerin oyun motorlarına entegre edilerek, fiziksel erişimin mümkün olmadığı durumlarda ziyaretçilere sanal gezinti imkânı sunan etkileşimli platformların geliştirilmesi önerilmektedir.

Tarihi Yapı Bilgi Modellemesi (HBIM): Nokta bulutu verilerinin anlamsal (semantik) verilerle zenginleştirilerek HBIM ortamına aktarılması, yapının bakım-onarım süreçlerinin ve malzeme bozulmalarının zaman içinde takip edilmesini kolaylaştıracaktır.

Turizm ve Eğitim Entegrasyonu: Elde edilen dijital modellerin QR kod ve mobil uygulamalar aracılığıyla turizm rotalarına dahil edilmesi, yapının görünürlüğünü artıracak ve kültürel miras bilincinin yaygınlaşmasına katkı sağlayacaktır.

Sonuç olarak; Erenler Türbesi örneği, mobil fotogrametrinin kültürel mirasın korunması, belgelenmesi ve gelecek nesillere aktarılması sürecinde hızlı, ekonomik ve sürdürülebilir bir araç olarak kullanılabileceğini doğrulamaktadır.

KAYNAKÇA

- Açıkel, A. (2012). Tokat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 41, 219-223.
- Abdelalim, M. (2025). Heritage Preservation Using Laser Scanning: Architectural Digital Twins Using Al-Mu'izz Street as a Case Study. *Buildings*, 15, 1480.
- Akın, E. S. (2009). Tokat Kenti'nin Fiziksel Gelişimi, Anıtsal ve Sivil Mimari Örneklerinin Analizi ve Değerlendirmesi. Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Bates, Ü. Ü. (1971). An introduction to the study of the Anatolian Türbe and its inscriptions as historical documents. *Journal of Art History*, 4, 74-86.
- Bates, Ü. Ü. (1978). The impact of the Mongol Invasion on Turkish architecture. *International Journal of Middle East Studies*, 9(1), 23-32.
- Canbulat, İ. (2021). “ÇĀR-TĀK”TAN (چار طاق) “ÇARDAK”A (چاردق) sözcüğün tarihsel semantiği üzerine bir monografi. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 11(1), 195-225.
- Daş, E. (2003). Erken Dönem Osmanlı Türbeleri (1300-1500). (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi.
- Kabaday, A. (2023). Kültürel Mirasın Dijital Arşivlenmesi: Emirci Sultan Türbesi ve Camii Örneği. *Türkiye Fotogrametri Dergisi*, 5(2), 82-88.
- Kalınbayrak Ercan, A. & Kalkan Açıkkapı, D. (2022). Tokat'ta Bulunan 14. Yüzyıla Tarihlenen Bağımsız Türbeler Üzerine Mimari Bir Değerlendirme. *Journal of History School*, 59, 2271-2308.
- Kaya, Y. & Temel, D. (2022). Cep Telefonu Kameralarından Elde Edilen Görüntüler ile Kültürel Miras Eserlerinin

- Modellenmesi. *Türkiye Fotogrametri Dergisi*, 4(1), 17-22.
- Kılıcı, A. (2007). Anadolu Türk Mimarisinde Erken Devir (XIV-XV. Yüzyıl) Baldaken Tarzı Türbeler. *Vakıflar Genel Müdürlüğü*.
- Mutlu, M. (2024). Silifke-Taşucu mezarlığındaki Osmanlı dönemi mezar taşları. *Karadeniz Araştırmaları*, XXI(83), 995-1029.
- Ögel, S. (1966). Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı. *Türk Tarih Kurumu*.
- Pulat, F., Yakar, M. & Ulvi, A. (2022). Yersel Fotogrametrik Yöntem Kullanılarak Fotogrametrik Yazılımların Karşılaştırılması: Hüsrev Paşa Camii Örneği. *Türkiye Fotogrametri Dergisi*, 4(1), 30-40.
- Şaman Doğan, N. (2003). Bezemeye bakış: Anadolu'da İlhanlı izleri. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20(1), 150-166.
- Top, M. (2002). Hakkari'deki Osmanlı Devri Mezar Taşları. XIII. Türk Tarih Kongresi (4-8 Ekim 1999). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları: 1291-1308
- Yağcı, O. Z., & Bölükbaşı Ertürk, A. E. (2025). Reviving and Documenting Architectural Heritage Through Augmented Reality: A New Mobile Interface Experience at the Konya (Türkiye) People's House. *Buildings*, 15(17), 3087.
- Yılmaz, H. M., Yakar, M., Güleç, S. A., & Dülgerler, O. N. (2007). Importance of digital close-range photogrammetry in documentation of cultural heritage. *Journal of Cultural Heritage*, 8(4), 428-433.
- Yiğit, A. Y., Ulvi, A., & Varol, F. (2020). Artırılmış Gerçeklik Uygulaması ile Kültürel Mirasın 3 Boyutlu Belgelenmesi:

Özbekistan Chashma-Ayub Türbesi Örneği. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 8(4), 3155-3172.

MEKÂNSAL PERFORMANS VE KAMUSAL DAVRANIŞ: MİMARLIKTAKİ GÖRÜNÜRLÜK VE ÇEVRE PSİKOLOJİSİ

Selda Cansu CEYLAN¹

1. GİRİŞ

Kamusal alan, yalnızca bireylerin bir araya geldiği fiziksel bir yüzey değil; aynı zamanda toplumsal ilişkilerin, görünürlük pratiklerinin ve iktidar biçimlerinin mekânsal olarak üretildiği bir düzenleme biçimidir. Bu bağlamda kamusal alanlar, üretildikleri kültüre ve döneme ait toplumsal yaşam pratiklerinden bağımsız olarak düşünülemez. Toplumsal yaşam pratikleri içerisinde kamusal alanların düzenlenmesine ilişkin temel olgulardan biri ise “mahremiyet” kavramıdır.

Literatürdeki pek çok çalışma, modernitenin birey ile toplum, mahrem ile kamusal ve görünen ile gizlenen arasındaki sınırları giderek geçirgenleştiren bir mekânsal deneyim ürettiğini ortaya koymaktadır. Duerr (2004; 217), mahremiyetin beden ve davranışın denetimiyle içselleştirilen bir toplumsal mit olduğunu, modern dönemde ise hazcılığın bir tüketim biçimine dönüşmesiyle esneklik kazandığını belirtmektedir. Vincent (2020; 63-213) ise 19. yüzyılda meydana gelen teknolojik gelişmelerin mahremiyet anlayışını kökten değiştirdiğini vurgulamaktadır. Ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemeler, bireyler arasındaki kamusal karşılaşma biçimlerini dönüştürmüş; radyo, sinema ve dans salonları gibi yeni eğlence ortamları kamusal yaşamın sınırlarını yeniden tanımlamıştır.

¹ Arş. Gör. Dr., Karabük Üniversitesi, Safranbolu Başak Cengiz Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, ORCID: 0000-0001-5712-9778.

Bununla birlikte televizyonun yaygınlaşması, ev içi eğlencesinde çeşitli değişiklikler yaşanmasına neden olarak, ev birimi içinde daha fazla yakınlık sağlamıştır. Bu yakınlık ile mahrem alanın içine kamusal imgeler taşınırken; özel ve kamusal arasındaki sınır hem genişlemiş hem de bulanıklaşmıştır.

20. yüzyıla gelindiğinde medya ve gözetleme pratikleri ışığında bireyin mekansal davranışları yeniden tanımlanmaya başlanmıştır. Sennett (1992), Gözün Vicdanı adlı çalışmasında modern kentin geçirdiği dönüşümle beraber ortaya çıkan görünürlük rejimine dikkat çekmektedir. Bu rejim ışığında Sennett (1992; 237) modern kentlerin, kamusal alandaki karşılaşmalara ve kolektif deneyimlere olanak tanıyacak şekilde karmaşık ve açık sınırlar yaratması gerektiğini belirtmiştir. Mekansal davranış biçimlerinde meydana gelen bu gelişmelere rağmen Harvey (1996; 58), modernist kent planlamacıların bilinçli olarak bir kapalı biçim tasarımı aracılığıyla metropol üzerinde bir bütünsellik ve hakimiyet kurmayı hedeflediklerini ifade etmektedir. Benzer biçimde Jacobs (1961), gündelik yaşamın kamusal sokaklarda sürdürülmesinin toplumsal denge açısından önemini vurgularken, modernist planlamanın bu canlı kamusalılığı ortadan kaldırdığını belirtmektedir. Modern planlamadaki bu üretim biçiminin, kentsel ideolojinin bir sonucu olduğunu ifade eden Lefebvre'ye (2016; 147) göre kapitalist tüketim merkezi oluşturmak buradaki en temel amaçtır.

Dijitalleşmenin hız kazanmasıyla birlikte, tüketim merkezinin kavramsal çerçevesi de dönüşüme uğramıştır. Günümüz toplumunda bireyler, fiziksel mekândan bağımsız biçimde, tüm gereksinimlerini karşılayabilecekleri kapsamlı bir sanal tüketim ekosistemine kolaylıkla erişebilmektedir. Byung-Chul Han (2020; 28), bu yeni dönemi “şeffaflık toplumu” kavramıyla tanımlamakta ve kapitalist ekonominin her şeyi sergilenme zorunluluğuna tabi kıldığını ileri sürmektedir. Han’a (2020; 53) göre bu sergilenme yalnızca nesnelere değil,

mahremiyete de sirayet etmiş; birey, özel alanına ait unsurları görünür kılarak onları da tüketim döngüsüne dahil etmiştir. Böylece mahremiyet, korunması gereken bir değer olmaktan çıkıp, sergilenen ve dolaşıma sokulan bir gösteri nesnesine dönüşmüştür. Colomina (2020; 12) ise bu değişimin mimari planlamaya etki ederek; geleneksel anlamda içerisi, yani dışarısı ile açık bir karşıtlık içinde kurulmuş bir kapalı mekan olarak içerisi kavramının yerinden edildiğini ve tüm sınırların şeffaflaştığını belirtmektedir.

Bu tartışmalar, çağdaş toplumda mahremiyetin artık sabit bir koruma alanı olmaktan çıkıp, görünürlüğü kışkırtan kültürel ve teknolojik dinamiklerle sürekli yeniden tanımlanan akışkan bir deneyime dönüştüğünü göstermektedir. Dijital platformlar, tüketim ağları ve medya teknolojileri aracılığıyla birey, hem kendini sunma biçimlerini hem de mekânsal davranışlarını görünürlüğün kurallarına göre düzenlemekte; böylelikle kamusal olanla özel olan arasındaki sınırlar tarihsel bir kopuş yaşayarak hem genişlemekte hem de çözülmektedir. Bu dönüşüm yalnızca kentsel ve mimari mekânlarda izlenen bir fenomen değildir; aynı zamanda çağdaş temsil biçimlerinde de güçlü bir şekilde ifadesini bulmaktadır. Özellikle sinema, mahremiyetin nasıl görünür hâle geldiğini, kamusal davranış normlarının nasıl dönüştüğünü ve birey-mekân etkileşiminin nasıl yeniden kurgulandığını görsel bir anlatı diliyle kayda geçiren ayrıcalıklı bir gözlem alanı sunmaktadır. Dolayısıyla sinema, kuramsal çerçevenin ortaya koyduğu bu mekânsal ve toplumsal dönüşümlerin kültürel temsillerini takip edebilmek için önemli bir analitik imkân sağlamaktadır.

2. GOFFMAN'IN PERFORMANS KURAMI: KAMUSAL YAŞAMIN SAHNELEME DÜZENİ

Mahremiyet alanında meydana gelen dönüşümün mekansal izdüşümünü, mimarlık ve kentsel planlama pratikleri üzerinden değerlendiren pek çok araştırmacı bulunmaktadır. Bu araştırmacıların öncüllerinden biri olan Erving Goffman'ın, kamusal yaşamı “sahneleme” metaforu üzerinden açıklayan yaklaşımı; bireylerin kamusal mekânlarda nasıl görünür hâle geldiklerini, etkileşim ritüellerini nasıl yönettiklerini ve mekânın bu süreçte nasıl bir düzenleyici unsur olarak işlediğini anlamak açısından güçlü bir kuramsal araç sağlamaktadır.

Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu (The Presentation of Self in Everyday Life) adlı kitabında Goffman (2021), kamusal yaşamın bir sahneye benzer bir düzen içerisinde işlediğini öne sürmekte ve bireyin kendilik sunumunu tiyatro kuramıyla açıklamaktadır. Bu kuramda toplumsal ilişkiler, performansa dayalı bir etkileşim olarak ele alınmakta ve bu performans esnasında gözler önüne eylem kalıpları ise “rol” ve “rutin” olarak tanımlanmaktadır (Goffman, 2021; 13-27). Goffman'ın (2021) rol ve rutinlere bağlı olarak tanımladığı benlik sunumunda “performans” ve “vitrin” kavramları önemli bir yere sahiptir. Performans kavramı, bir kimsenin belirli bir gözlemci kümesi önünde sürekli bulunduğu, bir süredir gerçekleştirdiği ve gözlemci üzerinde de etkisi bulunan tüm faaliyetleri içermektedir. Vitrin kavramı ise, performans esnasında bireyin istemli ya da istemsiz olarak kullandığı standart ifade biçimleri olarak tanımlanmaktadır (Goffman, 2021; 33). Goffman'a göre (2021; 234) sahnelenen benlik bireyin başkalarına vermeye çalıştığı bir imajdır. Bu imajlar mimari mekanların sunduğu çerçeveler içerisinde sergilenmekte ve bireyler davranışlarını bu çerçevelere göre düzenlemektedir.

Goffman (2017), “Kamusal Alanda İlişkiler, Toplu Yaşamın Mikro İncelemeleri” başlıklı yapıtında, sahnelenen performansların mekansal düzenini kapsamlı biçimde tartışmaktadır. Bu tartışmada Goffman (2017); kişisel alan, benlik sınırları, etkileşim biçimleri, ritüeller, ve toplumsal jestler üzerinden kamusal mekanın kareografisini analiz etmektedir. Goffman’a (2017) göre modern kamusal yaşam, bireylerin birbirini tanımadan ama farkında olarak bir arada bulundukları bir davranış rejimi üretmektedir. Bu rejim ise; görme, duyma, dokunma ve yaklaşma gibi bedensel eylemlerin sınırlarını belirler. Söz konusu sınırlar, mimari düzenle doğrudan ilişkili olmakla birlikte mekanın ölçeği, şeffaflığı, erişilebilirliği ve akış biçimi, bireyin kamusal performansını yönlendirmektedir. Bu bağlamda Goffman’ın (2017) çalışmasında mimarlık, kamusal ilişkilerin yalnızca sahnesi değil, aynı zamanda senaryosunu da belirleyen bir düzenleyici olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışma, kamusal mekânın dönüşümü ile mahremiyetin görünürleşmesini incelemek üzere Erving Goffman’ın etkileşim sosyolojisini hem kuramsal bir temel hem de analitik bir yöntem olarak kullanmaktadır. Goffman’ın kamusal yaşamı bir “sahneleme düzeni” olarak ele alan yaklaşımı, bireyin görünürlük stratejilerini, etkileşim ritüellerini ve mekânın bu süreçlerdeki yönlendirici rolünü analiz edebilmek için güçlü bir araç sunar. Bu doğrultuda çalışma, Goffman’ın performans temelli kavramlarını sinemasal temsil aracılığıyla işleyen bir nitel çözümleme yöntemi geliştirmektedir. Sinemanın da toplumsal yaşam gibi bir sahneleme mantığına dayanması, Goffmancı kavramların sinematik mekânın çözümlenmesine uyarlanmasını mümkün kılmakta; böylece kamusal-mekânsal etkileşimin film aracılığıyla nasıl temsil edildiğini incelemek için sağlam bir kuramsal zemin oluşturmaktadır.

3. YÖNTEM: GOFFMAN’IN PERFORMANS KURAMINA DAYALI SİNEMATİK MEKAN ANALİZİ

Bu çalışma, kamusal mekânın dönüşümünü ve mahremiyetin görünürleşmesini incelemek amacıyla nitel bir analiz yöntemi benimsemekte; Erving Goffman’ın performans kuramını sinemasal temsilin çözümlenmesine uyarlamaktadır. Sinemanın toplumsal yaşam gibi bir “sahneleme düzeni” kurması, Goffman’ın kavramlarının mekânsal temsilleri okumak için elverişli bir analitik çerçeve sunmasını sağlamaktadır. Bu nedenle yöntem, sinema sahnelerini yalnızca estetik bir anlatı olarak değil, toplumsal etkileşimlerin mimari mekân aracılığıyla düzenlendiği bir davranış alanı olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın yöntemi üç temel aşamadan oluşmaktadır: (1) filmin seçimi, (2) Goffman’ın kavramlarına göre sahneleme çözümlemesi, (3) mekansal performansın yorumlanması. İlk aşamada, kamusal yaşamı, görünürlük rejimlerini ve mahremiyet-kamusal sınırlarının dönüşümünü temsil eden sinema filmleri taranmış; özellikle kamusal mekânın aktif bir etkileşim yüzeyi olarak kurgulandığı ve bireylerin kamusal davranış kalıplarının belirgin biçimde görünürleştiği yapımlar değerlendirilmiştir. Bu tarama sonucunda çalışma, tek bir film üzerinden derinlemesine bir analiz yürütmeyi amaçlamış ve Playtime (Jacques Tati, 1967) bu bağlamda özel olarak seçilmiştir.

Filmin tercih edilmesinin temel nedeni, modern kentin kamusal mekânını şeffaflık, sürekli gözlenebilirlik ve davranışların mimari tarafından düzenlenmesi ilkeleri üzerinden olağanüstü düzeyde görünür kılmasıdır. Playtime’da cam yüzeylerin hâkimiyeti, gridal mekânsal organizasyon, modüler ofis katları, havalimanı ve fuar gibi modern kamusal mekân

tipolojileri, Goffman'ın "ön sahne/arka sahne" ayrımının neredeyse tamamen çözüldüğü bir düzen üretmektedir. Bu mimari kurgu, bireylerin kamusal performanslarının kesintisiz bir görünürlük alanında gerçekleşmesine, gündelik ritüellerin mekânsal normlarla standartlaşmasına ve mahremiyetin fiziksel olarak askıya alınmasına yol açmaktadır. Bu nedenle Playtime, kamusal etkileşimin mimari tarafından nasıl biçimlendirildiğini hem mekânsal hem davranışsal hem de temsil düzeyinde açık biçimde gösteren ender sinemasal örneklerden biridir. Filmin anlatısının büyük ölçüde kamusal mekânlarda gerçekleşmesi, Goffmancı kavramların sahneleme pratikleri içinde izlenebilirliğini artırmakta; böylece tek-film odaklı yaklaşım, derinlikli ve çok katmanlı bir çözümleme gerçekleştirmeye olanak tanımaktadır.

Filmin analizi; Playtime'daki kamusal sahnelerin Goffman'ın performans, rol, ritüel, izlenim yönetimi ve görünürlük düzenine ilişkin kavramları üzerinden çözümlemesini; mekânın toplumsal performansı nasıl düzenlediğine ilişkin mekân–beden–bakış ilişkilerinin incelenmesini; modern mimarinin mahremiyet/kamusalılık sınırlarını nasıl yeniden ürettiğinin yorumlanmasını içermektedir. Bu doğrultuda analiz; sahne tanımlama, Goffman temelli kodlama ve mekânsal performansın yorumlanması olmak üzere üç aşamalı bir çözümleme kurgusuna dayanmaktadır:

Sahne Tanımlama: Playtime'da kamusal mekânı doğrudan sahneleyen ve mimarinin etkileşim düzenini görünür kılan bölümler arasından üç temel mekânsal sekans analiz için seçilmiştir: havalimanı, ofis kompleksi ve sergi alanı. Bu sahneler, Goffman'ın performans kuramının farklı boyutlarını mimari ölçekte en belirgin şekilde görünür kıldıkları için çalışmanın analitik odağını oluşturmaktadır.

- Havalimanı sekansı, modern kamusal mekânlarda bireylerin birbirleriyle düşük yoğunluklu, mesafeli ve geçişken etkileşimler kurduğu bir davranış düzenini görünür kılmaktadır. Playtime'daki havalimanı; geniş görüş alanları, sürekli hareket hâlindeki kalabalık, cam yüzeylerin yarattığı yüksek görünürlük ve akışkan mekânsal organizasyon ile bireyleri hem sürekli izlenebilir kılmakta hem de karşılaşmaları yüzeysel bir ritme indirgemektedir. Bu mimari düzen, modern kamusal yaşamda anonimliği, geçiciliği ve mesafeyi yeniden üreten bir etkileşim modeli oluşturmaktadır. Bu nedenle havalimanı sekansı, kamusal davranış kalıplarının modern mimarlık aracılığıyla nasıl düzenlendiğini sinematik bir kompozisyon içinde göstermesi bakımından analize dâhil edilmiştir.
- Ofis kompleksi sekansı, Goffman'ın (2021) ön sahne, rutin ve rol dağılımı kavramlarının mekânsal olarak en belirgin şekilde kurulduğu bölümdür. Filmdeki modüler ofis düzeni, her bireyin kendine ait küçük bir sahne içinde tekrar eden performanslar sergilediği, mimari olarak belirlenmiş davranış alanları oluşturmaktadır. Bu nedenle ofis kompleksi sekansının, mimarinin sosyal role nasıl yön verdiğini gözlemlemek için temel bir analitik katman sağladığı düşünülmektedir.
- Sergi alanı sekansı, kamusal mekânın teatral bir vitrine dönüştüğü bağlamı temsil etmesi açısından önemlidir. Burada bireyler yalnızca birbirlerine görünmez, aynı zamanda mekânın görsel tüketim ritminin parçası hâline gelmektedir. Bu durum Goffman'ın (2021) performans ve vitrin kavramlarının, modern kültürel mekânlarda nasıl estetikleştirildiğini sinematik bir düzen içinde göstermektedir. Bu yüzden sergi sahnesi, görünürlük rejiminin üretiliş

biçimini analiz etmek için çalışma kapsamında önemli bir örneklem oluşturur.

Goffman Temelli Kodlama: Sahnelerin çözümlenmesinde Goffman'ın çalışmaları temel alınmış ve mekânsal davranışın nasıl örgütlendiğini görünür kılmak amacıyla üç ana kavramsal kategori belirlenmiştir: (1) görünürlük düzenleri, (2) rol ve performans, (3) etkileşim ritüelleri.

- *Görünürlük düzenleri*, mekânın etkileşim üzerindeki belirleyiciliğini analiz etmede kritik bir başlangıç noktasıdır. Bu kategori altında; mekânsal örgütlenme ve organizasyonun, bireylerin kamusal etkileşim biçimlerine etkileri araştırılmıştır. Bu bağlamda seçili sekanslarda yer alan mekanlarda bireylerin birbirlerini nasıl gördüğü, görüldüğü ve izlenebilirlik üzerinden davranışlarını nasıl ayarladığı araştırılmıştır.
- Rol ve performans, bireylerin bu görünürlük koşulları içinde üstlendikleri işlevsel ya da geçici kimlikleri ve bu kimlikleri mekânın sunduğu sahnelerde nasıl sürdürdüklerini incelemeye olanak tanımaktadır.
- *Etkileşim ritüelleri*, Goffman'ın karşılıklı davranış düzenlerini açıklayan temel kavram seti olarak; bireylerin birbirleriyle kurdukları mikro temasların (nazik geçişler, kaçınma, selamlaşma, telafi jestleri) mekânsal koreografiye nasıl dönüştüğünü analiz etmeyi mümkün kılmaktadır.

Mekânsal Performansın Yorumlanması: Goffman temelli kodlama sürecinin ardından, bu aşamada elde edilen bulgular mekânsal performans kavramı çerçevesinde yorumlanmıştır. Bu yorumlama süreci, mekânın toplumsal etkileşimleri nasıl yönlendirdiğini, bireylerin kamusal ve mahrem alanlar arasındaki sınırları hangi mimari düzenekler aracılığıyla deneyimlediğini ve görünürlük rejiminin mekânsal temsil

stratejileriyle nasıl kurulduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece kodlama yoluyla tanımlanan davranış örüntülerinin, belirli mekânsal koşullar altında nasıl üretildiği ve sürdürüldüğü analiz edilmiştir.

Bu bağlamda mekân, yalnızca etkileşimlerin gerçekleştiği pasif bir arka plan olarak değil; bireylerin rollerini, hareketlerini ve karşılaşma biçimlerini çerçeveleyen, hatta yönlendiren aktif bir sahneleme aygıtı olarak ele alınmıştır. Kamusal mekânın mimari organizasyonu; görüş alanları, sınır geçirgenlikleri, dolaşım şemaları ve şeffaflık düzeyleri üzerinden, hangi davranışların mümkün, hangilerinin bastırılmış ya da görünmez kılındığını belirleyen bir düzen üretmektedir. Bu düzen, kamusal ve mahrem alanlar arasındaki sınırların kimi zaman keskin biçimde tanımlandığı, kimi zaman ise bilinçli olarak muğlaklaştırıldığı bir mekânsal performans alanı yaratmaktadır.

Bu yorumlama süreci, Playtime'ın sinemasal temsili aracılığıyla modern kentin mimarisinin, toplumsal performansın üretildiği ve denetlendiği aktif bir düzenek olarak nasıl işlediğini görünür kılmayı hedeflemektedir. Tek-film odaklı bu yöntem, kamusal alanın güncel dönüşümlerini; mekânsal kurgu, davranış kalıpları ve temsil stratejileri arasındaki karşılıklı ilişkiyi dikkate alarak bütüncül biçimde değerlendirme imkânı sunmaktadır.

4. BULGULAR

Bu bölümde elde edilen bulgular, Goffman temelli kodlama sürecinde tanımlanan üç ana analitik kategori doğrultusunda sunulmuştur: görünürlük düzenleri, rol ve performans ile etkileşim ritüelleri. Bu kategorilere ilişkin her bir başlık altında, Playtime filminden seçilen üç temel mekânsal sekans (havalimanı, ofis kompleksi ve sergi alanı) ayrı ayrı ele alınarak; farklı kamusal mekân tipolojilerinin toplumsal

davranışları nasıl farklı biçimlerde yapılandırıldığını görünür kılmak amaçlanmıştır.

4.1. Görünürlük Düzenleri

Havalimanı: Geniş açıklıklar, sürekli akış hâlindeki kalabalık ve cam yüzeylerin yarattığı yüksek geçirgenlik, bireyleri istemsiz biçimde görünür kılarken; aynı zamanda etkileşimin düşük yoğunluklu ve mesafeli bir ritim içinde sürdürülmesine olanak tanımaktadır. Bu koşullar Goffman'ın (2017;32) “tarama” olarak tanımladığı -mekândaki katılımcı bireylerin birbirlerinin varlığını kısa bir bakışla tanıyıp, ardından dikkatini geri çekerek anonimliği koruduğu- normun işlemesi için ideal bir mekânsal zemin oluşturmaktadır. Böylece havalimanı, yüksek izlenebilirlik ile düşük etkileşim arasındaki modern kamusal dengeyi mimari düzeyde yeniden üretmektedir.



Şekil 1. Filmdeki havalimanı iç mekânının kamusal etkileşim ve görünürlük ilişkisi

Ofis Kompleksi: Bu sekans, Goffman'ın (2021) performans ve vitrin kavramlarını belirgin biçimde görünür kılmaktadır. Modüler ofis düzeni, her çalışanı işlevsel olarak ayırılmış ancak sürekli görünür olan küçük “ön sahneler”e (set) yerleştirilerek; her bireyi kendisine tahsis edilmiş mikro sahnede rutinleşmiş rolünü kesintisiz biçimde sürdürmek zorunda bırakmaktadır. Bu mimari örgütlenme, görünürlüğü yalnızca

mekânsal bir özellik olmaktan çıkarak; performansın sürekliliğini, rolün istikrarını ve davranışın denetlenebilirliğini sağlayan bir kontrol mekanizmasına dönüştürmektedir.



Şekil 2. Çalışanları sürekli görünür olan modüllere yerleştirerek performansın sürekliliğini ve rol istikrarını mekânsal olarak zorunlu kılan mimari kurgu

Sergi Alanı: Bu sekans, görünürlüğü bir düzenleme ilkesinden çok bir gösteriye dönüştüğü mekânsal bir sahneleme sunmaktadır. Sergi mekânının görsel tüketime dayalı organizasyonu, bireyleri aynı anda hem izleyen hem izlenen konumuna yerleştirerek Goffman'ın (2021) “vitrin” ve “gösterim alanı” kavramlarını sinematik ölçekte somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda görünürlük, yalnızca kamusal davranışı düzenleyen bir norm olmaktan çıkarak; mekânın kendisini kuran, estetik olarak dramatize edilen temel bir unsura dönüştürmektedir. Böylece sergi alanı, modern kamusal mekânın performatif doğasının en açık şekilde teşhir edildiği bir görsel sahne hâline gelmektedir.



Şekil 3. *Playtime*'da sergi alanı: Görünürlüğün vitrinsel bir gösteriye dönüştüğü, bireylerin aynı anda hem izleyen hem izlenen konumunda yer aldığı performatif kamusal mekân

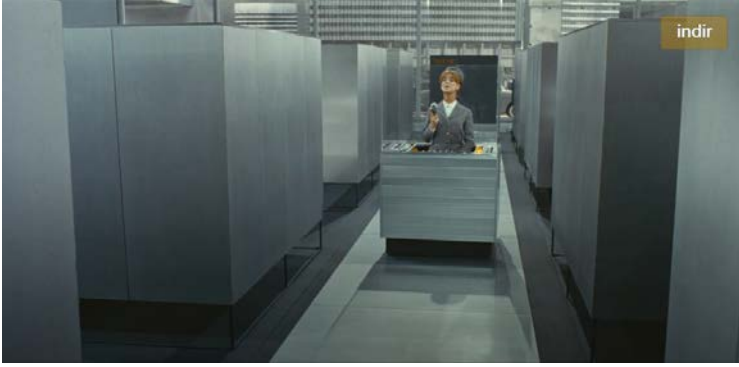
4.2. Rol ve Performans

Havalimanı: Bu sekansta yolcular, kişisel öznelikten çok mekânın yönlendirdiği akışlara uyum sağlayan geçici ve anonim roller üstlenmektedir. Bu roller, büyük ölçüde yürüme, bekleme, yön bulma gibi minimum performans gerektiren rutin hareketlerden oluşmaktadır. Goffman'ın (2017) kamusal alanlarda gözlenen düşük yoğunluklu performans repertuarına karşılık gelen bu durum, bireylerin kamusal görünürlük içinde var olsalar da etkileşimsel olarak nötr ve geçişken bir davranış düzeni benimsemeleriyle karakterizedir.



Şekil 4. Havalimanı mekânında düşük yoğunluklu kamusal performansların mimari akışlar ve roller aracılığıyla örgütlenmesi

Ofis Kompleksi: Bu sekansta, ofis içinde çalışanlara görevleri doğrultusunda atanan rollerin, mekânın mimari yerleşimiyle örtüşerek düzenli bir işleyiş ürettiği görülmektedir. Her bir çalışan, Goffman'ın (2017;54) kişisel mekan olarak tanımladığı şekilde, kendisine ait çalışma alanında belirli bir davranış repertuvarını tekrarlamaktadır. Böylece mekân, rolün sürekliliğini ve performansın istikrarını destekleyen bir sahneleme düzeni hâline gelmektedir.



Şekil 5. Sekreter ve danışma pozisyonu ile modüler ofis birimlerine hizmet veren çalışan

Sergi Alanı: Sergi alanında roller, mekânın estetik çerçevesi tarafından yönlendirilmekte ve spontane performanslara açık hale gelmektedir. Bu tarz mekanlarda Goffman'ın (2017;60) “kullanım mekanı” olarak tanımladığı; bireyin hemen etrafında veya önünde bulunan ve oradaki hak iddiasının görünür araçsal ihtiyaçlar dolayısıyla tanındığı bölgeler, ziyaretçilerin rol ve mekan ilişkisini biçimlendirmektedir. Playtime filmindeki sergi alanı sekansında; sergilenen ürünlere ilişkin standların giriş bölgelerinin kullanım mekanı olarak işlevlendiği görülmektedir.



Şekil 6. Standların giriş bölgelerinin “kullanım mekânı” olarak işlev gördüğü sahne

4.3. Etkileşim Ritüelleri

Havalimanı: Yolcular arasındaki nazik yönelme, yol verme, hız ayarlama gibi davranışlar Goffman’ın (2017) destekleyici etkileşim ritüellerinin tipik örnekleri olarak bu sekansta görülmektedir. Burada bireyler, kısa jestlerle akışı sürdürmektedir. Ayrıca havalimanındaki yoğun hareket, çarpışma ihtimalini yükseltmektedir. Bu nedenle geri çekilme, yön değiştirme, sıra bekleme gibi telafi edici ritüeller de bu sekansta dikkat çekmektedir. Film bunları mizahi bir abartıyla sergilemektedir. Bu mekandaki insanların birbirini tanımayan yabancılar olmasına rağmen ortak bir ritim içinde hareket etmesi ise, Goffman’ın (2017) tarif ettiği zayıf bağ işaretlerinin (bakış kaçırma, beden hizalama, sırayı koruma) mekansal bir kareografiye dönüştüğünü göstermektedir. Son olarak Tati’nin mizahı, havalimanındaki bu düzenin içerisine küçük norm sapmaları (yanlış yönelenler, aynı anda dönen kalabalıklar, ritmin bozulması) ekleyerek, normalin kırılmasını görünür kılmaktadır.



Şekil 7. Mekan içerisinde yol bulmaya çalışan bir turist kafilesinin bekleme ve sıraya girme davranışı

Ofis Kompleksi: Ofis çalışanları arasındaki baş selamı, nazik geçişler ve kapı tutma davranışları, Goffman'ın (2017) karşılıklılık temelli olumlu ritüellerinin mekân tarafından nasıl standartlaştırıldığını açıkça göstermektedir. Buna karşılık, yanlış kapıya yönelme, çarpışma ihtimali veya masalar arasındaki kaçınma gibi durumlar ise telafi edici ritüelleri devreye sokmaktadır. Özellikle cam yüzeylerin ve modüler mobilyaların hâkim olduğu düzen, hata payını artırarak bu telafi anlarını daha görünür kılmaktadır. Çalışanların birbirini tanıma biçimlerinde ortaya çıkan mekanikleşmiş tokalaşmalar, kısa işaretleşmeler ve içsel hiyerarşiyi belirleyen küçük jestler ise “bağ işaretleri”nin ofis bağlamındaki karşılıklarıdır. Tüm bu pratikler, ofis düzeninin normallliği otomatik tekrarlarla sürekli yeniden ürettiğini; buna karşın Tati'nin, yanlış kişiyle konuşmak, mekânı yanlış okumak ya da cam duvarlara çarpmak gibi norm sapmalarını görünür kılarak; bu mekânsal performansın ne denli kırılğan olduğunu açığa çıkardığını göstermektedir.



Şekil 8. Filmin ana karakteri Mösyö Hulot'un mekanı yanlış okuyarak bir toplantı salonuna davetsiz girişi

Sergi Alanı: Sergi alanı sekansı, bireyin mekânla kurduğu görünür ve görünmez ilişkilerin teatral bir çerçeveye oturduğu bir düzen sunmaktadır. Bu mekânda birey, sergilenen nesnelerle birlikte adeta bir “gösteri objesi”ne dönüşmekte; yönelimler ve duruşlar vitrin mantığıyla biçimlenmektedir. Buradaki etkileşim pratikleri nazik durma, ürün inceleme ve diğer ziyaretçiye alan açma gibi destekleyici ritüellerle estetikleşirken; sergi mekânı, Goffman'ın olumlu ritüellerinin daha gösterişli ve koreografik hâline sahne olmaktadır. Kalabalığın yoğunlaştığı anlarda çarpışmadan kaçınma, çarpışma sonrası küçük özür jestleri ya da geri çekilme davranışları ise telafi edici ritüelleri belirginleştirmektedir. Ayrıca, satıcı–ziyaretçi temasları, bakış alışverişleri ve stand çevresinde oluşan geçici kümelenmeler, bu alanda anlık ve kırılgan bağ işaretleri üretmektedir. Ancak mekânın vitrinsel düzeni, “normal davranış”ı bile teatral bir gösteriye dönüştürmektedir. Tati, yanlış standı inceleme, nesneyi yanlış yorumlama veya gösterim ritminin bozulması gibi küçük sapmalarla bu yapay düzeni kırarak sergi alanının performatif doğasını görünür kılmaktadır.



Şekil 9. Sergi mekanındaki bir ürünün tanıtımı esnasında oluşan rastlantısal topluluk

4.4. Mekânsal Performansın Yorumlanması

Playtime’da görünürlük düzenleri, rol ve performans ile etkileşim ritüelleri üzerinden elde edilen bulgular birlikte ele alındığında, modern kamusal mekânın nötr bir kullanım alanı olmaktan ziyade, toplumsal davranışları üreten ve denetleyen bir sahneleme aygıtı olarak işlediği görülmektedir. Filmde mimari, bireysel eylemlerin yalnızca gerçekleştiği bir zemin değil; hangi davranışların mümkün, hangilerinin “normal” ya da sapma olarak algılanacağını belirleyen kurucu bir düzenek olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle mekân, Goffman’ın gündelik yaşamı sahnelenmiş bir etkinlik olarak tanımlayan yaklaşımının somutlaştığı temel aktörlerden biri hâline gelmektedir.

Playtime filminde yer alan havalimanı, ofis kompleksi ve sergi alanı, kamusal performansın farklı yoğunluklarda ve farklı denetim biçimleriyle üretildiği mekânsal sahneler sunmaktadır. Havalimanı sekansında görülen iç mekânlar, akışkan ve geçirgen yapısı ile bireyleri sürekli görünür kılarken; etkileşimi yüzeysel ve geçici bir düzeyde tutmaktadır. Ofis kompleksinde yer alan çalışma birimleri ise modüler ve tekrarlı mimari dokusuyla, rol dağılımını sabitleyerek adeta performansın sürekliliğini zorunlu kılmaktadır. Son olarak sergi alanı sekansında oluşturulan vitrinsel mimari kurgu, görünürlüğü estetikleştirerek; gündelik

davranışları teatral bir gösteriye dönüştürmektedir. Bu bağlamda incelenen bu üç mekân, kamusal performansın tek tip değil, mimari organizasyonun biçimine göre farklılaşan bir üretim süreci olduğunu incelikli bir şekilde ortaya koymaktadır.

Seçili sekanslardaki kamusal ve mahrem alanlar arasındaki sınırların ise fiziksel ayrımlardan ziyade, görünürlük dereceleri ve davranışın izlenebilirliği üzerinden kurulduğu görülmektedir. İç mekânlardaki cam yüzeyler, açık planlar ve süreklilik arz eden dolaşım şemaları, bireyin geri çekilme olanağını sınırlayarak mahremiyetin mekânsal olarak aşındığı kamusal bir düzen üretmektedir. Bu durum, bireyleri yalnızca görünür kılmakla kalmayarak; aynı zamanda davranışlarını sürekli olarak ayarlamaya, düzeltmeye ve normlara uyumlu hâle getirmeye zorlayan bir performans baskısı yaratmaktadır. Böylece mekân, davranışın hem sahnesi hem de denetim aracına dönüşmektedir. Ancak Tati'nin sinemasal yaklaşımı, bu düzeni doğal ya da sorunsuz bir yapı olarak sunmak yerine, sürekli olarak küçük kırılmalar üzerinden görünür kılmaktadır. Yanlış yönlenen bedenler, cam duvarlara çarpan figürler, senkronize olamayan kalabalıklar ve vitrinsel mantığı bozan jestler, mekânsal performansın ne kadar kırılğan ve yapay olduğunu açığa çıkarmaktadır. Bu sapmalar ile Tati, modernizmin oluşturduğu bu kamusal düzenin kendiliğinden değil; aksine sürekli tekrar, uyum ve disiplin gerektiren bir sahneleme olduğunu alaycı bir dille ifşa etmektedir.

Bu çerçevede Playtime, modern kamusal mekânın rasyonel, şeffaf ve düzenli olduğu varsayımını eleştirel bir biçimde tersyüz etmektedir. Mimarlık, burada ilerleme ve verimlilik ideallerinin taşıyıcısı olduğu kadar, bireysel öznelliği bastıran ve davranışı standartlaştıran bir mekanizma olarak da görünür hâle gelmektedir. Mekânsal performans, bireyin bilinçli temsiline değil; mimarinin dayattığı görünürlük rejimleri, rol

çerçeveleri ve etkileşim ritimleri içinde otomatikleşen bir gündelik yaşama işaret etmektedir.

5. SONUÇ

Playtime üzerinden elde edilen bulgular, Erving Goffman'ın gündelik yaşamı “sahnelenmiş bir faaliyet dizisi” olarak kavramsallaştıran yaklaşımının, modern mimarlık ve kamusal mekân bağlamında güçlü bir mekânsal karşılık bulunduğunu göstermektedir. Goffman'ın bireyler arası etkileşime odaklanan mikro-sosyolojik çerçevesi, bu çalışma kapsamında mimari düzenekler aracılığıyla genişletilerek; kamusal davranışların yalnızca kişiler arası ilişkilerle değil, mekânsal organizasyonlar tarafından da üretildiğini ortaya koymaktadır. Böylece performans, bireysel niyetlerden çok, mimarinin sunduğu görünürlük koşulları, dolaşım şemaları ve davranış normları içinde şekillenen bir toplumsal pratik olarak okunmaktadır (Goffman, 2017; 2021).

Bu okuma, Henri Lefebvre'in mekânın toplumsal olarak üretildiği yönündeki yaklaşımıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Lefebvre'e (2014) göre mekân, edilgen bir kap değil; toplumsal ilişkilerin üretildiği, yeniden düzenlendiği ve ideolojik olarak yüklü bir yapıdır. *Playtime*'da havalimanı, ofis ve sergi alanı gibi modern kamusal mekânlar, tam da bu anlamda, belirli davranış biçimlerini mümkün kılan ve diğerlerini dışlayan mekânsal pratikler üretmektedir. Filmde mimari, görünürlüğü artıran ancak etkileşimi yüzeyselleştiren bir düzen kurarak, modern kentsel yaşamın rasyonelleşmiş ve denetimli doğasını görünür kılmaktadır.

Buna paralel olarak, Michel Foucault'nun gözetim ve disiplin kavramları da *Playtime*'daki mekânsal performans rejimlerini anlamak için önemli bir teorik arka plan sunmaktadır. Cam yüzeyler, açık planlar ve kesintisiz görüş alanları, bireyin

sürekli izlenebilir olduğu bir kamusal düzen üretirken; bu durum davranışların içselleştirilmiş bir denetim altında sürdürülmesine yol açmaktadır (Foucault, 2012). Ancak *Playtime*, bu gözetim rejimini açık bir baskı mekanizması olarak değil, gündelik yaşamın “normal” akışı içinde görünmezleşen bir düzen olarak temsil etmektedir. Bu yönüyle film, disiplini zorlayıcı değil; alışkanlıklar ve tekrarlar yoluyla işleyen bir mekanizma olarak ele almaktadır. Öte yandan, sergi alanında belirginleşen vitrinsel mekânsal kurgu, Guy Debord’un “gösteri toplumu” kavramıyla ilişkilendirilebilir. Debord’a (1996) göre modern toplumda toplumsal ilişkiler giderek temsiller aracılığıyla kurulmakta; bireyler hem izleyici hem de gösterinin bir parçası hâline gelmektedir. *Playtime*’daki sergi sekansı, görünürlüğün yalnızca davranışı düzenleyen bir norm değil, başlı başına estetikleştirilmiş bir gösteri unsuruna dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda kamusal mekân, gündelik hayatın teatralleştirildiği bir vitrin işlevi görmektedir.

Bu kuramsal çerçeve içinde *Playtime*, modernist mimarlığın rasyonellik, şeffaflık ve düzen ideallerini sorgulayan eleştirel bir temsil sunmaktadır. Film, mimarlığı ilerleme ve verimlilik söylemleriyle ilişkilendirirken, aynı zamanda bu düzenin bireysel öznelliği nasıl bastırdığını ve davranışları nasıl standartlaştırdığını görünür kılmaktadır. Goffman’ın performans kavramı, bu bağlamda yalnızca kişiler arası etkileşimleri değil; mimari aracılığıyla kurulan daha geniş bir kamusal disiplin rejimini okumak için işlevsel hâle gelmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, Goffman’ın mikro ölçekte geliştirdiği etkileşim kuramını, sinemasal temsil ve mimari analiz yoluyla mekânsal bir düzleme taşımaktadır. *Playtime*, modern kamusal mekânın yalnızca toplumsal yaşamın gerçekleştiği bir alan değil; bu yaşamı biçimlendiren, sınırlayan ve yeniden üreten bir performans rejimi olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle film, modern kent deneyimine dair eleştirel bir düşünme zemini

sunarken, mimarlığın toplumsal davranış üzerindeki kurucu rolünü yeniden tartışmaya açmaktadır.

KAYNAKÇA

- Colomina, B. (2020). *Mahremiyet ve Kamusalılık, Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- David, H. (1996). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duerr, H. P. (2004). *Mahremiyet, Uygarlaşma Sürecinin Miti-II*. (1. Baskı). (Çev. Mustafa Tüzel). Ankara: Dost Kitabevi.
- Foucault, M. (2012). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage.
- Goffman, E. (2017). *Kamusal Alanda İlişkiler, Toplu Yaşamın Mikro İncelemeleri*. (1. Baskı). (Çev. M. Fatih Karakaya). Ankara: Heretik Yayınları.
- Goffman, E. (2021). *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*. (4.Baskı). (Çev. Barış Cezar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, B. C. (2020). *Şeffaflık Toplumu*. (Çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jacobs, J. (1961). *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*. (Çev. Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2016). *Şehir Hakkı*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sennett, R. (1992). *Gözün Vicdanı*. (Çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Vincent, D. (2020). *Mahremiyetin Kısa Tarihi*. (1. Baskı). (Çev. Orhan Düz). Ankara: Fol Kitap.

DİJİTAL TASARIM YAKLAŞIMLARININ MİMARİDE KULLANILMASI¹

Ertan VARLI²

1. GİRİŞ

Yüzyıllar içerisinde belirli bir tecrübe ve bilgi birikimiyle gelişen mimarlık pratiği geleneksel bir süreci beraberinde getirmektedir. Dijital teknolojilerin kullanılmadığı geleneksel tasarım süreci; görsel düşünceye dayalı, tasarım düşüncesinin çizim, maket gibi tekniklerle geliştirildiği ve biçimlendiği bir süreçtir. Dijital teknolojilerin kullanıldığı tasarım süreci ise en baştan her ayrıntısının tanımlandığı bir süreç olmanın ötesinde, belirli kural ve parametrelerin belirli aşamalarda tanımlandığı, tasarımların ve çizimlerin kağıt üzerinde değil bilgisayarlarda verildiği bir süreç olarak tanımlanabilir.

Günümüz mimarlık ortamında dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte bir grup mimarın bilgisayarı tasarım ortağı olarak kullanması mimari tasarım sürecinde değişimi buna bağlı olarak da tasarım yaklaşımlarındaki değişimi de zorunlu kılmıştır. Son yıllarda yaygın bir şekilde kullanılmaya başlayan dijital tasarım yaklaşımlarından olan topolojik tasarım, izomorfik tasarım, parametrik tasarım, üretici tasarım/biçim gramerleri, evrimsel sistemler/genetik algoritmalar, animasyon teknikleriyle tasarım ve performans dayalı tasarım yaklaşımları çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

¹ “Geleneksel ve dijital tasarım yaklaşımlarının okunulabilirliğinin incelenmesi” doktora tezinden üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, ORCID: 0000-0001-5243-5266.

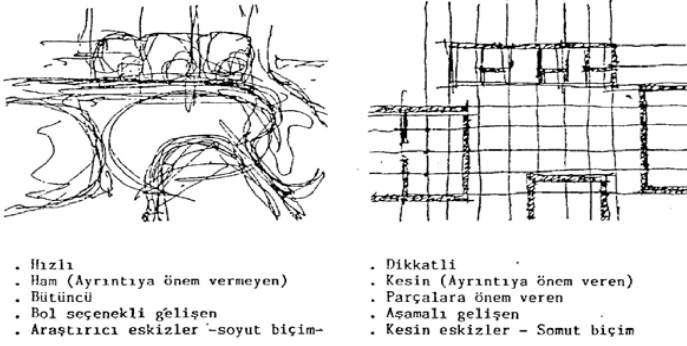
2. TASARIM KAVRAMI VE SÜRECİ

Tasarım kelimesi, sözlük karşılığı olarak bir ürünü ortaya koymaya yönelik düşünsel ya da maddi çalışmalar süreci, bir şeyin biçimini zihinde oluşturma işi ya da bu yolla düşünülmüş biçim olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024).

Tasarım kavramı, tasarım araştırmacıları tarafından kendi kabulleri doğrultusunda farklı şekillerde yorumlanmış ve buna bağlı olarak çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Tasarım kavramını; Archer (1965) “sonuca odaklanan bir problem çözme faaliyeti”, Newell ve Simon (1972) “problem çözme süreci”, Ovalı (2012) “hem soyut bir zihinsel biçimlendirme sürecine hem de bu sürecin sonucunda ortaya çıkan somut nesneye işaret eden iki yönlü bir kavram” olarak açıklamaktadır.

Farklı tasarımcılar tarafından yapılan bu tanımların ortak özelliği, birbirlerinden farklı olmalarıdır. Bunun temel nedeni, tasarımcı sayısı kadar tasarım yapma biçiminin ve dolayısıyla tasarım tanımının bulunmasıdır.

Tasarım üzerine yapılan araştırmalardan çıkarılan genel kanı, tasarımda iki farklı düşünce biçiminin bulunduğuudur. Uraz tasarımdaki bu düşünce biçimlerini; birincisini hızlı, bütüncül, detaylara inmeyen ve çok seçenekli; ikincisini ise temkinli, detaycı, parçalara yönelik ve aşamalı gelişen bir düşünce faaliyeti olarak tanımlamaktadır. Uraz (1993), bu düşünce biçimlerini “buluş yapan düşünce (yanal düşünme)” ve “akıl yürütme (doğrusal düşünme)” başlıkları altında açıklamaktadır (Uraz, 1993).



Şekil 1. Yanal ve doğrusal tasarımcı düşünce yaklaşımları (Uraz, 1993)

Mimari tasarım; düşünülen yapının içerisinde yer alacak eylemler için gerekli alanların tasarlandığı, plan ve şemalar aracılığıyla uygulama projelerinin üretildiği bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Bayazıt, 2004).

Birçok araştırmacı ve yazarın ortak görüşü tasarım sürecinin analiz, sentez ve değerlendirme olmak üzere üç temel aşamadan oluştuğu yönündedir (Archer, 1965; Bayazıt, 2004).

Analiz süreci; tasarım probleminin belirlenmesi, tanımlanması ve araştırılmasını kapsayan aşamadır. Bu süreç, problemin açık biçimde ortaya konulmasına ve sentez aşamasında kullanılacak bilgilerin toplanması, düzenlenmesi ve değerlendirilmesine yönelik eylemleri içermektedir. Sentez süreci, çözüm önerilerinin oluşturulduğu aşamadır. Değerlendirme süreci ise analiz aşamasında elde edilen bilgiler ile analiz ve sentez süreçlerinde kabul edilen ölçütler doğrultusunda seçimlerin yapıldığı, bu seçimlerin denendiği ve gerektiğinde geliştirildiği bir aşamadır.

Genel olarak tasarım süreci, tasarımcının problemle ilk karşılaştığı aşamadan çözümün ortaya konulduğu son aşamaya kadar geçen sürede gerçekleştirdiği bir dizi işlemler zinciri olarak ifade edilebilir.

Günümüz mimarlığında; dijital teknolojilerle birlikte son ürünün değil tasarım sürecinin de tasarlanması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Artık tasarım süreci en baştan her ayrıntısının tanımlandığı bir süreç olmanın ötesinde, belirli kural ve parametrelerin belirli aşamalarda tanımlandığı ve tamamı önceden tahmin edilemeyen olasılıksal bir yapıya doğru gitmektedir.

Günümüzde dijital teknolojilerin gelişmesi ile birlikte mimarlık pratiği geleneksel tasarım yaklaşımlarından farklı olarak dijital tasarım yaklaşımlarının kullanımı ile ilgili araştırmaların parçası haline gelmiştir.

3. DİJİTAL TASARIM YAKLAŞIMLARI

Literatürde “dijital tasarım” kavramı; dijital mimarlık, bilgisayar ortamında tasarım, tasarım teknolojileri ve bilgisayar ortamında mimarlık gibi farklı terimlerle ifade edilmektedir. Dijital tasarım, tasarım sürecinin bir teknoloji aracılığıyla gerçekleştirildiğini ifade etmekte olup, mimarlıkta tasarım geliştirme amacıyla kullanılan bilgisayar tabanlı teknolojileri kapsamaktadır.

Günümüzde dijital tasarım yaklaşımları, birçok araştırmacı tarafından farklı yönleriyle ele alınmıştır. Kipnis, Lynn, Van Berkel ve Bos, Kwinter ve Oosterhuis dijital tasarımın teorik ve felsefi boyutlarını incelerken; Zellner ve Rosa bu yaklaşımların karakteristik özelliklerine odaklanmıştır. Kolarevic, Schnabel ve Oxman ise dijital tasarım yaklaşımlarını metodolojik açıdan sınıflandırmıştır (Kolarevic, 2007; Schnabel, 2007; Oxman, 2006).

Kolarevic, dijital tasarım yaklaşımlarını; Öklit dışı geometriler, topolojik yaklaşımlar, parametrik tasarım, performans dayalı tasarım, güç alanlarının tanımlanmasına

dayalı tasarım, biçim değişimlerine dayalı tasarım ve genetiğe dayalı yaklaşımlar gibi çeşitli başlıklar altında sınıflandırmıştır (Kolarevic, 2007).

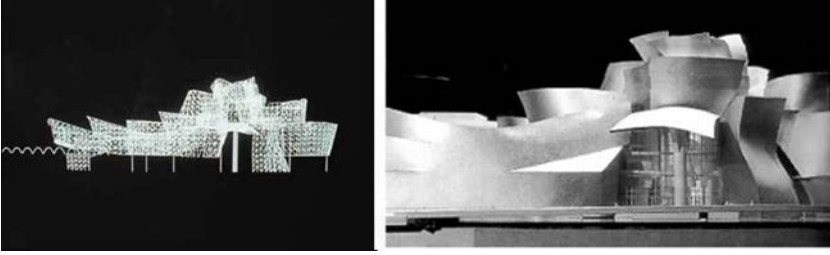
Bu çalışmada dijital tasarım yaklaşımları yedi ana başlık altında incelenmiştir:

- Topolojik tasarım
- İzomorfik tasarım
- Parametrik tasarım
- Türetici tasarım / biçim gramerleri
- Evrimsel sistemler / genetik algoritmalar
- Animasyon teknikleriyle tasarım
- Performansa dayalı tasarım

3.1. Topolojik Tasarım

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde topoloji; geometrik cisimlerin nitelikleriyle ilgili özelliklerini ve bağlı konumlarını, biçim ve büyüklüklerinden bağımsız olarak ele alan geometri dalı olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024).

Greg Lynn'in 1993 yılında yayımladığı Architectural Curvilinearity başlıklı makalesi, tasarım alanında topolojik yaklaşımın erken ve önemli örneklerinden birini oluşturmaktadır. Lynn, bu çalışmasında topolojik mimariyi, "biçimleri akışkan bir mantıkla ilişkilendirmek" olarak tanımlamaktadır (Lynn, 1993). Bu yaklaşımda NURBS eğri ve yüzeylerinin kullanımı yaygındır. Kontrol noktalarının, ağırlıkların ve düğümlerin konumlarının değiştirilmesiyle çok sayıda farklı ve kendi içinde tutarlı NURBS eğri ve yüzeyleri üretmek mümkün olmaktadır. 1997 yılında açılışı yapılan, Frank Gehry tarafından tasarlanan Guggenheim Müzesi ise topolojik tasarım yaklaşımına örnek gösterilebilecek önemli yapılardan biridir (Kolarevic, 2007).

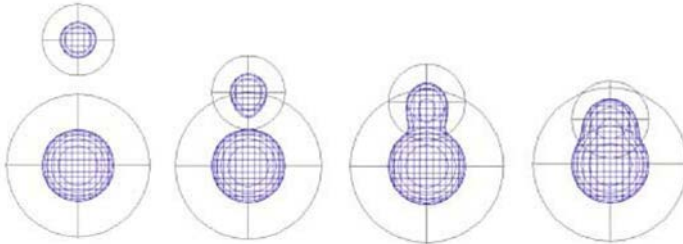


Şekil 2. Guggenheim Müzesi (www.arcspace.com)

3.2. İzomorfik Tasarım

İzomorf kelimesi sözlük anlamı itibarıyla eşbiçimli olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Greg Lynn tarafından “blob mimarlığı” olarak adlandırılan ve literatürde blobitecture ya da blobism gibi terimlerle de anılan izomorfik tasarım yaklaşımında, yüzeyler “blob” ya da “metaball” olarak tanımlanan biçimlerden oluşmaktadır (Lynn, 1999).

“Blob” ya da “metaball”lar, elipsoit nesnelerin birbirleriyle etkileşimleri sonucunda ortaya çıkan amorf biçimlerdir. Bu nesneler, iç kısımlarında bir kütleye, dış yüzeylerinde ise bir etkileşim alanına sahiptir. Söz konusu etkileşimler pozitif ya da negatif yönde gerçekleşebilmekte ve bu etkileşimler sonucunda izomorfik yüzeyler oluşmaktadır. (Kolarevic, 2007).



Şekil 3. İzomorfik yüzeylerin oluşumu (Kolarevic, 2007).

1999 yılı Uluslar arası Frankfurt Araba Fuarı'nda Bernhard Franken tasarımı olan BMW Pavyonu izomorfik tasarıma örnek olarak gösterilebilecek bir yapıdır.



Şekil 4. BMW Pavyonu (www.alexgeddes.blogspot.com)

3.3. Parametrik Tasarım

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde parametre; cebirde bir denklemin katsayılarına giren değişken nicelik, bilgisayar bilimlerinde ise bir dizi komutun sisteme girilen çeşitli veriler üzerinde işlem yapmasını sağlayan bir terim olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024).

Parametrik tasarım, bir dizi parametrenin tasarım sürecinin herhangi bir aşamasında değiştirilmesi yoluyla tasarımın yeniden üretilmesine olanak tanıyan tüm tasarlama eylemlerini kapsamaktadır. Parametrelerde yapılan her değişiklik, nihai tasarım ürününü etkileyerek farklı değişkenler altında çok sayıda tasarım kombinasyonunun ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu durum, tasarımcıya kısa sürede çok sayıda alternatifi değerlendirme ve tasarım problemine en uygun çözümü üretme olanağı sunmaktadır.

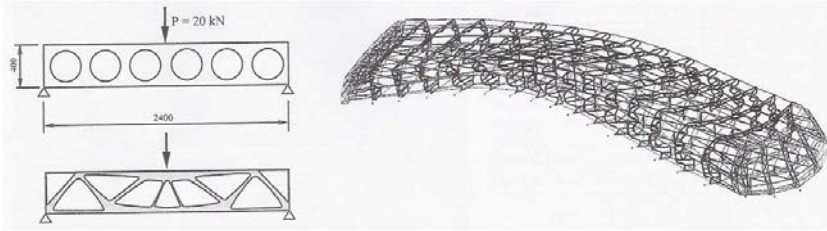
Parametrik tasarım, günümüzde “konsept geliştirme, mekânın biçimlendirilmesi ve uygulama detaylarının çözümlenmesi” gibi farklı aşamalarda etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Özellikle konsept geliştirme aşamasında, tasarımın ait olduğu çevresel veriler ve tasarımcı tarafından belirlenen diğer faktörler parametre olarak tanımlanmakta; bu

parametrelerde yapılan değişiklikler aracılığıyla biçimde farklılaşmalar sağlanarak çeşitli tasarım alternatifleri üretilmektedir. Bu duruma örnek olarak, 2001 Frankfurt Uluslararası Otomobil Fuarı'nda sergilenen BMW Pavyonu–Dynaform projesi, parametrik sistemlerin konsept geliştirme aşamasındaki kullanımını temsil eden önemli bir çalışma olarak gösterilebilir.



Şekil 5. BmwPavyonu-Dynaform (Burry, 1999)

Parametrik tasarım uygulama detaylarının çözülmesi aşamasında, tek bir formül oluşturulup ölçü, açı, kalınlık değişimlerinin gerektiği yerlerde parametrelerin değerleri değiştirilerek detay çözümüne dayalı çeşitli çözümler oluşturulması şeklinde kullanılmaktadır.



Şekil 6. Bmw Pavyonu-Dynaform, ÇelikStrüktür (Burry, 1999)

3.4. Türetici Tasarım / Biçim Gramerleri

Türetme kelime anlamı olarak, bilinen bazı şeylerden yararlanılarak düşünce gücüyle yeni bir şey bulmak olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Türetici tasarım modelleri ise tasarımcı tarafından belirlenen sayısal mekanizmaların koşulları

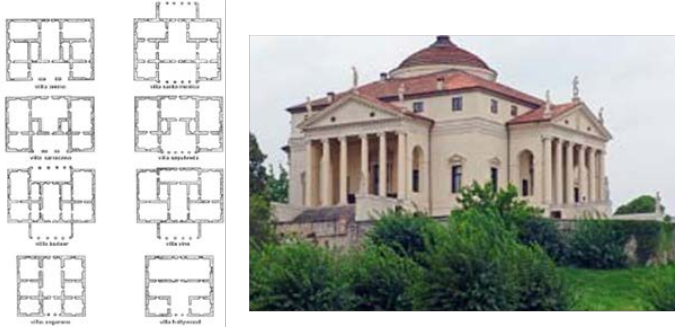
ile oluşturulan tasarımları, matematiksel veya algoritmik olarak ele alınan sistematik biçim araştırmalarını içermektedir.

Türetici tasarım; diğer tasarım yaklaşımlarından farklı olarak, tasarım sürecinde tasarımcının direkt olarak malzemeyle veya ürünle değil bir türetici sistemle ilişkide olduğu ve farklı parametrik değerlerin birbirleriyle ilişkilerine göre farklı tasarım örnekleri oluşturması açısından çok güçlü bir tasarım metodolojisidir (Fischer & Herr, 2001).

Biçim gramerlerini diğer türetici tasarımlardan ayıran en önemli özellik soyut sembollerle veya harflerle değil biçimlerle tanımlanmasıdır. Yazı karakterlerinin yerini nokta, çizgi, yüzey ve kütleler gibi geometrik elemanlar almaktadır. Dolayısıyla kurallar da matematik ve geometri temellidir. Kurallar basit aritmetik işlemlerle (toplama, çıkartma vb.) ve hareket ettirme, döndürme, yansıtma gibi temel Öklid dönüşümleriyle tanımlanmaktadır (Gibs & Stiny, 1992).

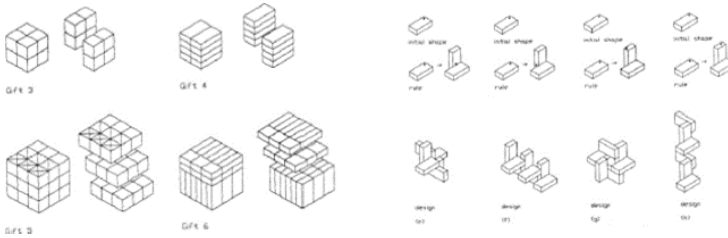
Biçim gramerlerinin temel kullanım alanları şu şekilde sınıflandırılabilir (Gibs & Stiny, 1992):

Biçim gramerleri geçmiş ve çağdaş tasarım dil ya da dillerini analiz etme amacıyla kullanılabilir (Analiz gramerleri). Stiny ve Mitchell'in yaptıkları Palladio'nun villa tasarımları için geliştirilmiş biçim grameri çalışması analiz grameri çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir. Stiny ve Mitchell'in yaptığı analizler sonucu elde edilen kurallarla dijital ortama aktarılarak orijinal villaların yanı sıra varsayımsal villalar da elde edilmiştir.



Şekil 7. Palladio villaları (Gibs & Stiny, 1992)

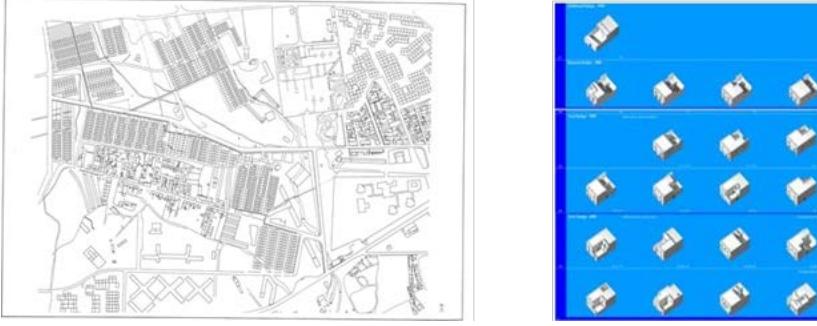
Biçim gramerleri tamamen orijinal tasarım dilleri yaratma amacıyla kullanılabilir. Stiny'nin iki boyutta formal kompozisyonlar konusunda gerçekleştirdiği çalışma ve üç boyutta Froebel'in yapı blokları ile gerçekleştirdiği çalışması özgün gramer çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 8. Froebel'in yapı blokları ve biçim grameri metoduyla türetilen tasarımlar (Gibs & Stiny, 1992)

Biçim gramerlerinin kullanımında göz ardı edilmemesi gereken konu seçim ve son üründür. Yapılan seçim tasarımcının beğenisine kalmıştır ve sezgiseldir. Son ürün ise türetilmiş formdan çok daha öte bir noktadadır. Matematik tabanlı soyut bir form -geometrik biçim- ile mimari bir form aynı değildir. Dolayısıyla biçim gramerleri soyut bir form üretmeyi amaçlar. Türetilen formlardan birinin mimari bir mekana veya herhangi bir fonksiyonlu tasarım ürününe dönüşmesi ise tasarımcının yeteneklerine ve seçimlerine bağlıdır (Torus, 2005).

Stiny ve Gips tarafından geliştirilen biçim gramerlerinin ilk kullanımları mevcut yapıların ve tasarımların analiz çalışmaları üzerine olmuştur. Örneğin J. Duarte, Alvaro Siza'nın Malagueria evlerini analiz etmiş, yaptığı analizlerden elde ettiği kurallara yeni gramerler ve kurallar ekleyerek yeni gramere sahip evlerin bilgisayar ortamında üretimini sağlamıştır (Fischer & Herr, 2001).



Şekil 9. Alvaro Siza Konutları (Duarte, 1999)

3.5. Evrimsel Sistemler / Genetik Algoritmalar

Evrimsel kelime anlamı olarak, bir canlıyı ötekilerden ayırt eden biçimsel ve yapısal karakterlerin gelişmesi yolunda geçirilen bir dizi olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Doğadaki biyolojik büyüme, değişim ve dönüşmenin mimari tasarım sürecinde tasarıma model olarak kullanılmasıyla ilgilenen evrimsel sistemler bir insan-bilgisayar etkileşim türü olarak ortaya çıkmaktadır. Belli bir kural seti tanımlayıp bunu uygulayarak yeni şemalar veya biçimler oluşturmak evrimsel mimarlığın anlayışıdır.

M.A.Rosenman'a (2006) göre evrimsel tasarım yaklaşımı, tasarımın sentez ve gelişimine uygunluk teşkil eden bir üretim ve sınama yaklaşımıdır. Evrimsel tasarım süreci üç aşamadan oluşur; tanımlama, üretim ve değerlendirme. Tanımlama aşamasında problem kısıtları, değişkenler kümesi ve problemin hali hazırda varolan çözümlerinden oluşan bir başlangıç

popülasyonu sayısal olarak oluşturulur. Üretim aşamasında belirlenen kriterler dahilinde başlangıç popülasyonunun bireyleri üzerinde genetik operatörler kullanılarak tasarım süreci yürütülür. Değerlendirme aşamasında ise oluşturulan yeni çözümlerden uygun olanlar seçilir (Rosenman, 2006).

Evrimsel sistemler mimarlık pratiğinde “genetik algoritmalar ve kendini organize eden sistemler” üzerinden incelenmektedir. Genetik Algoritma, evrimsel tasarım yaklaşımında temel bir alt kavramdır. Darwin'in evrim kavramından etkilenecek canlılarda yaşanan genetik süreci bilgisayar ortamında gerçekleştirmeye çalışan Prof.Dr. John Holland'ın 1975'te yayınlanan “Adaptation in Natural and Artificial Systems” adlı kitabı ile ortaya atılan genetik algoritmalar evrimsel sistemlerle ilgili çeşitli araştırma alanlarında ana araç olmuşlardır.

Genetik algoritmalar; doğal seleksiyon prensibinden yola çıkılarak geliştirilmiş doğadaki evrime dayanan güçlü ve etkili araştırma algoritmalarıdır (Holland, 1975). Doğada, canlıların oluşumunda ve biçimlenmesinde yönlendirici olan genlerin işlevini bilgisayar ortamında algoritma ve kodlar üstlenir. Bilgisayar ortamındaki genetik algoritmalar; çoğalma, gen geçişi ve mutasyon kurallarının işlendiği kromozom sarmalı benzeri kural dizili bir yapıya sahiptirler. Bu sarmala parametreler işlenir ve değerleri tasarım süreci boyunca sürekli değişir. Frazer'ın deyimiyle birbirine benzer biçimdeki yapay organizmalar oluşturulur ve bu organizmalar belirlenen güçlülük kriterlerine uyum gösterip göstermediklerine göre elenirler (Kolarevic, 2007).

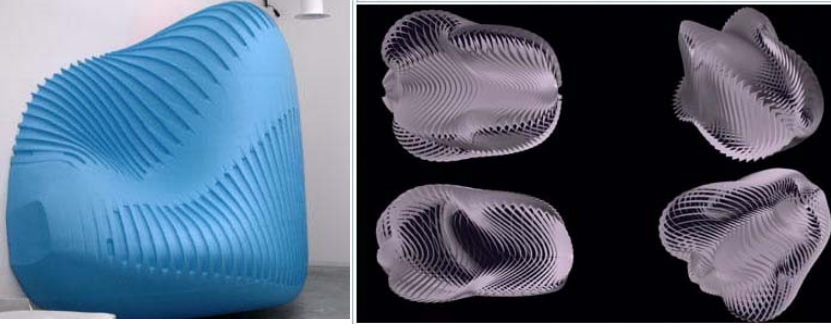


Şekil 10. Evrimsel biçimin geliştirmesi (Frazer, 1995)

Kendini organize eden sistemlerin mimarlıktaki kullanımları doğada mevcut olan ve kendi kendine organize olabilen sistemlerin araştırılması ile gerçekleştirilmektedir. Amaç biyolojik gelişmenin mimari tasarıma model oluşturmasıdır. “Sonuç ürünler genellikle basit kuralların tekrarından doğan, fraktal geometri benzeri belirli bir düzen içinde karmaşık bir görüntüye sahip olan, geleneksel temsil teknikleriyle üretimi zor olan biçimlerdir” (Akipek & İnCEOğlu, 2007).

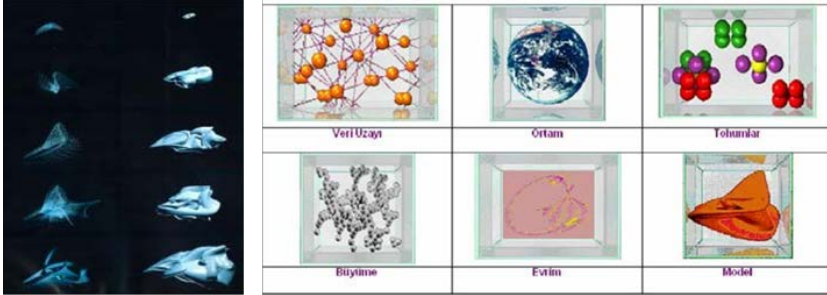
Günümüzde genetik algoritmalar ve kendini organize eden sistemlerin kullanıldığı projelere örnek olarak; Greg Lynn’in Embriological House, John Frazer’ın Interactivator projeleri verilebilir.

Greg Lynn’e ait 7 Venedik Mimarlık Bienal’inde sergilenen embriyolojik ev projesi, tasarım sürecinde genetik algoritmaların kullanıldığı kişiye özel bir konut projesidir.



Şekil 11. 3 boyutlu embriyolojik ev modeli (www.time.com)

Etkileşimli bir sayısal sistem olan Interactivator modeli Londra’da Mimarlık Birliği tarafından yürütülen çalışmanın bir parçasıdır. Araştırma Mani Rastogi, Patrick Janssen ve Peter Graham tarafından John Frazer danışmanlığında 1995 yılında gerçekleştirilmiştir. Yaratılan bir sanal çevrede etkileşimli olarak yeni biçimlerin geliştirilmesi amaçlanmıştır.



Şekil 12. Interactivator Modelin Gelişim Süreci ve Biçim Üretim Evreleri (Johansen, 2002)

3.6. Animasyon Teknikleriyle Tasarım

Animasyon kelime anlamı olarak, “canlandırma” demektir (TDK, 2024). Canlandırma, biçimin evrimini ve biçimi şekillendiren güçleri ifade eder. Animasyon genel anlamda hareketli görüntü oluşturma tekniğidir. Bu teknikte el çizimleri, fotoğraf teknikleri, bilgisayar ortamında iki boyutlu imajlar, üç boyutlu dijital modeller ya da fiziksel modeller kullanılarak görüntüler tek tek oluşturulur. Ayrı ayrı oluşturulan bu kareler

saniyede minimum 16 kare hızla gösterildiğinde göz bunu hareketli görüntü olarak algılar. Animasyon teknikleriyle tasarım yaklaşımında çevre verileri (rüzgar, yaya-araç trafiği, güneş hareketleri vb.) sanal ortamda gerçeğine uygun biçimde kurgulanmakta ve bir hareket oluşturmaktadır. Bu hareket zaman içinde objenin formunu değiştirmekte, istenilen performans yakalandığında kare dondurularak sonuç formun altyapısı elde edilmektedir.

Greg Lynn'in Presbyterian Kilisesi, Authority Otobüs Terminali projeleri bu bağlamda yapılan çalışmalara örnekler olarak verilebilir.

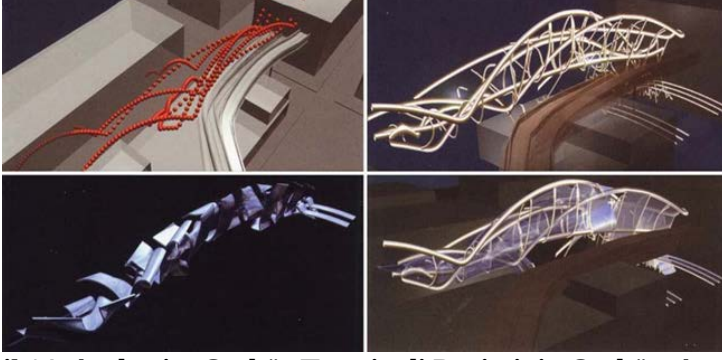
Presbyterian Kilisesi, 1999 yılında Lynn'in Garofalo Architects ve Michael McInturf Architects ile ayrı ayrı şehirlerden birlikte yürüttüğü ortak bir çalışmadır. Proje mevcut bir fabrika yapısının kiliseye dönüştürülmesi ve mevcuta eklenen yapının organizasyonu ile ilgilidir. Lynn ve diğer proje müellifleri bu proje için animasyona dayalı bir tasarım stratejisi oluşturmuştur (Lynn, 1999).



Şekil 13. Presbyterian Kilisesi (Zone Attive, 2002)

Greg Lynn 1995'te ABD'de gerçekleştirdiği Authority Otobüs Terminali tasarımında animasyon teknikleriyle tasarım yaklaşımını kullanmıştır. Tasarım sürecinin ilk aşamasında otobüs rampalarının yoğunlukları, otobüs, araç ve yaya akış verileri dijital ortamda modellere dönüştürülmüştür. Bu farklı kuvvetlerin animasyon teknikleri ile oluşturduğu hareket konumunu kuvvetlerin etkisine göre değiştiren parçacıklar oluşturmuştur. Bu parçacıkların etüdü ile oluşan tüp şeklindeki

çerçeve strüktürler arasına yarı geçirgen bir yüzey gerilerek üst örtü ortaya çıkarılmıştır (Lynn, 1999).



Şekil 14. Authority Otobüs Terminali Projesinin Otobüs, Araç ve Yaya Akış Verilerinin Animasyon Kareleri (Kolarevic, 2007)

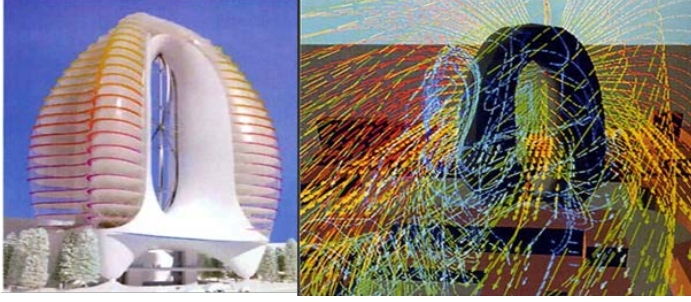
3.7. Performansa Dayalı Tasarım

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde performans, başarıım, verim gücü olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024).

Performansa dayalı tasarım, bina performansının tasarımı yönlendiren ana kriter olarak ele alındığı bir tasarım yaklaşımıdır. Performansın en yüksek seviyede ve kalitede olmasını sağlamak amacıyla CFD ve FEM vb. iki ve üç boyutlu bilgisayar simülasyonları kullanılarak rüzgar, güneş, ısı, ses, su vb. fiziksel çevre etkenleri ile maliyet, strüktür, mekansal ve sosyal ilişkiler gibi etkenlerin bina üzerindeki hareketleri incelenmektedir. Elde edilen verilere göre, yapıda gerekli formal değişimler uygulanarak maksimum performansa ulaşılmaya çalışılmaktadır.

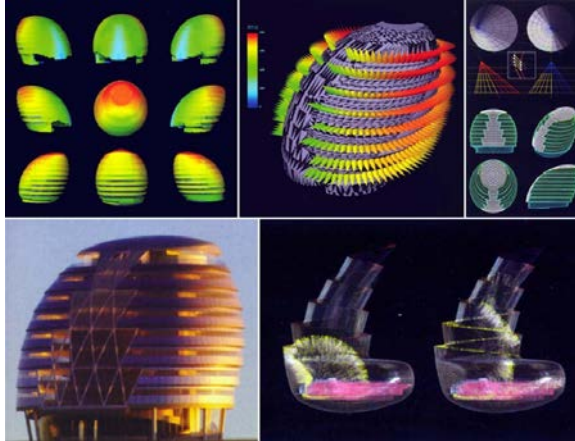
Performansa dayalı tasarımın kullanıldığı projelerden biri olan FutureSystems'in 1995 yılında tasarladığı Project ZED'de bina cephesinin tasarımı aşamasında CFD analizlerinden faydalanılmıştır. Cephedeki güneş kırıcılara yerleştirilen fotovoltaiik birimler ve binanın merkezinde geniş bir boşluk açarak bir rüzgar tribünü oluşturulması performansa dayalı

tasarım yaklaşımlarıyla gerçekleştirilmiştir. Cephenin eğrisel biçimlenişi binanın merkezindeki rüzgar etkisini minimuma indirmiş ve açılan boşlukla rüzgar kanallara ayrılmıştır (Kolarevic, 2007).



Şekil 15. ZED Projesi dijital modeli ve rüzgar akış analizi (Kolarevic, 2007)

Foster ve ortakları tarafından 1995 yılında tasarlanan The Greater London Authority Yönetim Binası, binanın enerji ve akustik performansı bilgisayarlarla incelenerek biçimi oluşturulmuş ve eğrisel yüzeyli yapının cephe elemanları yıl içindeki güneşlenme verilerine göre biçimlenecek şekilde tasarlanmıştır (Kolarevic, 2007).



Şekil 16. GLA Yönetim Binası tasarım sürecinde kullanılan güneş enerjisi ve akustik performans analizleri (Kolarevic, 2007)

4. SONUÇLAR

20.yy. son çeyreğinden günümüze yaşam biçimindeki değişim ile enformasyon ve dijital teknolojilerdeki gelişmelerle birlikte bir grup mimarın bilgisayar tasarımı ortağı olarak kullanması, mimari tasarım sürecinde değişimi buna bağlı olarakta tasarım yaklaşımlarındaki değişimi zorunlu kılmaktadır. Mimari tasarımda geleneksel tasarım yaklaşımlarından farklı olarak -özellikle son 25 yıldır- akademik ortamlarda dijital tasarım yaklaşımları üzerine kuramsal ve deneysel çalışmalar yapılarak elde edilen bilgiler mimarlık pratiğine yansımaktadır. Günümüzde dijital tasarımla ilgili önemli tartışma konusu dijital tasarımın, geleneksel tasarımın yeni sayısal ortamlarla devam ettirilmesi değil tasarımın yeni bir biçimi olduğu üzerinedir. Eğer bu hipotez doğru kabul edilirse dijital tasarımın teorik yapısı mevcut tasarım yaklaşımlarına ışık tutmak açısından faydalı olabilir. Dijital tasarım yaklaşımlarında geleneksel yaklaşımların yardımcı araçlar olarak kullanımı devam etmekte bunun yanı sıra bilgisayarın sayısal yapısı tasarım stratejilerinin oluşturulmasında, mekanın biçimlenmesinde genel olarak tasarıma yaklaşımda yeni olasılıklar sunmakta; mekansal araştırmaları desteklemektedir.

Dijital tasarım yaklaşımlarının en önemli yanı açık uçluluğudur ve her geçen gün bir kullanıcı veya kurumun kendi için geliştirdiği bir yaklaşım literatüre katılmaktadır. Gelecekte de dijital teknolojilerin gelişimine bağlı olarak pek çok yeni dijital tasarım yaklaşımının ortaya çıkacağını söylemek yanlış olmayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akipek, F., İnceoğlu, M. (2007). Bilgisayar Destekli Tasarım ve Üretim Teknolojilerinin Mimarlıktaki Kullanımları, Megaron, Y.T.Ü. Mimarlık Fakültesi E-Dergisi, 2(4)
- Archer, L. B. (1965). Systematic method for designers. London: Council of Industrial Design.
- Asimow, M. (1962). Introduction to design. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Bayazıt, N. (2004). Endüstri tasarımı: Kavramlar, yöntemler, modeller. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Burry, M. (1999). Parametric design and the Sagrada Familia. Architectural Design, 69(9–10), 70–81.
- Duarte, J.P. (1999). Malagueira, <http://www.civil.ist.utl.pt/~jduarte/malag/>
- Frazer, J. (1995). An evolutionary architecture. London: Architectural Association.
- Holland, J. H. (1975). Adaptation in natural and artificial systems. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- James Gibbs ve George Stiny. (1992). Shape Grammars and The Generative Specification of Painting and Sculpture, Information Processing 71:1460-1465, Hollanda.
- Johansen, J. (2002). NanoArchitecture a New Species of Architecture, Princeton Architectural Press, New York.
- Kolarevic, B., & Schnabel, M. A. (2007). Digital architecture now. London: Thames & Hudson.
- Lynn, G. (1993). Architectural curvilinearity: The folded, the pliant and the supple. Architectural Design, 63(3–4), 8–15.

- Lynn, G. (1999). *Animate form*. New York, NY: Princeton Architectural Press.
- Newell, A., & Simon, H. A. (1972). *Human problem solving*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Novak, M. (1998). Algorithmic spectacles: New media and new territories. In *Proceedings of ACADIA Conference* (pp. 15–25).
- Ovalı, P.K. (2012). *Tasarım ve Mekan Tasarımı*. Eskişehir, Turistik Alanlarda Mekan Tasarımı. 39-57
- Oxman, R. (2006). Theory and design in the first digital age. *Design Studies*, 27(3), 229–265.
- Page, J. K. (1966). *The architect and design*. London: Architectural Press.
- Rosenman, M. A. (2006). *An Exploration into Evolutionary Models for Non-Routine Design*, University of Sydney, Avustralya.
- Stiny, G., & Gips, J. (1972). Shape grammars and the generative specification of painting and sculpture. *Information Processing*, 71, 1460–1465.
- Thomas Fischer ve Christiane Herr. (2001). *Teaching Generative Design*, Generative Art Conference-GA2001, Milano.
- Torus, B. (2005). *Generative Design in Architecture and Mass Customization*, 8th Generative Art Conference, GA2005, Politecnico di Milano.
- Türk Dil Kurumu. (2024). *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr>
- Uraz, T. U. (1993). *Tasarım düşüncesi*. İstanbul: İTÜ Yayınları.
- Watts, M. (1984). *Design process models*. London: Design Council.

Zone Attive, (2002). 40 The New Generation of International Architecture”, Skira, Milano

İnternet Kaynakları

www.alexgeddes.blogspot.com

www.arcspace.com

www.time.com

TÜRK EVİ'NDE ODA İLE KONARGÖÇER KARAÇADIRINDA MEKAN KULLANIMININ ESNEKLİK VE GEÇİCİLİK KAVRAMLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ¹

Alperen AK²

Kemal Reha KAVAS³

İbrahim BAKIR⁴

1. GİRİŞ

Anadolu geçmişten günümüze birçok farklı millete ev sahipliği yapmıştır. Bu coğrafyaya yerleşen milletler kendi kültürleri çerçevesinde mimari biçimlerini oluşturmuşlardır. Bu kapsamda Anadolu mimari kültür olarak zengin bir altyapıya sahiptir (Kuban, 1995; Tanyeli, 1996). Mimari altyapının zenginliğinin en önemli nedenlerinden bir tanesi de göçer ve yerleşik toplumların birlikte aynı coğrafya üzerinde yaşamasıdır. Anadolu üzerinde farklı iklim bölgelerinin varlığı toplumların sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik faaliyetleri üzerine farklılıklar ortaya çıkarmasının yanında mimari biçimlenmelerini de

¹ Bu çalışma, Öğr.Gör. Alperen AK'ın Dr.Öğr.Üyesi İbrahim BAKIR danışmanlığında tamamladığı Akdeniz Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı'nda 2020 Bahar döneminde aldığı ve Prof.Dr. Kemal Reha KAVAS tarafından yürütülen "Konut Mimarisi Araştırmaları" dersi kapsamındaki araştırmalarından geliştirilmiştir.

² Öğr. Gör., Y.Mimar, Akdeniz Üniversitesi, Teknik Bilimler Yüksek Okulu, Malzeme ve Malzeme İşleme Teknolojileri Bölümü, ANTALYA, ORCID: 0000-0001-5093-0837.

³ (Sorumlu Yazar) Prof.Dr., Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, ANTALYA, ORCID: 0000-0002-2577-1034.

⁴ Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, ANTALYA, ORCID: 0000-0001-8493-5345.

etkilemiştir (Küçükerman, 1985). Konutların kerpiç, taş ve ahşap malzemelerle oluşturulan sistemleri yanında aynı yörede konargöçer yaşam tarzına uygun kıldan çul ve keçeden yapılan çadırları ile insanlar barınma ve günlük ihtiyaçlarını karşılamışlardır (Kuban, 1995; Eröz, 1991).

Anadolu coğrafyası üzerinde Türk Evi, 16. YY. itibari ile kendi bulunduğu toplumun değerleri çerçevesinde biçim bulmuş bir konut tipidir. Bu konut biçiminin kökenlerinin göçer yaşam tarzından izler taşıdığı ve göçer kültür ile ilişkili olduğu görüşü farklı çalışmalarda değerlendirilmiştir (Küçükerman,1985; Kuban, 1995). Konargöçer yaşam süren topluluklar sosyo-ekonomik sebepler neticesinde hayvanları için otlak bulmak üzere sürekli göç etmek zorunda kalmışlardır. Yerleşik düzene geçmeden önce esnek kullanım özellikleri çerçevesinde günlük ihtiyaçlarını karşılamak üzere çadırlarda konaklamışlardır. Bu noktada çadırlar tek bir mekân içerisinde ailenin tüm yaşamsal faaliyetlerini gerçekleştirebildikleri yaşam birimidir(Eröz, 1991; Johansen, 2005).

Türk Evi, yerleşik düzene geçişte içerisinde bulundurduğu hayatı ve odası ile Türk kültürü çerçevesinde özgün bir sistem oluşturmaktadır. Hayat ve oda Türk Evi mimarisi oluşumu sürecinde temel tipolojinin oluşması açısından önemli iki mekândır. Bu mimari mekânlar Türk Evi'nin plan düzleminin oluşumunda yörelere göre farklı dizilimler gerçekleştirirse de kendi kendine yeterli tek bir mekân olabilme özelliği de taşımaktadırlar (Kuban, 1995; Eldem,1954). Bu noktada Türk Evi'nin temelini oluşturan birimler olan “oda ve hayat” kavramsal olarak bağımsız bir biçimde değerlendirilmelidir. Oda Türk Evi'nde kendi sistemi içerisinde bir ailenin günlük ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir temele sahiptir. Çadırdaki tek mekân kullanımına benzer olarak oda da Kuban'ın “ev içinde ev” tanımı ile mimari bir mekân olarak konut içerisinde gelişimini sürdürmüştür (Kuban, 2017).

Eldem'in (1954) çalışması, Türk Evi plan düzleminde tipolojinin oluşması üzerine oda ve sofa ilişkisi açısından çalışmada önem taşımaktadır. Küçükerman (1985), Türk Evi'nde odanın mekânsal oluşum ve kullanımının göçer kültürde çadır ile olan ilişkisinin benzerliğini belirtmiştir. Fakat Tanyeli (1996) Türk Evi'nin oluşum sürecindeki göçer kültürden de öte toplumsal altyapıya dikkat çekmiş ve sadece göçer kültüre dair kimi alışkanlıkların gözlemlenebildiğini belirtmiştir. Kuban (1995), Türk Hayatlı Evi oluşum sürecinin değerlendirilmesi üzerine göçer çadırı ile Türk Evi arası ilişkilerini yapılan çalışmalar üzerinden değerlendirmiştir. Türk Evi'nin oluşum sürecinin çizgisel bir düzeye indirgenmeden genel hatları ile bütüncül olarak ele alınması gerektiğini belirtmiştir (Kuban, 1995).

Bağımsız bir birim altyapısına sahip olan Türk Evi'nde oda ailenin günlük ihtiyaçlarına cevap verebilecek niteliklere sahiptir (Küçükerman, 1985). Bu durum göçer çadırında esnek kullanım olanakları tanıyan çadır iç mekânına benzer bir temel oluşturmaktadır ki çadır ve oda arası ilişki işlevsel açıdan karşılaştırılması çalışma için önem taşımaktadır. Çalışmanın amacı, kalıcı temelde kurgulanan Türk Evi'nde oda ve göçer yaşam tarzı temelinde kalıcı olmayan çadırın iç mekânının kullanımının esneklik ve geçicilik kavramları üzerinden karşılaştırılmasıdır. Bu noktada Türk Evi'nin temel birimi olan “oda” ve göçer çadırı olan “karaçadırın iç mekânı” geçicilik kavramı üzerine farklı temellerde olması açısından çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Çalışmada benzer temeller taşıması açısından “oda ve çadır”, literatüre dayalı işlevsel ilişkilerinin değerlendirilmesi, Tekeli'nin (1996) konutun incelemesi üzerine bağımlı ve bağımsız değişkenleri kapsamında ele alınacaktır. Oda ve çadır, fiziki özellikleri kapsamında incelenmesinin yanında mekânların işlevsel açıdan günlük yaşam faaliyetlerinin

gerçekleştirilmesi üzerine hane halkı açısından da değerlendirilecektir.

2. TÜRK EVİ VE TÜRK EVİ'NDE “ODA”

Anadolu coğrafyası üzerinde farklı iklim karakterindeki bölgelerin varlığı, bu bölgeler üzerindeki yaşayan toplumların kültürel farklılıkları birçok farklı mimari biçimin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bölgeler üzerindeki mimari zenginliklerin değerlendirilmesi gerekirse Orta Anadolu Bölgesi'nde kerpiç kullanımı görülmektedir. Güneydoğu bölgesi Mezopotamya ile komşu kesim taş yapım teknikleri ile mimari biçimlerini oluşturmuşlardır. Karadeniz kıyısı boyunca uzanan ahşap ve taş mimarisi bu bölgelerde konut biçimlerinde izlenebilmektedir (Kuban, 1995; Küçükerman, 1985; Eldem, 1954). Bu noktada Türk Evi Anadolu üzerinde kendi kültürel çerçevesi kapsamında biçimlenmiş ve gelişmiş bir mimari üründür. Bulunduğu yörenin yerel malzemesi, iklim şartları ile uyumlu ve yerel geleneklerin benimsenmesi üzerine gelişim göstermiştir (Eldem, 1954).

Türk Evi Anadolu üzerinde farklı bölgelerin özellikleri kapsamında yapılanmış olsa da temelde hepsini bir tip olarak birbirine bağlayan sistemi mekân kurgusu ve plan düzlemidir. Bu kapsamda konutları bir bütün kapsam altında ele almamızı sağlayan plan tipleri Eldem (1954) tarafından ele alınmıştır. Bu plan tipleri genel olarak odaların kurgusu çerçevesinde sofanın plan düzlemindeki yeri üzerinden değerlendirilmiştir. Plan tipleri sofa ve ona bağlı mekânlar çerçevesinde sofasız, dış sofalı, iç sofalı ve orta sofalı olmak üzere sofanın ilişkisi kapsamında Eldem tarafından araştırılmıştır (Eldem, 1954). Türk Evi'nin bu plan tiplerindeki farklılaşma çevresel faktörler çerçevesinde beş yüzyıllık bir süreçte gelişmiştir ve en değerli dönemini 18. ve 19. yüzyılları içerisinde yaşamıştır (Eldem, 1954; Kuban, 1995). Türk Evi temelde tek katlı bir yapıda kurgulanmıştır. Fakat

gelişen süreçte konut plan yapısı ve sistematüğinde değışim ile iki katlı bir yapılanması olduğu da görülebilmektedir (Eldem, 1954). Her ne kadar ihtiyaçlar doğrultusunda iki katlı bir yapılanma olsa da ana yaşam birimi tek kat olarak kurgulanmıştır (Kuban, 2017; Küçükerman, 1985).

Türk Evi’nde plan tasarımının en temel birimleri “hayat” ve “oda”dır. Hayat ve oda işlevleri çerçevesinde farklı sistemlerle bir araya gelmişler ve Türk Evi’nin oluşumuna zemin hazırlamışlardır (Kuban, 2017). Oda bu noktada biçimi ve sayısı itibari ile ev plan tipinin meydana gelmesinde en baskın birim olabilmektedir. Odanın sayısı ve büyüklüğü ev planı tasarımında ilişkili mekân kurgusunu ve düzenini de etkileyen bir temele sahiptir (Eldem, 1954). Oda Türk Evi’nde dolaplar, eyvan ve hayatla çevrili bir bütün oluşturmaktadır (Kuban, 1995). Oda yıllar süren tipolojik gelişme içerisinde kendi yerini ve işlevsel kullanımı koruyan bir altyapıya sahiptir. Bu noktada odanın kendi başına da bağımsız bir mekân ve kavram olduğunu da vurgulamak gerekir. Türk Evi’nde odanın en önemli özelliğı kendi içerisinde günlük işleyişteki ihtiyaçları karşılar bir niteliğe sahip olmasıdır (Küçükerman, 1985; Kuban,1995). Oda Türk Evi’nde Kuban (2017) tarafından kendi başına bir ev olarak da nitelendirilmektedir. Bu durumun en önemli kanıtı Türk Evi temelinde tek odalı konutun varlığıdır (Kuban,2017).

Türk Evi’nde oda bölgeye göre farklı sistemlerde ve biçimlerde oluşturulsa da günlük işleyişte gerekli eylemleri gerçekleştirebilmesi açısından konut için karakteristik bir birimdir. Oda Türk Evi’nin plan açısından tipolojik gelişiminde toplumsal değerlere ve kullanıma bağılı kalarak özgün bir yaşam mekânı oluşturmuştur (Kuban,1995; Küçükerman, 1985). Oda oturma, yemek yeme, çalışma, yatma gibi günlük faaliyetlerin sürdürüldüğü çok kullanımlı bir mekân olarak biçimlenmiştir. Bu kapsamda oda iki bölümde işlevsel olarak değerlendirilmektedir ki bu bölümler hizmet bölümü ve oturma bölümü olarak

ayrılmaktadır. Bu iki işlev arası bölümleme mekân içerisindeki birimler ve eşyalar yardımı ile ayrılabilir (Küçükerman, 1985; Kuban, 1995). Mekân kullanımı kendi içerisinde sınırların oluşturulduğu duvarların işlevlendirilmesi üzerine kurgulanabilmektedir. Odanın sınırlarında bulunan yerden yükseltilmiş sedir, başka bir duvarda yer alan ocak, dolaplar ve giriş bölümü oda içerisinde farklı alanlar tanımlayabilmektedir. Bu tanımlanan alanlar kültürel altyapı çerçevesinde aile içi kullanım açısından önemlidir (Kuban, 2017). Bu kapsamda Türk Evi'nde odanın çok amaçlı kullanılması, odanın bağımsız bir birim olarak değerlendirilebilmesi göçer çadırında mekân kullanımına benzerliği açısından dikkat çekici bir temel oluşturmaktadır.

3. KONARGÖÇERLERDE KARAÇADIR VE İÇ MEKANI

Anadolu üzerinde konargöçer yaşam tarzını benimseyen Yörüklerin ekonomik uğraşları hayvancılık olmuştur. Bu toplulukların tarihi süreç içerisinde yerleşik tarım kültürü gelişmemesi sebebiyle hayvancılık uğraşları zorunlu hale gelmiş ve bu kapsamda verimli otlaklar bulmak üzere belirli aralıklar ile göç etmişlerdir (Ak, 2022; Eröz, 1991). Göç faaliyetlerini yaylak, kışlak ve güzlekler arasında yılın belirli dönemlerinde devam ettirmişler ve bu yurtlarda otlak ile su ihtiyaçlarını karşılaması yanında çadırlarını da kurabilecekleri alanlar aramışlardır (Bakır, 1995). Bu alanları içerisinde sosyo-ekonomik faaliyetlerini gerçekleştirmek üzere mekânsal oluşumlar gerçekleştirmişlerdir (Eröz, 1991; Bakır, 1995).

Anadolu'da yaşayan konargöçerler barınma ihtiyaçlarını çadırlarla karşılamışlar ve bu çerçevede bir göçer kültürün oluşmasını sağlamışlardır. Anadolu üzerinde Yörük grupları kullanmış oldukları çadırları altyapı ve kullanım imkânı açısından

benzerdir (Ak, 2019; Eröz, 1991; Bakır, 1995). Otlak bölgesi arayışında mevsimsel dönemlerde göç eden Yörükler ilk süreçte barınma ihtiyaçlarını koyunyününden yapma keçe çadırlarda karşılamışlardır. Fakat iklim şartlarına uyum ve keçi beslenmesi sebebiyle dağlık bölgelere yerleşilen yerlerde Yörükler karaçadırı kullanmaya başlamışlardır (Johansen, 1979). Karaçadır üzerinde kullanılan keçi çulunun kullanışlılığı ve kurulması açısından dağlık bölgelere uygunluğu sayesinde İzmir, Manisa Kütahya'dan Muğla, Antalya, Mersin ve Kahramanmaraş'a kadar kullanılmaktadır (Eröz, 1991; Ak, 2019).

Karaçadır çulu, ıstar denilen dokuma tezgâhları ile hazırlanan keçi kılından kanatların yan yana dikilmesi ile oluşur. Çulun büyüklüğüne göre belirlenecek olan kanat sayısı aile büyüklüğüne göre farklılık gösterebilmektedir. Bu kapsamda çocuklu küçük bir aile için tek gözlü olacak şekilde oluşturulabilmektedir (Kavas, 2013; Bakır, 1995; Johansen 2005). Hazırlanan keçi kılından çul, koyunyününden yapılan iplerle gerdirilerek ahşap dikmeler üzeri yükseltip temelinde dolaşım sağlanabilecek bir mekân tanımlamaktadır (Bakır, 1995; Ak, 2019). Yükseltilen çulun altında tanımlı olan mekânın kapatılması üzere çadırın kenar sınırlarına alaçuvallar ve un çuvalları dizilmektedir. Bu sayede kapatılan iç mekânda çuvallar kuzeyden gelen rüzgârlara karşı yalıtım sağlamasının yanında mekân içerisine görsel bir değer katmaktadır (Johansen, 2005; Kavas, 2013).

Yaylak, kışlak ve güzlek yurtlarda kullanılan çadırlar konargöçer yaşam tarzına uygun esnek kullanımlı ve kurulum açısından pratik bir altyapıya sahiptir. Yörükler kurmuş oldukları çadır içerisinde sosyal yaşamlarına uygun aynı mekân içerisinde depolama, yemek yeme, uyuma, oturma ve misafir ağırlama gibi ihtiyaçlarını karşılayabilmektedir. Bu mekan içerisindeki farklı kullanım olanakları kendi içerisindeki taşınabilir elemanları yardımı ile gerçekleştirilebilmektedir (Bakır, 1995; Kavas, 2013;

Kumtepe, 2016). Çadır genel çerçevede bakılırsa kalıcı olmamakla birlikte esnek kullanıma olanak veren bir sistemde konargöçerlerin barınma ihtiyacını karşılayabilmektedir. Bu noktada Türk Evi'nde oda kullanımı, çadırın iç mekânı kullanımına benzer fonksiyon olarak izler taşımaktadır. Genel mekân kullanımındaki benzerlik fonksiyonel altyapısındaki yardımcı elemanların ve sistemin yorumlanması açısından önemli bir temel oluşturabilmektedir.

4. ODA VE KARAÇADIR İÇ MEKANININ KARŞILAŞTIRILMASI

Türk Evi'nde oda ve konargöçer çadırındaki mekânsal kullanım altyapısının benzer olması iki mekân arası ilişkiyi kuvvetlendiren bir temel oluşturmaktadır. Bu düşünce çerçevesinde değerlendirilirse bu iki mekân arası ilişkide alışkanlıklar ve günlük işlerin yerleşik düzende de devam ettiği gözlemlenebilmektedir. Fakat bu durumda Türk Evi'nde odanın oluşum sürecinde göçer çadırı ile olan ilişkisinin tek yönlü olarak düşünülmesi tam anlamıyla süreci tanımlayamamaktadır (Tanyeli, 1996; Kuban, 1995). Bu kapsamda her iki mekânın kullanım ilişkisinin geçicilik ve esneklik açısından değerlendirilmesi mekânların karşılaştırılması açısından önemlidir.

4.1. Kullanımda Geçicilik Açısından Değerlendirme

Geçicilik, “kalıcılık” kavramı ile doğrudan ilişkili bir temele sahiptir. İki kavram arasındaki ilişki geçicilikte bir dinamizm ve değişimi simgelemiş olsa da kalıcılık belirli bir sistemin durağanlığını ve statikliğini temsil etmektedir (Yürekli, 2005). Mekânsal oluşumların değişebilirliği ve hareketliliği geçicilik kapsamında ele alınabilmektedir. Göçebe yaşam kültürü çerçevesinde göç ile yer değiştirmede mekân oluşumu için farklı işlevlere imkân sunabilen birimlerin ve elemanların varlığı

gerekmektedir(Kumtepe, 2016; Yürekli, 2005). Karaçadır bu kapsamda Yörüklerin yerleşmiş oldukları yurtlarında pratik bir kurulum altyapısı ile barınma ihtiyacını karşılamaktadır. Burada çadırın üst örtüsü olarak kullanılan modüler bir sistemde kanatların bir araya gelmesi ile oluşan kıldan çul gerilerek bir iç mekân tanımlanmaktadır (Kavas, 2013; Bakır, 1995). Çadır iç mekânı tabanı serilen kilimler ve keçelerle kapatılmakta, kenar sınır çizgisi ise alaçuvallar ve yüklükler ile belirlenmektedir (Kavas, 2013; Bakır, 1995; Kumtepe, 2016).

Çadır genel kapsamda sabit bir mekân kurgusunu hareketli birimler ve elemanlar çerçevesinde gerçekleştirebilen bir mimari temele sahiptir. Bu temel kurulum ihtiyacından farklı olarak oda ise daha durağan olarak iç sabit elemanlarının belirli bir düzen ve kurgu çerçevesinde düzenlenmesi ile oluşmaktadır (Yürekli, 2005). Odanın kalıcı temelde şekillenmesi toplumsal değerlerin çerçevesinde olması yanında odanın öğeleri ve yapım sistemi çerçevesinde de gelişebilmektedir. Yerleşme ve yapım sisteminin gelişmesi kalıcı bir bütünde iç-dış ilişkiler kapsamında farklı bir önem kazanmaktadır. Çünkü oda bu durumda çadırdaki taşınabilirlikle mevsimsel döngülerle uyum içerisindeki değişimden farklı bir sistemde şekillenmektedir. Kalıcı bir temelde dış çevrenin durağanlaşması yapının konum olarak sabitleşmesi ışık, rüzgâr gibi etkilerin odanın içine taşınması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır (Yürekli, 2005; Kuban, 2017). Bu durum odanın yönlenmesi ve odanın duvarlarının işlevlendirilmesi açısından önem taşımaktadır.

Türk Evi'nde odanın biçimsel olarak plan düzleminde yönlenmesi hayatla ve dış çevre ile ilişkisi açısından geçicilik kavramı temelinde kalıcı bir sistemde kurgulanmasıdır. Bu kapsamda odanın her bir duvarı için farklı işlevler verilmiş ve farklı işlevler için alanlar tanımlanmıştır. Türk Evi'nde girişin asimetrik olarak köşeden alınması ve odanın bölümlenmesi bu durumu desteklemektedir (Kuban, 2017; Eldem, 1954). Çadır ve

oda arasındaki ilişki kullanım açısından bakılırsa geçicilik kavramı çerçevesinde mekândaki elemanların farklı sistemlerde kurgulandığı gözlemlenebilmektedir. Bunun en temel örneği çadırdaki kullanılan yatak malzemelerinin saklandığı yüklük göçebe yaşam tarzına uygun bir şekilde taşınabilir bir temeldedir. Fakat yüklük olarak kullanılan birim Türk Evi'nde odanın bölümlendirilmesi ile birlikte ocak çevresindeki küçük nişler ve dolaplardır (Kuban, 2017). Mekânın kullanımına dair alışkanlıkların izleri odada devam etse de buradaki asıl konu odanın biçimlenmesi kendine özgün bir çerçevede kalıcı bir sisteme uygun gelişmektedir.

4.2. Kullanımda Esneklik Açısından Değerlendirme

Esneklik yapı için yaşam tarzı ile ilişkili kapsamda farklı gereksinimleri karşılayabilecek temellere dayanır. Mekânın oluşum aşamasında tanımlanan alan içerisinde farklı kullanımlara olanak verebilmesi, yaşam esnekliği ile doğrudan ilişkilidir (Yürekli, 2005). Göçebe yaşam tarzı çerçevesinde Yörük gruplarının kullanmış oldukları karaçadır, doğa ile bütünleşmiş bir çerçevede içerisinde yaşayan ailenin günlük kullanımları üzerine mekânsal olarak şekillenmiş bir temele sahiptir. Sosyo-ekonomik faaliyetleri gereği göç etmek zorunda olan Yörükler için çadır eşya olarak taşınabilir, basit ve kullanım açısından esnektir (Bakır, 1995; Küçükerman, 1985). Bu kapsamda çadır içi yatma, yemek yeme, oturma, misafir ağırlama gibi mekânsal bölümlenme kendi içindeki elemanlar çerçevesinde sürekli olarak değişebilmektedir (Bakır, 1995; Kumtepe, 2016).

Karaçadırdaki esnek kullanım anlayışı temelde tek mekân üzerinden anlaşılabilmektedir (Kuban, 1995; Bakır, 1995). Çadır konargöçer kültürün temel yapısı olarak gün içerisindeki mekânsal ihtiyaçlar çerçevesinde yüklük ve ahşap direkler arası gerilen dokuma kilimi yardımı ile iki bölüme ayrılabilir (Bakır, 1995). Bu sayede temelde 3 direkli bir

çadır iki göz şeklinde ayrılabilir ki alanlar hizmet bölümü ve oturma bölümü olarak yorumlanabilir. Hizmet bölümü olarak nitelendirebileceğimiz kısım kadınların günlük işlerini yaptığı, girişe yakın bölüme doğru ocak, mutfak ve dokuma tezgâhı istarın bulunduğu alandır. Oturma bölümü ise ailenin erkeklerinin oturduğu ve misafirlerin ağırlandığı alan olarak değerlendirilebilir (Johansen, 2005; Bakır, 1995).

Türk Evi'ndeki odanın kullanım biçimi, odanın kenarlar sınırlarının işlevlendirilmesi üzerine ortada kalan alanın farklı kullanımlara el verebilmesi esneklik çerçevesinde değerlendirilebilir. Oda'nın mekânsal kullanımında çadırla benzer bir yerleşim düzenine göre oluşması, oda kenarlarının sedirlerle çevrilmesi ve oda ortasının kullanım alanı olarak bırakılması benzer bir düzen olarak değerlendirilebilmektedir. Gün içindeki yaşamsal faaliyetlere uygun bir alan tanımlayabilmektedir ki bu durum ihtiyaçlar çerçevesinde davranışsal olarak şekillenmektedir. Bu kapsamda Türk Evi'nde odanın tek bir mekân olarak değerlendirilmesinin yanında plan düzlemindeki bütünü ele alınırsa odalar arası kalan alanlarda farklı kullanımlar için imkânlar sunabilmektedir ki bu durum odanın çadırdan ayrılan en önemli özelliğidir (Yürekli, 2005; Kuban, 2017; Küçükerman, 2005).

Türk Evi'nde plan düzlemi dikdörtgen biçiminde ve iki ayrı bölümde kendi içinde şekillendiği görülmektedir. Oda'nın kullanım alanlarının belirlenmesi üzerine ocak ve pencerelerin yerleştirilmesi gibi çadır kullanımından farklı olarak kullanım alanlarında yükseklik farklarından da yararlanıldığını belirtmek gerekir (Kuban, 2017). Bu durumun temel nedeni ailenin yapısında aranmalıdır. Alçakta kalan kısım hizmet alanı olarak değerlendirilmektedir. Yüksekte kalan kısım oturma alanı olarak nitelendirilmekte ve tavandaki yükseklik farkı ile desteklenmektedir (Kuban, 2017; Tanyeli, 1996). Oda'nın iç tasarımındaki bu şekillenme Türk Evi'ne dair işlevsel sorgulama

açısından önemli bir temel oluşturmaktadır. Türk Evi'ndeki odanın konuttan bağımsız olması çadır ve oda arası bir benzerliği ortaya çıkarabilmektedir. Fakat Türk Evi'nde genel bir bütünün oluşum sürecinde çadır ile ilişkisini değerlendirmek yerine bu durum günlük kullanımdaki alışkanlıklarda ve eylemlerde aranmalıdır (Kuban, 1995; Tanyeli, 1996).

5. SONUÇ

Türk Evi'nde oda ve konargöçer yaşamda çadır arası ilişki mimari oluşum sürecinde çalışmalar üzerinde ele alınmıştır. Oda ve çadır iç mekânı aynı dönem içerisinde birlikte var olmuşlardır ki kullanım ilişkisi açısından benzer temelleri bulunabilmektedir. Oda Türk Evi'nde plan düzleminin oluşumunda kendi içerisinde bir mekân oluşturmaya yanında etrafındaki birimlerle ilişkili sofa ile hayatla yakından ilişkili bir bütün oluşturmuştur (Eldem, 1954; Kuban, 2017). Çadır ise konargöçer yaşam tarzı ile yakından ilişkili göç ettikleri yerlerde toplum için çok fonksiyonlu bir temele sahiptir. Bu kapsamda odanın plan düzlemi içerisinde kendisinin bağımsız bir mekân temeline sahip olması yapılan çalışmalarda çadır ile doğrudan ilişkili olarak değerlendirilmesine neden olmuştur (Küçükerman, 1954).

Oda ve karaçadır kullanım temelleri ve mekânsal oluşumları farklı kavramlar üzerinden ele alınması karşılaştırma açısından önem taşımıştır. Bu kavramlardan geçicilik çadır ve oda arası ilişki açısından kalıcılık temelinde mekân oluşum ilişkisinin değerlendirilmesini sağlamıştır (Yürekli, 2005). Bu noktada karaçadır mevsimsel döngülerde geçicilik kavramı kapsamında mekânsal oluşuma sahiptir ki bu çerçevede daha pratik ve taşınabilir oluşum gerçekleştirdiği görülmüştür. Mekân içerisinde kullanılan malzeme ve eşyalar konargöçer yaşam tarzına uyum sağlamıştır. Türk Evi'nde oda ise daha kalıcı temellerde mekânsal oluşum gerçekleştirmiştir. Bu durum ise iç ve dış ilişki açısından

odada kullanılacak olan elemanların kullanımını etkilemiştir. Oda çeperlerinin işlevlendirilmesi ve kalıcı temellerde eşya kullanımına olanak sağlamıştır. Dış çevre ile ilişki kapsamında kalıcılık kavramı Türk Evi'nde pencere kullanımını gerektirmiş ve odanın yönelmesi üzerine plan düzleminin oluşumunu etkilemiştir. Oda ve karaçadır başka bir açıdan esneklik kavramı üzerine farklı işlevsel organizasyonları kendi bünyesi içerisinde tek mekânda karşılayabilmektedirler. Fakat bu durum günlük kullanım ilişkisi üzerine elemanlar açısından farklı bir altyapı oluşturmaktadır. Çadır içerisinde bölümlenme taşınabilir elemanlarla yapılabilmektedir. Türk Evi'nde oda kullanımında oda çeperlerinin farklı olarak işlevlendirilmesi ve oda bölümlenmesinin yükseklik farklı ile desteklenmesi oluşum temelleri farkının anlaşılması açısından önemlidir (Kuban, 2017; Tanyeli, 1996; Yürekli, 2005).

Sonuç olarak oda ve karaçadır arası mekân ilişkisi değerlendirilirse işlevsel açıdan alışkanlıklar ve kullanım özelliklerinin benzer olduğu dönemler içerisinde görülebilmektedir. Fakat bu durumun mekânsal oluşum temellerindeki aynılık olarak yorumlanması tam olarak doğru değildir. Odanın günlük kullanımının çadırın gün içerisindeki tek mekân anlayışına benzer olması biçimlenmesini etkilememiştir. Geçicilik ve esneklik kavramları çerçevesinde mekânsal ilişkileri değerlendirilirse işlevsel açıdan doğrudan bir bağlantı kurulamadığı açık bir şekilde görülebilmektedir ki her iki birimin biçimlenmesi kendi toplumunun yaşamsal faaliyetleri ve kültürel altyapısı çerçevesinde özgün bir sistemde gelişmiştir.

KAYNAKÇA

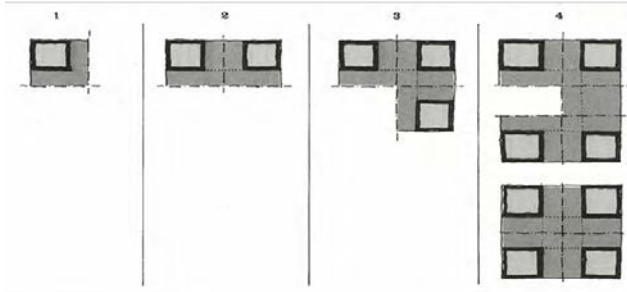
- Ak, M., (2022), Teke Yörükleri 1800-1900. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ak, M., (2019), Batılı Gezginlerin Gözlemlerinde Yörük/Türkmen Çadırları, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırma Enstitüsü, s.344-360.
- Bakır, İ., (1995), Batı Toroslarda Göçerlerin Yerleşme ve Mekan Sorunlarının Çözümü Üzerine Bir Deneme. Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Konya.
- Eldem S.H., (1954), Türk Evi Plan Tipleri, Pulhan Matbaası İstanbul, s.11-16
- Eröz, M., (1991), Yörükler, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Johansen U., (1979), Güney Anadolu'nun Göçebe Çadırları, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, s.47-55.
- Johansen U., (2005), Türkiye'de Yörüklerin Yayla Hayatı, Çeviren Poyraz M., Ankara
- Kavas K.R., (2013), Mimariyi "Dokumak": Anadolu-Batı Toros Göçerlerinde Çevre-Kültür İlişkisi, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, s.231-258.
- Kuban D., (1995), Türk Hayatlı Evi, MTR İstanbul, s.24-46
- Kuban D., (2017), 17.-19. Yüzyıllarda Türk Ahşap Konut Mimarisi, Türk İş Bankası Kültür Yayınları, s. 103-133
- Kumtepe E., (2016), Yörüklerde Mekan Kavramının Sürdürülebilirlik Kriterleri Açısından Değerlendirilmesi: Isparta Örneği, Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi

Küçükerman Ö., (1985), Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi, Apa Ofset Basımevi İstanbul, s.51-137

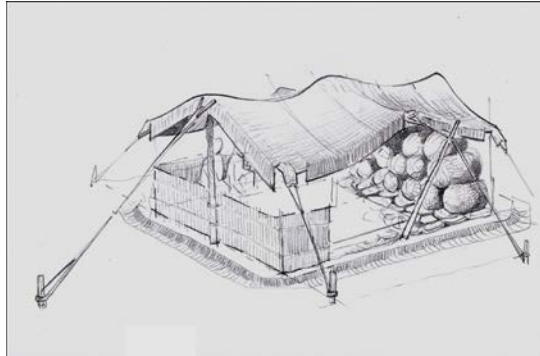
Tanyeli U., (1996), Anadolu'da Bizans, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Dönemlerinde Yerleşme ve Barınma Düzeni, Tarihten Günümüze Konut ve Yerleşme, s.420-421

Tekeli İ., (1996), Konut Tarihi Yazıcılığı Üzerine Düşünceler, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, İstanbul Tarih Vakfı Yayınları s. 6,14

Yürekli H., (2005), Türk Evi'nin Evrensel Mimarlık Kavramları İle İrdelenmesi, Türk Evi Gözlemler ve Yorumlar.



Şekil 1. Küçükerman Ö.(1985), Türk Evi'nde Plan Düzlemi Oda Hiyerarşisi



Şekil 2. Kavas. (2013), Karaçadırdırda mekanın tanımlanması

THE EXAMINATION OF MIMESIS IN ARCHITECTURE WITHIN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN NATURE AND FORM

Emine YILDIZ KUYRUKÇU¹

Şeyma Nur GÜMÜŞ EZDEMİR²

1. INTRODUCTION

Architecture is the easiest medium to communicate visually. Architectural design is not only an intellectual discipline requiring the design of prestigious, iconic structures, but also a design process with social and societal responsibilities that must be combined with parameters such as function, architectural program, site-specific values, and formal concerns. Therefore, while using metaphor, analogy, and mimesis in architecture, formal, conceptual, and creative imagery are equally important. The urge to seek and connect with things in daily life is quite natural and strengthens the sense of belonging; the use of mimesis in architecture plays a fundamental role in decision-making during the design phase for architects.

Like everything else in the world, architecture is affected by technological advancements, changes in the socio-economic order, and shifts in user expectations. These factors have led to

¹ Assoc. Prof. Dr. Emine YILDIZ KUYRUKÇU, Konya Technical University, Faculty of Architecture and Design, Department of Architecture, Turkey, ORCID: 0000-0002-5794-3507.

² PhD Student Şeyma Nur GÜMÜŞ EZDEMİR, Konya Technical University, Faculty of Architecture and Design, Department of Architecture, Turkey, ORCID: 0000-0002-5356-7508.

changes in architectural design strategies. Designers strive to adapt to these changes with the desire to create better or more innovative designs. The differentiation in architectural design understanding has led designers to new directions and has caused a competition to create iconic designs between cities. In the competition to be 'original and iconic' in architectural design, 'mimesis' plays an important role. It is an undeniable fact that design concerns such as form, aesthetics, originality, adapting to the times, and sustainability exist in architecture. With globalization, architects who want to be original and do what has not been done before in the competition to become iconic in architectural design frequently resort to emulation of nature and analogical design, metaphor, and mimesis.

The concept of mimesis has been the basis of many debates for centuries; imitation, copying, interpretation, originality, representation, reality, etc. While its dictionary meaning is resemblance, its definition in art is the representation of the known, seen world. According to Plato, mimesis is the act of copying itself. According to Aristotle, mimesis is not the direct creation of copies of objects, but the transfer of the essence of the object (Heidegger, 2007). *This study discusses the concept of "mimesis" through two different conceptual perspectives of Plato and Aristotle, using 15 iconic buildings designed in the 21st century as examples. The aim of this study is to discuss the relationship between iconic buildings and mimesis within the context of architectural design practice; and to provide a new perspective on the phenomena of **imitation, emulation, and understanding** in architecture through the mimetic partnerships that designers establish between the building and the emulated object during the building design process.*

Mimesis, the central concept of this study, is defined as a tool that activates the thinking process and provides creative support to it. Iconic structures, which are the tangible

manifestation of mimesis, will be examined by classifying them as "*direct mimesis, indirect mimesis, and mimesis from animate and inanimate nature.*" Within the scope of this study, the relationship between iconic structures and mimesis is discussed, and 15 internationally recognized iconic structures designed in the 21st century, where the concept of mimesis is interpreted, have been identified. A comprehensive literature review was conducted to gather information about these structures; their architectural design histories and sources of inspiration were investigated, and expert architects were interviewed. Based on all this information, findings have been made regarding the relationship between iconic structure design and mimesis.

2. MIMESIS IN ARCHITECTURE AND RELATED CONCEPTS

In architectural theory, the concepts of analogy, metaphor, and mimesis, which form the basis of design through intellectual processes, are often open to debate due to their converging, and sometimes intertwined, layers of meaning. Therefore, using clear expressions when defining the conceptual foundations of design is significantly difficult. Analogy works through the association of a form or order with another system; metaphor, with its abstract connotations and transfer of meaning to the structure, is positioned on a different plane. Mimesis, on the other hand, offers a more concrete framework, differing from the other two concepts, as it is based on directly imitating nature or a reference structure. However, Plato's concrete approach to mimesis breaks down in Aristotle's approach to the philosophy of art. In practice, designers often blend formal references, conceptual associations, and patterns taken from nature within the same design process, making the boundaries of these concepts permeable. Therefore, determining which theoretical category a observed similarity in a

structure belongs to becomes difficult. The questions of whether the resulting product should be considered an analogy, the outcome of a metaphorical narrative, or a direct attempt at mimesis, remain unanswered. The inability to precisely delineate the concepts in the literature and the multi-layered nature of architectural production obscure the distinction between these three approaches, both theoretically and practically.

The Great Larousse Dictionary and Encyclopedia (1986) defines analogy as follows: “*Analogy is the resemblance between things that, while having fundamental differences, exhibit similar characteristics.*” Johnson and Lakoff (2003), on the other hand, explain metaphor as “*a way of understanding something from the perspective of something else.*” Metaphors are not limited to language and thoughts; they also exist cognitively. They evoke associations in dimensions such as color, texture, and shape.

Analogy is an inference that, based on similarities between two different things, what is true for one is also true for the other. *While mimesis represents the artist's or architect's urge to "establish similarity" (mimetic skill), analogy is the mechanism by which this similarity is established.* According to Walter Benjamin (1979), mimesis is the ability to see and produce similarities; analogy is the embodiment of this ability in design.

Mimesis, a concept coined by Plato and Aristotle as a reinterpretation of nature, is one of the oldest and most fundamental concepts in artistic and literary theories. Approximately 2300 years old, it has followed a multifaceted path throughout history, finding a basis for discussion in a wide range of areas, from artistic production to human behavior and beliefs (Potolsky, 2006). Throughout history, it has been viewed by various thinkers, artists, art historians, and sociologists as a way to explain the relationship between two entities positioned in opposition to each other. The common point of these studies is

that mimesis is based on the existence of the other or the knowledge of the antecedent. In this sense, even in its earliest uses, it was not used solely in the sense of imitation, but was accepted as a method of defining many similarities and equivalencies, from visual resemblance to emulation, between objects (Halliwell, 2002).

In the Platonic view, art's imitation of the world is seen as a dangerous and potentially harmful reality, paralleling the imitation of one another by humans; in the Aristotelian view, it is considered an institutional aspect of human nature, with its own internal rules and effects (Potolsky, 2006).

The concept of mimesis, whose dictionary meaning is imitation or resemblance, is (in its simplest sense) the representation of the visible world in art. Related to many different concepts such as copy, imitation, representation, similarity, resemblance, replica, reflection, reproduction, repetition, and duplication, mimesis is generally discussed in two poles: as a human behavior that is seen as negative/unnecessary, or as a normal/creative process that supports the creative process (Potolsky, 2006). The negative interpretation of the concept is rooted in Platonic thought. In **Republic**, Plato states, "Painting and imitation (mimesis) generally produce a work far from reality; it accompanies us as a part of ourselves, far from reason, and this accompaniment is not for health or reality." Plato's definition of mimesis stems from the importance of dialectical culture versus poetic culture (Kalaycı, 2020). For the poetic mind, the essential element in the transmission of knowledge is an act of memorization based on copying (Kalaycı, 2020), and because it leads to a departure from truth, it is unnecessary and dangerous. In other words, it leads to a departure from reason, which is the complete opposite of the dialectical method.

The concept of mimesis, as a normal human behavior, is rooted in the Aristotelian view. For Aristotle, the concept of mimesis "does not carry the rather derogatory connotation it has in Platonic thought" (Copleston, 2013). According to him, "mimesis is a very natural and useful phenomenon that humans experience throughout their lives and while creating art" (Potolsky, 2006). Aristotle emphasizes that imitation and admiration for imitation studies are natural for humans (Copleston, 2013).

According to Aristotle, mimesis is not about creating exact copies of objects. If it were, painting would be the most desirable art form, because it is the art form most suitable for presenting exact copies of objects. On the contrary, it is known that Aristotle did not have a positive opinion of the painter whose fruit paintings were mistaken for real fruit and pecked at by birds. Mimesis is not the reflection of man as a concrete being. Mimesis is the imitation of man's aspect independent of matter (Altuğ, 2007). Mimesis is the transfer of the essence of the object. For example, is the reason for Van Gogh's success in painting a pair of farmer's shoes that his painting is a perfect copy of the shoes? No, Van Gogh's shoe paintings revealed a truth about man, his essence (Heidegger, 2007). Mimesis is not the reproduction of concrete objects, but the reflection of the essence of man, things, and nature (Butcher, 1932).

Determining the meaning that Aristotle attributed to the concept of mimesis is only possible by identifying where this concept stands within the philosophical system he established. According to Aristotle, although art is generally defined as imitation, it is also something related to creation (Aristotle, 1997). That is to say, mimesis is not merely a mirror that roughly reflects reality. Because the artist can imitate not only what is, but also what could be. Thus, since reality is transcended, the artist's activity becomes both imitation and creation. *In other words,*

what Aristotle means by imitation is not copying, but creation (Bozkurt, 1995).

Architecture, being the most tangible medium of communication among art forms, is the field where the concept of mimesis is most clearly observed. Many more examples of designs inspired by/learned from nature can be given in the architectural heritage. From antiquity to the present day, nature has been seen as a source of inspiration for architectural designs in terms of order, form, and aesthetics. The approach that stands out in today's design understanding is not to directly utilize nature as a formal source of inspiration, but to consider nature as a production process that takes its entirety into account. When examining the examples, it can be seen that a very wide range of different mimesis has been utilized, from tree-like branched structures to floral interpretations, from network structures to shells, from crystals to stars (Portoghesi, 2000).

In architecture, the concept of mimesis is often interpreted as "imitation, poor copy, original copy," as in Plato's definition of mimesis, and this approach is particularly evident in designs based on the direct copying of objects or formal elements. In such examples, architects, while emulating a particular object or form, often content themselves with merely reproducing visual cues, thus the design process does not go beyond a formal reflection. In this type of structure, referred to in the literature as "object architecture," which bears the explicit signs of the imitated object, the holistic relationship between sign, space, and function is not established. Although these structures may attract public attention and appear striking in form, they are criticized in architectural circles because they remain at the level of imitation. This is because an architectural product is not merely a visual resemblance; it gains meaning through the identity of its location, its cultural context, and its spatial qualities. In such examples where mimesis is used purely as formal imitation, structures

become detached from their context, fail to internalize the qualities of the place, and consequently, the problem of "placelessness" arises (Yıldız Kuyrukçu, 2018).

3. THE RELATIONSHIP BETWEEN MIMESIS, NATURE AND FORM IN ICONIC STRUCTURES OF THE 21ST CENTURY.

Architecture is a dynamic process characterized by a constant flow of knowledge, evolving and being nourished by different disciplines. Rapidly advancing science and technology have transformed architecture in many different aspects, from the design process to materials and construction systems. Parallel to this, different formal strategies have emerged in the race to become an "icon" in architectural form. In this study, an examination of the literature on the concept of mimesis reveals that Plato's perspective on mimesis is limited to copying that directly evokes associations in the viewer, while Aristotle's understanding of mimesis is the creation of a new work of art. Based on the ideas of Plato and Aristotle, the study classifies the concept of mimesis in architectural design as direct and indirect mimesis, depending on how it is perceived. In architectural design, mimesis as a formal language is classified as '*Direct Mimesis*' when it is merely a copy requiring no interpretation, and as '*Indirect Mimesis*' when a new work of art is created that prompts the viewer to think while looking at the structure. Furthermore, mimesis in architectural design is classified as "*living nature*" and "*non-living nature*" according to its source of inspiration from nature (Table 1).

Table 1. Classification of mimesis in architectural design determined within the scope of the study according to the nature-form-perception relationship.

Depending on how mimesis is perceived;	According to Mimesis's relationship with nature;
<i>Direct Mimesis</i>	<i>Living Nature</i>
<i>Indirect Mimesis</i>	<i>Non-Living Nature</i>

This section examines 15 internationally recognized iconic structures in the context of mimesis in architectural design; each structure is classified by evaluating its design process, formal references, and sources of inspiration. In this context, the structures are classified *directly* and *indirectly* according to how mimesis is perceived, and as *animate* and *inanimate nature* according to the representation of nature in the design (Table 2).

Table 2. Classification of mimesis in the design of contemporary iconic structures according to the nature-form-perception relationship.

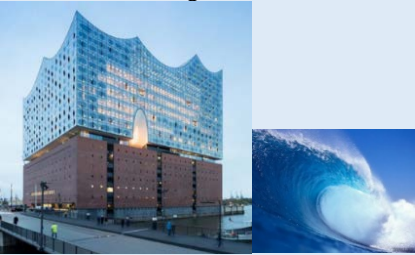
<u>ELBPILHARMONIE HAMBURG</u> Herzog et de Meuron // Germany // 2016 // Mixed-Use Building  Elbphilharmonie Hamburg and its inspiration: the wave.	1. Mimesis according to how it is perceived: Direct Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Inanimate nature The Elbphilharmonie, situated on top of an old warehouse, is located in the harbor and "referencing the waves," forming one of the city's important social centers.
<u>SHANGHAI ASTRONOMY MUSEUM</u> Ennead Architects // China // 2021 // Museum  Shanghai Astronomy Museum and the planetary movements that inspired it.	1. Mimesis according to how it is perceived: Indirect Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Inanimate nature Wong, a member of the design team, stated that in their designs they were inspired by the classic "three-body problem" in physics, by looking at the complex choreographies created by the gravitational attraction of multiple bodies in solar systems.

Table 2. Classification of mimesis in the design of contemporary iconic structures according to the nature-form-perception relationship.

<u>HEYDAR ALIYEV CULTURAL CENTER</u> Zaha Hadid Architects // Azerbaijan // 2013 // Cultural Center   Heydar Aliyev Cultural Center and its inspiration, Mount Hazar.	1. Mimesis according to how it is perceived: Indirect Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Inanimate nature The rising and falling structure of the building's center is like the mountain where Aliyev was born, the rising of the Caspian Sea (Gürsel, 2013).
<u>ASTANA KAZAKHSTAN AUDITORIUM</u> Manfredi Nicoletti and Luca Nicoletti // Kazakhstan // 2010 // Cultural Center   Astana Kazakhstan Auditorium and its source of inspiration: the rose.	1. Mimesis according to how it is perceived: Direct Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Living nature Manfredi Nicoletti describes his sources of inspiration when creating his designs as follows: "...While flying over the vast expanse of the arid steppe, we feel that it is truly devoid of flowers. So we decided to create the flower of the steppe" (Welch, 2020).
<u>CITY OF ARTS AND SCIENCES-PLANETARIUM</u> Santiago Calatrava // Spain // 2005 // Planetarium   City of Arts and Sciences Planetarium and its source of inspiration.	1. Mimesis according to how it is perceived: Direct Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Living nature This structure, the planetarium of the City of Arts and Sciences project in Valencia, has become the most recognizable of Calatrava's works there due to its distinctive eyeball-like appearance. Calatrava created sketches based on the shape of an eye when designing the planetarium, which is an observatory.

Table 2. Classification of mimesis in the design of contemporary iconic structures according to the nature-form-perception relationship.

<u>BAHAI TEMPLE</u> Hariri Pontarini Architects // South America // 2016 // Religious Building   The Bahai Temple and its inspiration, the Sufi dancer.	1. Mimesis according to how it is perceived: Indirect Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Living nature The design team stated that they were inspired by various sources, such as ‘Sufi dancers’ spinning in large skirts as a form of physical meditation, Japanese bamboo baskets, and broken glass pieces (McKnight, 2017).
<u>CITÉ DU VIN</u> XTU Architects // France // 2016 // Business Center   Cité Du Vin and its source of inspiration: the whirlpool.	1. Mimesis according to how it is perceived: Indirect Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Inanimate nature The architects of the building, Anouk Legendre and Nicolas Desmazières, say the following about the building: “We designed a space shaped by the symbols of the building’s identity: grape juice, wine swirling in a glass, the whirlpools in the Garonne were the inspiration for the building. Every detail of the architecture evokes the spirit and liquid nature of wine: ‘uninterrupted roundness, abstract and sensual’ (Jimidi, 2016).
<u>BOTANICAL MUSEUM</u> Wilkinson Eyre Architects // Singapore // 2012 // Museum   The Botanical Museum and its inspiration: insect skeletons.	1. Mimesis according to how it is perceived: Direct Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Living nature The greenhouse, created by drawing inspiration from an insect skeleton, allows tropical plants to grow and exotic butterflies and insects to live.

Table 2. Classification of mimesis in the design of contemporary iconic structures according to the nature-form-perception relationship.

<u>GALAXY SOHO</u> Zaha Hadid // China // 2012 // Office-Entertainment Center   Galaxy Soho and its inspiration, water	1. Mimesis according to how it is perceived: Indirect Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Inanimate nature Zaha Hadid and her team, who did not want the structure to consist of solid masses, wanted to create a world of liquid movement in the structure, inspired by the wave motion of liquids.
<u>THE ICEBERG</u> CEBRA, JDS, Louis Paillard Architects, SeARCH // Denmark // 2013 // Housing   The Iceberg and the iceberg that inspired it.	1. Mimesis according to how it is perceived: Direct Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Inanimate nature The initial inspiration for The Iceberg design was the landscape of Aarhus Bay. When designing the building complex, the design team wanted to create a visual link between the building and the landscape, and they define the inspiration for the building as the "iceberg" (Freason, 2013).
<u>ART SCIENCE MUSEUM IN SINGAPORE</u> Safdie Architects // Singapore // 2011 // Museum   Art Science Museum in Singapore and its inspiration: lilies.	1. Mimesis according to how it is perceived: Direct Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Living nature The design team stated that they wanted to create a flower-like structure consisting of ten leaves formed by the geometry of spheres of varying radii floating on the pond bottom, within the surrounding landscape. It was called "Singapore's welcoming hand" by Sheldon Adelson, who developed Marina Bay Sands.
<u>KANSAS LIBRARY</u> CDFM2 // America // 2004 // Library	1. Mimesis according to how it is perceived: Direct Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Inanimate nature

Table 2. Classification of mimesis in the design of contemporary iconic structures according to the nature-form-perception relationship.

	“...These oversized books have become the most recognizable and widely discussed additions to Kansas City’s redeveloping core.”
<u>TOILET MUSEUM</u> Sim Jae-deok // South Korea // 2007 // Museum 	1. Mimesis according to how it is perceived: Direct Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Inanimate nature Sim Jae-deok served as the president of the World Toilet Association and had it done to attract attention and to represent his work.
<u>NATIONAL FISHERIES OFFICE</u> India // 2012 // Workplace 	1. Mimesis according to how it is perceived: Direct Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Living nature This is the National Fisheries Development Board Building. It was established to increase fish production and productivity in the country.
<u>PIANO BUILDING</u> Hefei University of Technology // China // 2012 // School of Music 	1. Mimesis according to how it is perceived: Direct Mimesis 2. Mimesis according to its relationship with nature: Inanimate nature The main purpose of the Piano House is to serve as an activity center for nearby music schools and art centers.

4. EVALUATION

The examined iconic structures were identified as large-scale, international buildings open to the public that appeal to and contribute to the development of the entire city. It was observed

that iconic structures are a significant factor in shaping the city's identity, contributing to the city both socio-culturally and economically. Iconic structures are generally designed by renowned architects. The shell design, which creates the initial image of the building, is the most frequently used mimesis design method by designers. This is thought to be because the shell design, which is the perceived and defined face of the architectural structure in the urban space, covers the entire facade and enhances the overall impact of the building.

In iconic structures, direct mimesis, utilizing nature in both living and non-living forms, is prominent, enabling quick interaction with society. Calatrava's City of Arts and Sciences Planetarium in Spain is eye-shaped, and mimesis is used in its design as a reference to the function of this observatory. The Botanical Museum in Singapore, also based on the concept of form-function pairing, is designed in the shape of an insect skeleton, allowing exotic insects and butterflies to live there. The Astana Kazakhstan Auditorium was designed to reflect the flower of the steppe, aiming to represent a creature specific to the place. However, this design language should not be confused with object architecture.

There are also successful examples of indirect mimesis that have garnered significant attention. The Galaxy Soho shopping mall, designed by Hadid, is one such successful example, inspired by the movement of fluids and featuring spaces that flow into one another. The Shanghai Astronomical Museum, also inspired by the movement of planets, is another successful example of indirect mimesis, where form and function are harmoniously integrated, reflecting the inspirational object conceptually without being directly apparent from the outside. The Bahai Temple, a religious structure located in South America, is another example of indirect mimesis, inspired by the skirts of Sufi dancers.

Some architects have opted for a populist and postmodern approach, preferring what Plato called "bad imitation"—a kind of easily perceived, "sign architecture." These examples of direct mimesis, which remain at the level of a sign but are poorly copied, are often met with criticism from architects but are appreciated by the public. For instance, the National Fisheries Office is an office building designed to promote fish production and raise awareness about aquaculture in the country. The Toilet Museum is said to have been built to draw attention to toilet hygiene; it has been observed that the marketing and design of these massive objects often attempt to link them to a utilitarian cause. However, following the logic that "there's no such thing as bad publicity," it has been determined that these structures can also gain recognition and contribute to the city through a populist approach.

5. CONCLUSION

Architecture, a phenomenon that has shaped human activity and left traces in collective memory since the transition of humans to settled life, continues to exist. Architecture is not merely about providing shelter; it is also a physical reflection of human life and a part of cultural heritage. It reflects people's thought systems as a physical representation and records cultural values.

Architectural design is a process that requires establishing complex relationships between different components. These relationships encompass various dimensions, from form to function, from historical contexts to environmental influences. The use of mimesis provides an emotional and symbolic means of communication for architectural products. Architects use mimesis in their designs for reasons such as preserving cultural continuity, conveying messages, emphasizing the function and concept of the project, adding appeal to the structure, enhancing

symbolism, and ensuring that the building becomes a symbol of the city. Mimesis is a process of representation and expression that extends from the object that inspires the architect to the product they create. Through mimesis, an architect transfers an image found in nature to the building. The resulting product is mimesis, reflecting living or inanimate nature.

In iconic building designs that aim for originality and distinctiveness, architects frequently employ mimesis in their design. Iconic buildings are structures that have become ingrained in the collective memory of society and possess symbolic significance. These buildings are expected to contain striking symbols, evoke associations, and create value for the community. Iconic buildings are designed with diverse forms, structural features, materials, and functions, and are generally large public buildings. To become an icon, buildings must be striking and carry symbolic meaning.

In conclusion, based on the examples examined, iconic architecture generally possesses qualities such as: being a product of design that attempts a new style, being pioneering, being the first, reflecting the essence and architecture of the era in which it was built, influencing users, being a symbol, reflecting an era, and representing a movement. These types of structures also serve as a response to societies' search for symbols. Regardless of whether they are in harmony with their surroundings, functional or not, and whether their architectural language is unified or not, all iconic architectural products are visually impressive. The designers of these architectural icons employ mimesis in their design to ensure that these structures possess strong value, contain noteworthy symbols, evoke associations, are memorable for users, and create value for society. The concept of mimesis sometimes represents poor imitation, as in the Platonic approach, and sometimes good examples that grasp the essence of the object, as in Aristotle.

RESOURCES

- Altuğ, T. (2007). The History of Aesthetics. In A. Cevizci (Ed.), Encyclopedia of Philosophy. Ankara: Babil Publishing.
- Aristotle. (1997). Nicomachean Ethics (S. Babür, Trans.). Ankara: Ayraç Publishing House.
- Benjamin, W. (1979). On the Mimetic Faculty (E. Jephcott & K. Shorter, Trans.). In One Way Street and Other Writings. London: NLB.
- Bozkurt, N. (1995). Theories of Art and Aesthetics. Istanbul: Sarmal Publishing House.
- Butcher, S. H. (1932). Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: With a Critical Text and Translation of the Poetics (4th ed.). London: Macmillan.
- Copleston, F. (2013). Aristotle (A. Yardımlı, Trans.). Istanbul: İdea Publishing House.
- Freason, A. (2013). Isbjernet by JDS Architects, CEBRA, SeARCH and Louis Paillard [Online]. Dezeen.
- The Great Larousse Dictionary and Encyclopedia. (1986). Interpress Press and Publishing Inc., Volume 17. Librairie Larousse.
- Gürsel, D. (2013). A Zaha Hadid Work in Baku [Online]. Arkitektüel.
- Halliwell, S. (2002). The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Heidegger, M. (2007). The Origin of the Work of Art (F. Tepebaşı, Trans.). Ankara: De ki Basım Yayım.
- Jimidi, L. (2016). Stades [Online]. France Website.

- Johnson, M., & Lakoff, G. (2005). *Metaphors: Life, Meaning and Language* (G. Y. Demir, Trans.). Paradigma Publications.
- Kalaycı, N. (2020). Dialectics against poetry in antiquity: Image production in poetic culture and Socratic culture. *Cogito: Thinking About the Image*, 97, 17–41.
- Korkmaz, S., & Gündem, Ö. (2025). Differences between biomimesis and formal imitation in architectural design practices. *Journal of the Faculty of Engineering and Architecture of Gazi University*, 40(3), 1573–1587.
- Leach, N. (2005). Mimesis. *Architectural Theory Review*, 10(1), 93–104.
- McKnight, J. (2017). Bahá'í temple in Chile by Hariri Pontarini features twisted wings made of steel and glass [Online]. Dezeen.
- Portoghesi, P. (2000). *Nature and Architecture*. Milan: Skira Editore.
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. New York: Routledge.
- Welch, A. (2020). Astana Kazakhstan State Auditorium Building [Online]. e-architect.
- Yıldız Kuyrukçı, E. (2018). The importance of iconic buildings for city image: Konya Science Center example. *ICONARP International Journal of Architecture and Planning*, 6(2), 461–481.

GELENEKSEL KONUTUN MEKANSAL ANALİZİ VE DÖNÜŞÜM SÜRECİ: TÜRKİYE VE SURİYE BAĞLAMINDA BİR KARŞILAŞTIRMA

Sevde Gülizar DİNÇER¹

1. GİRİŞ

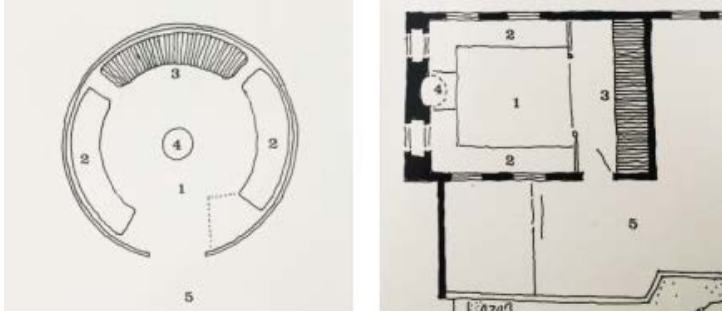
Barınma prensibi, insanlığın var oluşundan itibaren temel ihtiyaçlarından biri olarak ele alınmaktadır. Geniş bir perspektiften incelendiğinde barınma durumu, fiziksel bir olgu olmaktan çıkarak çevresel ve sosyal koşullara odaklanan kültürel bir imge olarak değerlendirilmektedir (Güney Yüksel & Seçer Kariptaş, 2019). Barınma ihtiyacının temel imgesi olan konut; barınma fiilini gerçekleştiren yapısal bir sistem olmasının yanı sıra, toplumun sosyo-kültürel ve ekonomik yaşantısını temsil eden, geçmiş ve gelecek yaşantılar arasında köprü niteliği üstlenen önemli bir mimari unsur olarak ele alınmaktadır (Gögebakan, 2015). Bu kapsamda konut, toplumların kültürel yaklaşımlarını yansıtan bir işleve sahip olmaktadır. Bu işlev, mekânsal organizasyonlar ve yapım teknikleri ile harmanlanarak somut mimari yapılara dönüşmektedir (Köse, 2005; İncedemir & Kavas, 2021).

Türkiye ve Suriye'deki konut projeleri, sosyo-kültürel yaklaşım açısından ele alındığında Osmanlı hâkimiyeti döneminde benzer parametrelere sahip olmakla birlikte hem coğrafi koşulların farklılığı hem de sonraki dönemlerde yaşanan siyasal değişimler sonucunda başkalaşmıştır. Örneğin Halep kenti, 1516–1918 yılları arasında Osmanlı Devleti'nin üçüncü

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Konya Gıda ve Tarım Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, ORCID: 0000-0002-5300-8466.

büyük şehri olarak tanımlanmıştır (Alafandi & Abdul Rahim, 2016). Bu bağlamda farklı kültür ve coğrafi özelliklere sahip şehirler, bütüncül bir yaklaşım içerisinde sosyo-kültürel ve mimari açıdan görece homojen bir birlik durumu sergilemiştir. Benzer şekilde Anadolu'nun güneydoğusunda yer alan kentler ile Suriye'nin Halep ve Şam şehirleri; iklimsel özellikler, malzeme kullanımı ve kültürel yaklaşımlar açısından ortak mimari karakteristikler göstermektedir. Bu durum, Osmanlı döneminde konut mimarisinde yerel coğrafi özelliklerin korunarak sürdürüldüğünü ortaya koyan bir sistem olarak değerlendirilmektedir.

Anadolu'da Türk Evi olarak nitelendirilen yerel konut mimarisinin ilk kültürel kodları, göçebe yerleşim biçimlerine dayandırılmaktadır. Bu bağlamda Türk çadırlarındaki mekânsal kurgunun, sofasız tek odalı erken dönem Türk evi tipolojisinin öncülü niteliğinde olduğu ifade edilmektedir (Köse, 2005). Sofasız tek odalı konut yapısının dönüşümü, zaman içerisinde oda ve sofa ayrımının belirginleşmesiyle gerçekleşmiş; odaların farklı amaçlar doğrultusunda kullanılmasına olanak tanıyan mekânsal kurgular ortaya çıkmıştır (Şekil 1), (Üstün, 2018).



Şekil 1. Türk Çadırı ve Sofasız Erken Dönem Konut Örneği
(Küçükerman, 2007; Üstün, 2018)

Öte yandan Suriye ve yakın çevresinde gözlenen yerel konut mimarisinde mesken kavramı ön plana çıkmaktadır. Mesken, yalnızca rahat yaşanılabilen bir mekân olarak değil; aynı

zamanda iklim koşullarına karşı koruyucu bir sığınak olarak da değerlendirilmektedir (Behsh, 1988). Bu nedenle Suriye'deki geleneksel konut mimarisinde hem kültürel hem de fiziksel gereksinimlere uygun olacak biçimde, genellikle avlulu plan düzenlemeleri tercih edilmiştir (Sahlabji, 2020).

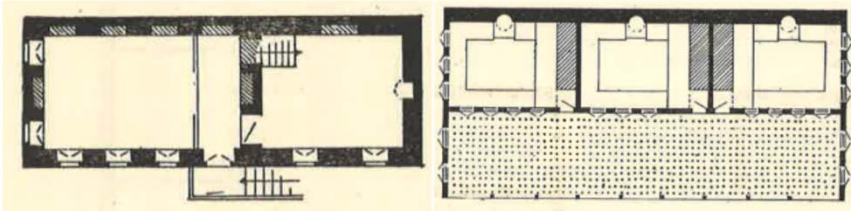
Çalışma kapsamında gerçekleştirilen karşılaştırmalı analiz sürecinde, konut kurgusunun farklı coğrafi ve kültürel yapılaşmalarda nasıl algılandığı ve mekânsal olarak nasıl biçimlendiği incelenmiştir. Ortak bir bağlam içerisinde değerlendirilmesi gereken en önemli parametrelerden biri mahremiyet unsurudur. Bu bağlamda mahremiyet, komşuluk ilişkileri ve görsel kontrol gibi çevresel kurgunun şekillenmesinde aktif rol oynayan temel bir tasarım parametresi olarak ele alınmıştır (Hakim, 2010).

2. TÜRK GELENEKSEL KONUTU PLAN KURGUSUNDA ODA KAVRAMI VE SOFANIN TİPOLOJİK GELİŞİMİ

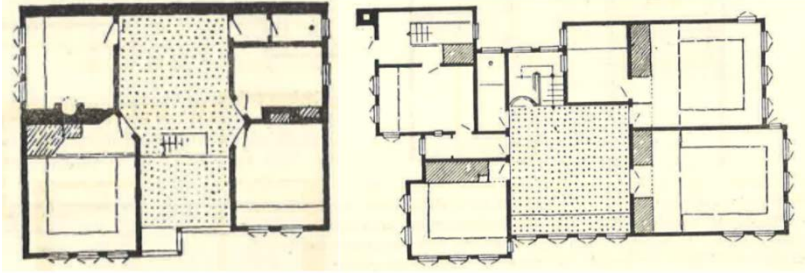
Türk evinde her bir oda, kullanıcısına bağımsız bir konut hissi verecek biçimde kurgulanmıştır. Bu bağlamda oda donatıları, söz konusu bağımsızlığa yönelik işlevleri yerine getiren elemanlardan oluşmaktadır. Odaların içerisinde yer alan yüklükler, gömme dolap niteliğinde olup yorgan ve yastık gibi yatma işlevine ilişkin elemanların depolanmasında kullanılmaktadır. Yüklükler sayesinde gündüz oturma odası olarak kullanılan mekânlar, gece yatak odasına dönüşebilmekte; bu durum, odanın konut içinde özelleşmiş ve bağımsız bir yaşam birimi gibi algılanmasına olanak sağlamaktadır. Oda içerisinde yer alan bir diğer önemli birim ise yıkanma eyleminin gerçekleştiği gusülhanedir. Her odada gusülhane bulunması, kullanıcıların ortak mekânlara yönelme ihtiyacını ortadan kaldırmaktadır (Bozkurt, 2013).

Odalarda pişirme işlevini üstlenen bir ocak bulunması, duvar hizasında sıralanan sedir ve orta alanın boş bırakılması, mekânın esnek kullanımına imkân tanımaktadır. Bu noktada her ne kadar odalar yapısal olarak benzer özellikler gösterse de mekânsal hiyerarşinin varlığından söz etmek mümkündür. Evin girişine veya selamlık bölümüne yakın konumlanan başoda, bu hiyerarşik düzenin en belirgin örneklerinden biridir.

Türk yerel konutunun tarihsel gelişim sürecinde sofa, mekânsal kurguyu belirleyen en önemli parametrelerden biri olarak öne çıkmaktadır. Türk evinin erken dönem örneklerinde sofasız plan tipleri görülmekte; odalar yan yana dizilerek doğrudan ilişkilendirilmektedir. Literatürde bu plan tipi hakkında yapılan çalışmalar fazla olmamakla birlikte Anadolu’da yaygın olarak karşılaşılan konut örnekleri arasında yer almaktadır. Erken Osmanlı döneminde görülen bir diğer plan tipi ise, odalar ile bahçenin kesişiminde konumlanan ve dış mekân ile bütünleşen yarı açık dış sofalı plan düzenidir (Şekil 2). Sofanın odalarla aynı aks üzerinde yerleştirildiği plan tiplerinde ise sofa, geniş bir koridor niteliği kazanarak konutun iç mekânına dâhil olmaktadır. Odaların sofanın etrafında konumlandığı orta sofalı plan tipi ise özellikle 18. ve 19. yüzyıl konaklarında yaygın olarak görülmektedir. Bu plan düzeninde odalar, önlerinde yer alan eyvanlar aracılığıyla sofa etrafında örgütlenmektedir (Şekil 3), (Tuztaş, 2013).



Şekil 2. Türk Geleneksel Konutu Sofasız ve Dış Sofalı Plan Örnekleri (Eldem, 1968)



**Şekil 3. Türk Geleneksel Konutu Orta Sofalı Plan Örnekleri
(Eldem, 1968)**

Türk yerel konutunda kat planları incelendiğinde, mekânların işlevlerine göre düşeyde ayrıştığı görülmektedir. Zemin kat, genellikle depo ve ahır gibi servis alanlarına ayrılmış olup sokağa kapalı, sağır bir cephe düzenine sahiptir. Bu katta yalnızca üst katlara geçişi sağlayan ve taşlık olarak adlandırılan giriş mekânı yer almaktadır. Konut sakinlerinin yaşam alanlarını barındıran üst katlarda ise odalar ve sofalar konumlanmaktadır. Üst katlarda yapılan çıkmalar, zemin kat sınırlarını aşarak sokağa yönelen ve cumba olarak adlandırılan birimlerden oluşmaktadır. Cumbalar, hem sokak manzarasına hâkim olmayı sağlamakta hem de mahremiyet ilkesini korumaktadır (Uşma, 2021).

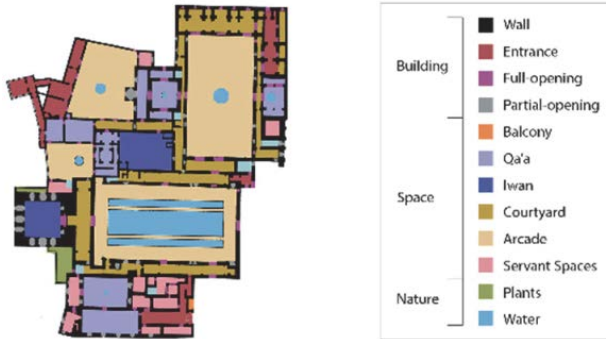


**Şekil 4. Çok Amaçlı Mekan Olarak İşlev Gören ‘Oda’
(Küçükerman & Edirne, 2022)**

Türk evinde oda, aynı döşeme üzerinde gündüz oturma ve yemek yeme, gece ise yükülden çıkarılan yataklarda uyuma işlevlerini barındıran çok amaçlı bir mekân olarak tanımlanmaktadır. Bu yönüyle oda, Türk evinde ‘ev içinde ev’ anlayışının mekânsal karşılığıdır (Üstün, 2018).

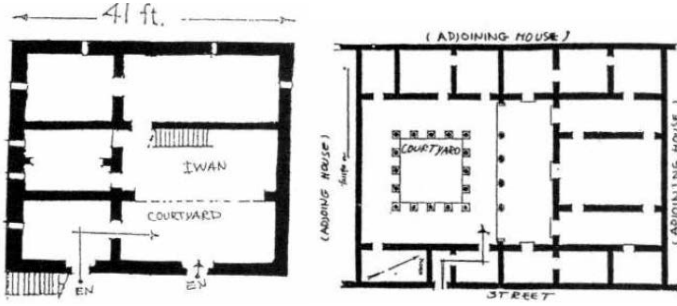
3. GELENEKSEL SURIYE VE TÜRK KONUTLARINDA KARŞILAŞTIRMALI MEKANSAL ANALİZ: İKLİM, MAHREMİYET VE MİMARİ ÖGELER

Türk konutunda sofa, iç mekânda dağıtıcı ve birleştirici bir öge olarak işlev görürken; Suriye yerel konutunda bu rolü çoğunlukla avlu üstlenmektedir. Avlu, bir geçiş mekânı olmasının yanı sıra, konut sakinlerinin sosyalleştiği bir toplanma alanı olarak kullanılmaktadır. Aynı zamanda kış aylarında korunaklı bir iç mekân niteliği taşıması nedeniyle iç avlu işlevi de görmektedir (Bozkurt, 2013). Bununla birlikte Suriye geleneksel konut mimarisi, Türk konut mimarisindeki sofa anlayışından iklimsel ve bölgesel nedenlerle ayrılmaktadır. Bu bağlamda Suriye konutlarında açık ve yarı açık iç mekânların daha belirgin kurgulandığı görülmektedir (Şekil 5).



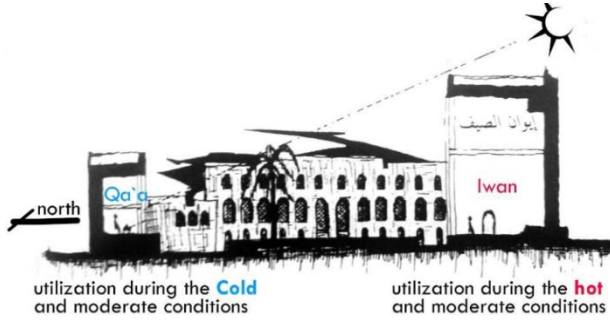
Şekil 5. Suriye Geleneksel Konutu Mekansal Kurgusu (Huang vd., 2023)

Suriye konutlarında sokak cephesi genellikle tamamen sağır tutulmakta; açıklıklar ya hiç verilmemekte ya da en üst kotta konumlandırılmaktadır. Sağır ana girişten sonra, dolambaçlı bir geçiş koridoru aracılığıyla avluya ulaşılmaktadır (Şekil 6). Bu mekânsal kurgu sayesinde avluda bulunan konut sakinlerinin sokakla olan görsel ilişkisi kesilmekte ve mahremiyet ilkesi güçlendirilmektedir (Sahlabji, 2020). Suriye yerel konutunda girişten avluya yönelen bu geçiş mekânı skifa olarak adlandırılmaktadır. Türk evinde ise sokak ve bahçe ile ilişkiyi kuran, ancak üst kat yaşam alanlarını izole eden mekân taşlık olarak tanımlanmaktadır.



Şekil 6. Suriye Yerel Konutlarında Geçiş Koridorları (Behsh, 1988).

İklimsel adaptasyon, her iki konut tipolojisinde de mekânsal kurgunun belirlenmesinde etkili bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk evinde sofanın iç mekânda konumlanması, daha soğuk iklim koşullarına uyum sağlama amacını taşıırken; Suriye konutlarında açık avlu düzeni, sıcak ve kuru iklim koşullarına yanıt vermektedir. Suriye evlerinde avluyu çevreleyen kalın taş duvarlar, gündüz depolanan sıcaklığın gece boyunca serbest bırakılmasını sağlayarak pasif soğutma etkisi yaratmaktadır. Avlunun merkezinde yer alan ve bahra olarak adlandırılan su havuzu ise buharlaşma yoluyla ortamın nemlendirilmesine ve serinletilmesine katkıda bulunmaktadır (Şekil 7), (Salkini, Greco & Lucente, 2017).



Şekil 7. Suriye Yerel Konutunda İklimsel Adaptasyon (Aboudan, 2018)

Suriye geleneksel konutunu Türk konutundan ayıran önemli mekânsal öğelerden biri eyvanlardır. Eyvanlar, kuzeyden gelen hâkim rüzgârı içeri alacak biçimde güney yönünde konumlandırılmış; üç tarafı kapalı ve tavan yüksekliği konutun genelinden daha fazla olan yarı açık mekânlardır. Türk evinde odalar konut içinde bağımsız birimler gibi kullanılırken, Suriye evlerinde mekân kullanımı mevsimsel koşullara bağlı olarak değişmektedir. Yaz aylarında eyvanlar tercih edilirken, kış aylarında kapalı odalara geçilmektedir. Misafirlerin selamlıkta, ailenin ise haremlikte yaşaması; katlar arası mevsimsel göçün daha dinamik bir biçimde gerçekleşmesine olanak tanımaktadır (Şekil 8), (Behsh, 1988).



Şekil 8. Suriye Yerel Konutunda Haremlik- Selamlık Mekanları (Behsh, 1988).

Suriye evlerinde, tek bir avlu ya da iki avlu etrafında kurgulanan plan şemalarında selamlık mekânının genellikle girişe en yakın konumda yer aldığı görülmektedir (Sahlabji, 2020). Bu mekân, işlevsel ve temsili niteliği bakımından Türk evinde yer alan başoda ile benzer bir yaklaşımla kurgulanmıştır. Suriye geleneksel konutlarında murabba olarak adlandırılan ve Türk evindeki başoda niteliğini karşılayan ana salonlar, çoğunlukla ahşap panellerle kaplanmıştır. Bu paneller, geometrik ya da bitkisel motiflerden oluşan zengin bezemelerle süslenmiş olup, biçimsel ve işlevsel açıdan Türk evinde görülen sergen elemanını çağrıştırmaktadır.

Ancak bu eylemsel ve mekânsal benzerliğin fiziksel karşılığı, iki gelenekte donatı sistemleri üzerinden belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. Türk Evi'nde odanın boş ve çok amaçlı kullanımını mümkün kılan en önemli mimari çözüm, duvar yüzeylerinin depolama ve sergileme işlevlerini üstlenecek şekilde kurgulanmış olmasıdır. Bu sistemin en karakteristik ögesi, odanın duvarlarını çepeçevre dolaşan ve tavan hizasına yakın konumlanan ahşap raf sistemi olan sergendir. Sergenler, değerli eşyaların sergilenmesi ya da aromatik meyvelerin dizilerek mekânın kokulandırılması gibi işlevlere hizmet ederken; alt kotta yer alan yüklük ve gusülhane gibi ahşap kaplamalı birimler, yatakların gündüz saatlerinde ortadan kaldırılmasına olanak tanıyarak mekânın esnek kullanımını desteklemektedir (Şekil 9), (Üstün, 2018).

Türk Evi'nde görülen bu ahşap temelli ve mekâna eklenilen donatı sistemi, Suriye konut mimarisinde yerini büyük ölçüde yapının kütsel özelliklerine bırakmaktadır. Özellikle Halep ve Şam evlerinde, duvarların taşıyıcı taş örgüden oluşması nedeniyle depolama işlevi; ahşap raflar yerine, duvarın içine oyulmuş taş nişler ve gömme dolaplar aracılığıyla çözülmektedir. Zengin Suriye evlerinde ahşap kullanımı Türk evindeki gibi mekânı tanımlayan sergenler yerine, ajami adı

odalar ile daha karmaşık ve çok işlevli bir plan tipolojisine sahiptir (Zin Alabadin, 2019).

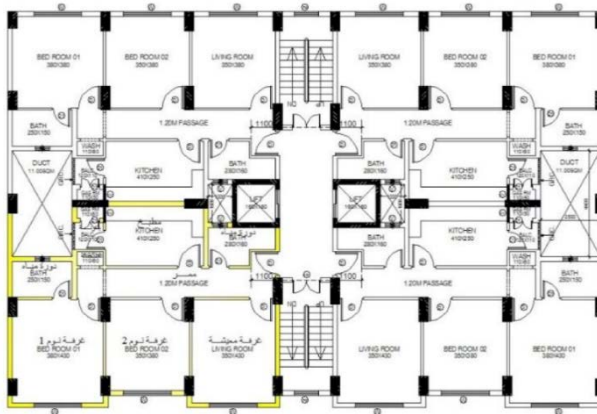
4. TÜRKİYE VE SURİYE KONUTLARINDA APARTMANLAŞMA VE MEKANSAL AYRIŞMA

Türkiye’de modern dönemde yaşanan apartmanlaşma süreciyle birlikte, geleneksel konutun en önemli birleştirici öğelerinden biri olan sofa, biçimsel bir dönüşüm geçirerek hol ya da koridor formuna evrilmiş; ancak mekânsal örgütlenme içindeki dağıtım işlevini bu yeni formlar aracılığıyla sürdürmeye devam etmiştir. Geleneksel konutta çok işlevli bir kullanım sunan oda kurgusu ise modernleşme süreciyle birlikte işlevsel bir ayrışmaya uğramış ve yatak odası ile oturma odası gibi özelleşmiş mekânlara bölünmüştür. Türkiye’deki konut plan kurgusu şehirden şehre farklılık göstermekle birlikte, bazı kentlerde gerçekleştirilen plan analizlerinde, gece holü kullanımı gibi mahremiyet vurgusunun sürdürüldüğü; misafir odalarının ise geleneksel başoda anlayışıyla varlığını koruduğu görülmektedir (Şekil 10), (Sungur & Aydın, 2021).



Şekil 10. 1971 Yılı Apartman Plan Tipolojisi (Sungur & Aydın, 2021)

Suriye’de ise Osmanlı döneminin sona ermesinin ardından Batı mimarlığının etkisiyle konut yapısı belirgin ve köklü bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu süreçte geleneksel, içe dönük ve avlu merkezli konut tipolojileri yerini; balkonların eklendiği, pencere açıklıklarının büyütüldüğü ve sokağa yönelen dışa dönük kütle organizasyonlarına bırakmıştır. Söz konusu mimari dönüşüm, yalnızca biçimsel bir değişim olarak kalmamış; konutun iklimle kurduğu ilişkinin zayıflamasına da neden olmuştur (Şekil 11). Geleneksel Suriye evlerinde termal konforun temel bileşenlerinden biri olan avluların plan kurgusundan çıkarılması, pasif soğutma ve doğal havalandırma olanaklarının büyük ölçüde ortadan kalkmasına yol açmıştır. Avlu, kalın taş duvarlar ve yarı açık mekânlar aracılığıyla iç mekân sıcaklığını dengeleyen bir mikroklima oluştururken; bu mekânsal düzenin terk edilmesi, konutların doğal çevresel verilerle uyumlu çalışma kapasitesini sınırlandırmıştır. Bunun sonucunda, özellikle yaz aylarında iç mekân konforunun sağlanabilmesi için mekanik soğutma sistemlerine duyulan gereksinim artmış; bu durum konut ölçeğinde enerji tüketiminin yükselmesine neden olmuştur (Abas, 2021; Shayah & Khanmohammadi, 2023).



Şekil 11. Suriye’de Apartmanlaşma Süreci Plan Örneği
(Kharboutli & Erdoğan, 2022)

Suriye’de savaş sonrası yeniden inşa sürecine yönelik çalışmalarda, livan ve bahra gibi geleneksel mimari öğelerin, enerji etkin ve iklimle uyumlu konut tasarımlarının geliştirilmesi açısından kritik bir rol üstlendiği literatürde özellikle vurgulanmaktadır. Bu mekânsal öğeler, doğal havalandırma, gölgeleme ve buharlaşma yoluyla soğutma gibi pasif çevresel kontrol stratejilerini destekleyerek, konutlarda mekanik sistemlere olan bağımlılığı azaltma potansiyeli taşımaktadır. Bu bağlamda, geleneksel konut tipolojilerinden elde edilen mekânsal ve çevresel verilerin, çağdaş yeniden inşa süreçlerinde sürdürülebilir ve yere özgü tasarım yaklaşımlarının geliştirilmesine önemli katkılar sunduğu ifade edilmektedir (Al Asali & Shahin, 2016).

5. SONUÇ

Bu çalışmada, aynı siyasi çatı altında uzun süre boyunca şekillenmiş iki farklı geleneksel konut plan tipolojisi, medeniyet, iklim ve toplumsal yapı bağlamında ele alınarak karşılaştırmalı bir biçimde incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda, Türk geleneksel konutunun içe dönük mekânsal kurgusunda, yapısal organizasyonun Suriye geleneksel konutuna göre kütleli yaklaşım sunduğu gözlenmiştir. Türk yerel konutunda sokakla bağlantı üst katlarda yer alan cumba ve baş oda gibi mekanlar ile gerçekleştirilmiş, mahremiyet ilkesine de gözetken bir kontrol mekanizması geliştirilmiştir. Suriye yerel konut mimarisinde ise plan yerleşimi iklim özelliklerine dayalı tasarım kararları ve mahremiyet ilkesi doğrultusunda gelişmiş, bu bağlamda yerel konut kendi içinde bir dünya ortaya koymuştur. Avlu, eyvan, bahra ve livan gibi mekânsal bileşenlerin merkezde yer aldığı bu yapılaşma biçiminde konut, yalnızca barınma işlevini yerine getiren bir yapı olmaktan çıkarak; kendi mikroklimasını üreten, sosyal yaşamı düzenleyen ve dış çevreden büyük ölçüde izole

edilmiş bütüncül bir yaşam çevresine dönüşmüştür. Ancak 20. yüzyıl sonrasında her iki coğrafyada da etkisini giderek artıran modernleşme süreciyle birlikte, apartmanlaşma olgusu geleneksel konut kimliğini zayıflatan temel bir dönüşüm aracı haline gelmiştir. Türkiye’de bu süreç, çok işlevli ve esnek oda kurgusunun yerini modern dönem salon ve oda ayırımına dayalı, esnek olmayan mekânsal organizasyonlara bırakmıştır. Suriye’de ise bu dönüşüm, mekânsal kimliğin zayıflamasının yanı sıra avlulu konut tipolojisi kurgusunun değişimi ile pasif iklim sistemlerinin düşünülmemesine ve enerji etkin yaklaşımların azalmasına neden olmuştur. Çok katlı blok yapılaşmanın yaygınlaşması, iklimle uyumlu yerel çözümlerin yerini bağımsız konut tipolojilerine bırakmasına neden olmuştur.

Bu çerçevede, gelecekte hem Türkiye’de yürütülen kentsel dönüşüm projelerinde hem de savaş sonrası yeniden inşa sürecindeki Suriye konutlarında, geleneksel konut tipolojilerinden elde edilecek mekânsal, çevresel ve kültürel çıkarımların yeniden değerlendirilmesi büyük önem taşımaktadır. Geleneksel konut mimarisine özgü esnek plan kurguları, mahremiyet odaklı mekânsal hiyerarşiler ve pasif iklimlendirme stratejileri, çağdaş konut tasarımında sürdürülebilir, enerji etkin ve yere özgü çözümler üretilmesine katkı sağlayabilecek güçlü bir referans çerçevesi sunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, geleneksel konut mirasının yalnızca korunması gereken bir kültürel değer değil, aynı zamanda güncel konut sorunlarına yanıt üretebilecek bir tasarım kaynağı olarak ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Abass, H. (2021). Distinctive features of the composition of Damascus buildings during the period of the French Mandate. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 600, xx–xx.
- Aboudan, F. (2018). *The traditional courtyard house in Aleppo and its correlation with the sustainable conceptions* (Yüksek lisans tezi). Özyeğin Üniversitesi, İstanbul.
- Al Asali, M. W., & Shahin, I. (2016). Rural habitation in Syria: The culture of traditional architecture and its role in the reconstruction process. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 33(2), 101–119.
- Alafandi, R., & Abdul Rahim, A. (2016). The Aleppine Ottoman ajami rooms, destruction and reconstruction. *Journal of Education and Social Sciences*, 4, 169–180.
- Bektaş, C. (2023). *Türk evi*. İstanbul: YEM Yayın.
- Behsh, B. (1988). The traditional Arabic house: Its historical roots. *Nordic Journal of Architectural Research*, 1(4), 16–30.
- Bozkurt, S. G. (2013). 19. yy’da Osmanlı konut mimarisinde iç mekân kurgusunun Safranbolu evleri örneğinde irdelenmesi. *Journal of the Faculty of Forestry, Istanbul University*, 62(2), 37–70.
- Eldem, S. H. (1968). *Türk evi plan tipleri*. İstanbul: İ.T.Ü. Yayınları.
- Gögebakan, Y. (2015). Karakteristik bir değer olan geleneksel Türk evi’nin oluşumunu belirleyen unsurlar ve bu evlerin genel özellikleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(1), 41–55.

- Güney Yüksel, F. C., & Seçer Kariptaş, F. (2019). Konut iç mekânına sürdürülebilir yaklaşımlar. *Yakın Mimarlık Dergisi*, 2(2), 27–39.
- Hâkim, B. S. (2010). *Arabic-Islamic cities: Building and planning principles*. Abingdon, Oxon: Routledge. (Orijinal eserin yayın tarihi 1986)
- Huang, S., Llabres Valls, E., Tabony, A., & Castillo, L. C. (2023). Damascus house: Exploring the connectionist embodiment of the Islamic environmental intelligence by design. W. Dokonal, U. Hirschberg & G. Wurzer (Ed.), *Digital Design Reconsidered: Proceedings of the 41st Conference on Education and Research in Computer Aided Architectural Design in Europe (eCAADe 2023) – Volume 1* içinde (s. 871–880).
- İncedemir, Ş., & Kavas, K. R. (2021). Türk evi kavramının tarih yazımı üzerine bir inceleme. *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10, 74–86.
- Kharboutli, D., & Erdoğan, N. (2022). Architectural features of Aleppo city and residential areas. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi [The Journal of International Social Research]*, 15(85), 1–13. <https://doi.org/10.17719/jisr.2022.52321>
- Köse, A. (2005). Türkiye’de geleneksel kırsal konut planlarında göçebe Türk kültürü izleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 158–191.
- Küçükerman, Ö. (2007). *Kendi mekânının arayışı içinde Türk evi*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.
- Küçükerman, Ö., & Edirne, J. (2022). Geleneksel Türk evi mekânının tasarımında rol oynamış kültürel ve sürdürülebilir temel ilkeler. *International Journal of Social and Humanities Sciences*, 6(3), 261–291.

- Sahlabji, R. R. (2020). *The spatial changes of Syrian courtyard houses from traditional to contemporary* (Master's thesis). Eastern Mediterranean University, Gazimağusa, North Cyprus.
- Salkini, H., Greco, L., & Lucente, R. (2017). Towards adaptive residential buildings: Traditional and contemporary scenarios in bioclimatic design (the case of Aleppo). *Procedia Engineering*, 180, 1083–1092. <https://doi.org/10.1016/j.proeng.2017.04.268>
- Shayah, M., & Khanmohammadi, M. (2023). Sustainability in Damascene house architecture, as a guide to the development of the contemporary Syrian housing. *International Journal of Sustainable Building Technology and Urban Development*, 14(4), 500–518. <https://doi.org/10.22712/susb.20230039>
- Sungur, M., & Aydın, D. (2021). Konya konutlarında (1920–1980) mekânsal mahremiyetin sosyal paradigmalar bağlamında incelenmesi. *Türk İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 16(32), 387–414.
- Tuztaş, U. (2013). İdealleş[tiril]miş “Türk Evi” fikrinin tariyografik çözümlenmesi. *ICONARP International Journal of Architecture and Planning*, 1(1), 66–91.
- Uşma, G. (2021). Anadolu'daki geleneksel Türk evlerinin plan, cephe ve süsleme özellikleri bağlamında incelenmesi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (6), 227–259. <https://doi.org/10.46372/arts.941536>
- Üstün, B. (2018). Türk evi mekân kurgusundaki programatik yapıların tasarımsal bütünlüğü. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(15), 187–207.

Zin Alabadin, M. (2019). *Halep kenti ve geleneksel evleri* (Doktora tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

YEMEĞİN MEKÂNSAL KARAKTERİ: GASTRONOMİK KİMLİĞİN MİMARİ MEKÂNDA TEMSİLİ

Elif TAŞDEMİR¹

Beyza İNAN²

Eyüp UYANIK³

Mehmet ESKİOCAK⁴

1. GİRİŞ

Yemek, tarihsel süreç boyunca toplumların kültürel örgütlenmesini, yaşam pratiklerini ve mekân anlayışını biçimlendiren çok boyutlu bir olgu olarak ele alınmıştır (Kivela & Crotts, 2006; Kladou vd., 2022). Yemek kültürü, bir toplumun tarihsel gelişimini, değerler sistemini ve sosyal ilişkilerini yansıtan önemli bir kimlik göstergesi olarak ele alınmakta ve bu bağlamda gastronomik kimlik, kültürel miras çalışmalarında merkezi bir kavram olarak öne çıkmaktadır (Trihas vd., 2022; Çetin vd., 2023). Bu çalışma kapsamında gastronomik kimlik, tüketilen yiyeceklerin niteliğini, bu yiyeceklerin hazırlandığı, pişirildiği ve tüketildiği mekânların kültürel anlamlarıyla birlikte

¹ Siirt Üniversitesi, Tasarım Meslek Yüksekokulu, İç Mekan Tasarımı Bölümü, Siirt, Türkiye, ORCID: 0009-0007-1891-9057.

² Siirt Üniversitesi, Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü, Siirt, Türkiye, ORCID: 0009-0005-2156-6702.

³ Siirt Üniversitesi, Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü, Siirt, Türkiye, ORCID: 0009-0000-1140-4690.

⁴ Siirt University, Siirt Üniversitesi, Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü, Türkiye, ORCID: 0009-0001-5013-3771.

ele alan bütüncül bir kimlik göstergesi olarak tanımlanmaktadır (Gündüzlü & Sönmez, 2021; Çetin vd., 2023).

Yemeğe ilişkin pratiklerin tarihsel süreçte mimari mekânı biçimlendirdiği görülmektedir. Farklı coğrafyalarda gelişen pişirme teknikleri, depolama biçimleri ve sofrâ düzenleri, kültürel ritüeller doğrultusunda belirlenip ocak, tandır, fırın, baca, ambar, serinlik odası ve misafir kabul mekânları gibi mimari elemanlar ortaya çıkmıştır (Gündüzlü & Sönmez, 2021; Demir vd., 2020). Bu çerçevede yemek, kültürel kimliğin yalnızca sembolik bir unsuru olmasından ziyade aynı zamanda mekâna yön veren ve mekân tarafından da şekillenen dinamik bir pratiktir (Bessière, 1998; Kivela & Crotts, 2006). Yemek ile mekân arasındaki bu karşılıklı etkileşim, gastronomik kimliğin somutlaştığı alanların incelenmesini önemli hâle getirmektedir (Gündüzlü & Sönmez, 2021; Kladou vd., 2022). Bu noktada gastronomik kimliğin, kültürel ve toplumsal öğelerin yanı sıra duyuşal çevreyle kurulan etkileşim aracılığıyla şekillendiği kabul edilmektedir. Işık, renk, ses, sıcaklık, doku ve koku gibi atmosfer öğeleri, yemeğin deneyimlenme biçimini doğrudan etkileyen faktörler olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle mekânsal atmosfer, gastronomik deneyimin ayrılmaz bir parçası olarak ele alınmaktadır (Demirbaş vd., 2023; Yılmaz vd., 2024). Restoran atmosferine ilişkin araştırmalar, mekânsal bileşenlerin kullanıcı algısı, memnuniyet düzeyi ve davranışsal eğilimler üzerinde belirleyici olduğunu ortaya koyarak bu bulgular, duyuşal çevrenin gastronomik kimliği şekillendiren temel bileşenlerden biri olduğunu göstermektedir (Ryu & Jang, 2008; Demirbaş vd., 2023).

Gastronomi araştırmalarında atmosfer ve mekân ilişkisini irdeleyen çalışmalar, yemeğin kültürel bir pratikle birlikte mekânsal bir deneyim olarak ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır (Ryu & Jang, 2008; Zampollo, 2013). Işığın sıcaklık algısını, kokunun beklentiği, ses düzeyinin tüketim hızını

ve malzeme dokusunun konfor algısını etkilediğine yönelik bulgular, gastronomik kimliğin duysal çevre içinde şekillenen çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir (Spence, 2015; Yılmaz vd., 2024). Bu doğrultuda mekân, gastronomik kimliğin oluşumunda etkin rol oynayan ve yemeğin deneyimlenme biçimini belirleyen bir bileşen olarak değerlendirilmektedir (Kladou vd., 2022; Demirbaş vd., 2023). Ayrıca gastronomik kimliğin kültürel miras ve yer kimliği ile ilişkilendirildiği çalışmalarda, yemek pratiklerinin kolektif hafızanın oluşumunda belirleyici bir rol oynadığı ve bu hafızanın çoğu zaman mekânsal unsurlar aracılığıyla aktarıldığı vurgulanmaktadır (Bessière, 1998; Kladou vd., 2022; Çetin vd., 2023). Sofra etrafında kurulan sosyal ilişkiler, misafirlik kültürü, toplu yemek ritüelleri ve bu ritüellere ev sahipliği yapan mekânların düzeni, gastronomik kimliği güçlendiren kültürel göstergeler olarak değerlendirilmektedir (Bessière, 1998; Kivela & Crotts, 2006). Bu açıdan mimari mekân, gastronomik kimliğin hem taşıyıcısı hem de temsilcisi konumundadır (Gündüzlü & Sönmez, 2021). Bununla birlikte mevcut literatürde gastronomik kimlik, çoğunlukla yerel ürünler, mutfak mirası ve destinasyon imajı bağlamında ele alınırken, yemeğe ilişkin pratiklerin gerçekleştiği mimari mekân büyük ölçüde bu kimliğin arka planı olarak konumlandırılmaktadır. (Kladou vd., 2022; Trihas vd., 2022). Oysa yemek, üretim, pişirme ve tüketim süreçleri boyunca mekânla birlikte anlam kazanan; mekânsal organizasyon, duysal atmosfer ve kullanım pratikleri aracılığıyla deneyimlenen bir olgudur (Bessière, 1998; Gündüzlü & Sönmez, 2021; Zampollo, 2013). Bu durum, gastronomik kimliğin kültürel anlatıların yanı sıra mimari mekânla kurulan ilişkiler üzerinden de yeniden düşünülmesini gerekli kılmaktadır (Kivela & Crotts, 2006; Kladou vd., 2022).

Bu çalışma, yemeğin mekânsal karakterini açıklamayı ve gastronomik kimliğin mimari mekân aracılığıyla nasıl temsil

edildiğini kavramsal düzeyde tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışma, gastronomi, kültürel kimlik ve mimari mekân ilişkisini ele alan literatüre dayalı bir kavramsal çözümleme yaklaşımı benimsemektedir. Bu doğrultuda yemeğin mekânsal niteliği, doğrudan ölçülebilir değişkenler üzerinden değil; mekânsal pratikler, pişirme süreçleri ve duyuşsal deneyimler bağlamında yorumlayıcı bir çerçeve içinde ele alınmaktadır (Zampollo, 2013; Spence, 2015). Gastronomi, kültürel kimlik ve mekân ilişkisini inceleyen literatür temelinde oluşturulan bu kavramsal çerçeve kapsamında, bölgesel pişirme pratikleri ve bu pratiklerin mekânsal düzenlemelere yansımaları açıklayıcı ve örnekleyici nitelikte değerlendirilmiştir (Trihas vd., 2022; Kladou vd., 2022). Yemeğe dair ritüellerin mimari düzenlemeleri nasıl etkilediği, mekânsal yorumlama yaklaşımıyla ele alınmış; ayrıca duyuşsal mekân ve atmosfer kuramları doğrultusunda çevresel duyuşsal unsurların gastronomik kimliğin oluşumundaki rolü tartışılmıştır (Ryu & Jang, 2008; Spence, 2015; Yılmaz vd., 2024). Bu yaklaşım, gastronomik kimliği mimari mekânın pasif bir yansıması olarak değil; mekânsal pratikler ve duyuşsal deneyimler aracılığıyla kurulan dinamik bir yapı olarak ele alan kuramsal bir perspektif sunmaktadır (Kladou vd., 2022; Çetin vd., 2023).

2. MİMARİ MEKÂNIN KÜLTÜREL GÖSTERGELERİ

Mimari mekân, fiziksel bir çevre üretimi olmanın yanı sıra toplumsal değerlerin, kültürel normların ve tarihsel birikimlerin mekânsal düzlemde temsil edildiği çok katmanlı bir yapı olarak ele alınmaktadır. Mekân, içinde üretildiği toplumun yaşam biçimlerini, sosyal ilişkilerini ve anlam dünyasını yansıtan bir göstergeler sistemi niteliği taşır. Bu bağlamda mimarlık, kültürün pasif bir yansıması olmaktan ziyade, kültürel anlamların

üretildiği ve yeniden yorumlandığı aktif bir araçtır (Rapoport, 1969; Tanyeli, 2011).

Mekânsal organizasyon, kamusal ve özel alanların ayrımı, mekânlar arası geçişler ve dolaşım kurguları, toplumsal hiyerarşileri ve kültürel kabulleri görünür kılar. Norberg-Schulz (1980), mimari mekânın insanın dünyayla kurduğu varoluşsal ilişkiyi yansıttığını belirtirken, mekânın yalnızca işlevsel olmayıp aynı zamanda anlam yüklü bir olgu olduğuna dikkat çeker. Benzer biçimde Kuban (2016), mimari mekânın kültürel bağlamdan kopararak okunamayacağını vurgulayarak, mekânsal biçimlenişin tarihsel ve toplumsal koşullarla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder. Bu yönüyle mimari mekân, kültürel kimliğin somutlaştığı ve okunabildiği temel alanlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Yapı malzemesi, mimarlıkta yalnızca taşıyıcı ya da kaplayıcı bir unsur olmanın ötesinde, kültürel anlamlar taşıyan bir ifade aracıdır. Malzeme seçimi, coğrafi koşullar, iklimsel veriler ve ekonomik etkenlerle birlikte, yerel yapım gelenekleri ve tarihsel bilgi birikimi doğrultusunda şekillenir. Bu nedenle malzeme, mimari üretimde kültürel sürekliliğin en görünür göstergelerinden biri olarak öne çıkar (Oliver, 1997).

Yerel malzemelerin kullanımı, mimari kimliğin oluşumunda belirleyici bir rol oynar. Ahşap, taş ya da kerpiç gibi malzemeler, teknik özellikleri, kullanıcı belleğinde oluşturdukları çağrışımlar ve duyuşsal etkilerle de kültürel anlam üretir. Frampton (1983), eleştirel bölgeselcilik yaklaşımı kapsamında malzemenin yerle kurduğu ilişkinin, mimarlığın evrenselci yaklaşımlar karşısında kültürel bir direnç alanı oluşturduğunu belirtir. Kuban (2007) ise Osmanlı ve Anadolu mimarlığı üzerinden yaptığı değerlendirmelerde, malzemenin mekânsal kimlik ve geleneksel yapı kültürüyle doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda malzeme, mimari mekânın

hem fiziksel hem de sembolik katmanlarını oluşturan temel bir bileşendir.

Mekânsal planlama anlayışı, toplumların yaşam pratiklerini, aile yapısını ve sosyal ilişkilerini yansıtan önemli bir kültürel göstergedir. Konut ölçeğinde mekânların dizilişi, oda ilişkileri ve ortak kullanım alanlarının konumu, mahremiyet kavramının kültürel bağlamdaki önemini ortaya koyar. Rapoport (1990), plan tipolojilerinin yalnızca iklimsel ya da işlevsel değil, büyük ölçüde kültürel belirleyiciler tarafından şekillendiğini vurgular. Türk evi örneğinde avlu, sofa ve yarı açık mekânların plan içindeki merkezi rolü, toplumsal ilişkiler ve gündelik yaşam pratikleriyle doğrudan ilişkilidir (Eldem, 1984).

Yapısal elemanlar da benzer biçimde kültürel anlamlar taşır. Sütun, kemer, tonoz ve ahşap karkas sistemler, yalnızca teknik çözümler olarak tarihsel süreklilik içinde gelişmiş mimari dillerin taşıyıcıları olarak değerlendirilmelidir. Hillier ve Hanson (1984), mekânsal kurgunun toplumsal ilişkilerle doğrudan bağlantılı olduğunu ortaya koyarak, yapısal ve mekânsal kararların sosyal yapıyı yansıttığını savunur. Tanyeli (2004) ise yapısal elemanların mimari düşüncenin kültürel arka planını görünür kıldığını belirtir. Bu çerçevede planlama ve yapı elemanları, mimari mekânın kültürel okunabilirliğini sağlayan temel araçlardır.

Yemek, toplumsal yaşamın merkezinde yer alan bir pratik olarak mekânla güçlü ve süreklilik arz eden bir ilişki kurar. Yemeğin hazırlandığı, paylaşıldığı ve tüketildiği mekânlar, kültürel belleğin üretildiği ve aktarıldığı önemli hafıza alanlarıdır. Mutfaklar, sofralar, avlular ve kamusal yeme-içme mekânları, gündelik tekrarlar aracılığıyla bireysel ve kolektif bellekte kalıcı izler bırakır (Counihan & Van Esterik, 2013).

Nora'nın (1989) bellek mekânları kavramı, yemeğin gerçekleştiği mekânların yalnızca fiziksel alanlarla sınırlı

kalmadığını aynı zamanda hatırlama ve anlam üretme süreçlerinin taşıyıcıları olduğunu ortaya koyar. Assmann (2015) ise kültürel belleğin ritüeller yoluyla aktarıldığını vurgulayarak, yemeğin mekânsal bağlamda bu aktarımın temel araçlarından biri olduğunu belirtir. Bu bağlamda yemeğin mekânsal hafızası, mimari mekânın duysal, duygusal ve sembolik boyutlarını anlamada önemli bir kuramsal çerçeve sunar.

Tekil yapılar, ölçek, biçim, cephe dili ve malzeme kullanımı aracılığıyla belirli kültürel anlamlar üretirken; kent ölçeğinde sokak dokuları, meydanlar ve kamusal alanlar, toplumsal yaşamın mekânsal karşılıklarını oluşturur. Rossi (1982), kenti kolektif belleğin taşıyıcısı olarak tanımlayarak, kentsel mekânın tarihsel katmanlar aracılığıyla anlam kazandığını ifade eder.

Lefebvre (1991), mekânın toplumsal olarak üretildiğini savunarak, mimari ve kentsel mekânların ekonomik, politik ve kültürel süreçlerin bir ürünü olduğunu ortaya koyar. Türkiye bağlamında Tekeli (2010), kentleşme sürecinin toplumsal yapı ve kültürel dönüşümlerle birlikte okunması gerektiğini vurgular. Bu çerçevede yapı ve kent ölçeğinde üretilen mekânlar, kültürel kimliğin temsil edildiği ve sürekliliğinin sağlandığı temel alanlar olarak değerlendirilebilir.

3. YEMEĞİN MEKÂNSAL KARAKTERİ

Yemek, mekânla birlikte kurulan üretim, pişirme ve sunum süreçleri üzerinden anlam kazanan kültürel ve duysal bir pratiktir. (Bessière, 1998; Kivela & Crotts, 2006; Kladou vd., 2022). Bu nedenle yemeğin karakteri, yiyeceğin içeriğinden bağımsız olarak, gerçekleştiği mekânın örgütlenmesi, atmosferi ve pişirme süreçlerinin görünürlüğü ile şekillenmektedir (Gündüzlü & Sönmez, 2021; Zampollo, 2013). Yeme içme mekânlarına ilişkin araştırmalar, fiziksel çevrenin kullanıcı algısı

ve davranışı üzerinde belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Aydınlatma, renk, malzeme, akustik ve mekânsal düzen gibi unsurların, yeme deneyiminin niteliğini doğrudan etkilediği; bu etkilerin memnuniyet, kalma süresi ve mekânla kurulan duygusal bağ üzerinde rol oynadığı belirtilmektedir (Ryu & Jang, 2008; Demirbaş vd., 2023; Yılmaz vd., 2024). Bu bulgular, mekânın yemeğin pasif bir arka planı değil, deneyimi biçimlendiren aktif bir unsur olduğunu göstermektedir (Bitner, 1992).

Pişirme süreci, yemeğin mekânsal karakterini belirleyen temel eylemlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Açık mutfak uygulamaları, geleneksel ateşli pişirme teknikleri ve şefin mekân içinde görünür hâle gelmesi, pişirmeyi yalnızca teknik bir işlem olmaktan çıkararak mekânsal deneyimin ayrılmaz bir parçası hâline getirmektedir (Zampollo, 2013; Spence, 2015). Bu durum, pişirme alanlarının mekân içindeki konumunun ve tasarımının, gastronomik kimliğin algılanmasında belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir (Gündüzlü & Sönmez, 2021). Bununla birlikte pişirme sürecinin mekânsal olarak görünür kılınması, gastronomik deneyimin duysal boyutunu da güçlendirmektedir. Koku, sıcaklık, ses ve dokunsal algı gibi duysal uyarıcılar, yemeğin algılanma biçimini ve kullanıcı ile mekân arasında kurulan ilişkiyi yönlendirmektedir (Spence, 2015; Yılmaz vd., 2024). Bu bağlamda mimari mekân, gastronomik kimliğin yalnızca gerçekleştiği bir ortam olmaktan çıkıp duyular aracılığıyla deneyimlenen ve anlam kazanan etkin bir bağlam olarak değerlendirilmektedir (Kladou vd., 2022; Çetin vd., 2023). Bu nedenle yemeğin mekânsal karakteri, gastronomik kimlik, pişirme teknikleri ve duysal çevre arasındaki etkileşim üzerinden okunması gereken bütüncül bir yapı sunmaktadır.

3.1. Gastronomik Kimlik ve Mekan

Gastronomik kimlik, bir topluma ya da yere özgü yemeğin içerik ve tarifler ile beraber üretim biçimleri, pişirme pratikleri ve

bu pratiklerin gerçekleştiği mekânlar aracılığıyla anlam kazanmasıyla oluşmaktadır (Bessière, 1998; Kivela & Crotts, 2006). Bu yönüyle gastronomik kimlik, kültürel kimliğin somutlaştığı alanlardan biri olarak yerel değerlerin, tarihsel sürekliliğin ve toplumsal ilişkilerin taşıyıcısı hâline gelmektedir (Kladou vd., 2022; Çetin vd., 2023).

Literatürde gastronomik kimlik çoğunlukla destinasyon imajı, yerel ürünler ve kültürel miras bağlamında ele alınsa da, bu kimliğin mekânsal pratikler olmaksızın sürdürülebilir olmadığı vurgulanmaktadır (Trihas vd., 2022; Kladou vd., 2022). Yemeğin hazırlandığı mutfaklar, pişirme alanları ve yemeğin paylaşıldığı mekânlar gastronomik bilginin aktarıldığı, ritüellerin tekrarlandığı ve kültürel sürekliliğin üretildiği fiziksel ortamlardır (Bessière, 1998; Gündüzlü & Sönmez, 2021). Bu nedenle gastronomik kimlik, kültürel bir anlatı olmaktan çıkarak mekânla kurulan bir temsil ilişkisi olarak ele alınmalıdır (Çetin vd., 2023). Pişirme pratiklerinin görünürlüğü ve mekân içinde konumlanması, gastronomik kimliğin algılanmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Açık mutfaklar, geleneksel pişirme ekipmanlarının (tandır, ocak, fırın) mekânsal kurgunun parçası hâline getirilmesi ya da pişirme sürecinin izlenebilir olması, yemeği kültürel bir performans alanına dönüştürmektedir (Zampollo, 2013; Gündüzlü & Sönmez, 2021). Bu durum, gastronomik kimliğin lezzet faktörü ile beraber eylem, süreç ve mekân birlikteliği üzerinden kurulduğunu göstermektedir (Spence, 2015; Trihas vd., 2022). Ayrıca gastronomik kimlik, mekânın duysal bileşenleriyle doğrudan ilişkilidir. Koku, sıcaklık, ses ve dokunsal yüzeyler, yemeğin algılanma biçimini etkileyerek kimliğin deneyimsel boyutunu güçlendirmektedir. Bu durum duysal çevre, kullanıcıda yemekle ve yerle kurulan bağı pekiştirmektedir (Spence, 2015; Ryu & Jang, 2008; Demirbaş vd., 2023; Yılmaz vd., 2024). Bu çerçevede gastronomik kimlik, yemek, pişirme pratiği ve mekân arasındaki etkileşim yoluyla,

mekânsal atmosfer aracılığıyla hissedilen bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır (Kladou vd., 2022; Çetin vd., 2023).

3.2. Pişirme Teknikleri ve Mekana Yansıması

Pişirme teknikleri, gastronomik üretimin yalnızca teknik aşamaları olmayıp mekânsal organizasyonu, mimari elemanları ve kullanım biçimlerini belirleyen kurucu pratiklerdir. Ateşin konumu, ısı kontrolü, pişirme süresi ve üretimin bireysel ya da kolektif niteliği, pişirme alanlarının mekân içindeki yerini ve mimari düzenini doğrudan etkilemektedir (Bessière, 1998; Gündüzlü & Sönmez, 2021). Bu nedenle pişirme teknikleri, gastronomik kimliğin mimari mekânda nasıl temsil edildiğini anlamada temel bir analitik çerçeve sunmaktadır (Kivela & Crotts, 2006; Zampollo, 2013).

Türkiye’de farklı coğrafi bölgelerde gelişen geleneksel pişirme teknikleri, yerel iklim koşulları, yaşam biçimleri ve toplumsal ilişkilerle birlikte özgün mekânsal kurgular üretmiştir. Bu durum, gastronomik kimliğin tekil ve homojen bir yapıdan ziyade, bölgesel pratikler üzerinden çeşitlenen bir temsil alanı sunduğunu göstermektedir (Kladou vd., 2022; Çetin vd., 2023). Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaygın olarak kullanılan tandır, zemine gömülü yapısı, çevresinde toplanmayı teşvik eden düzeni ve bedensel emeğe dayalı kullanımıyla içe dönük ve ritüel temelli bir mekânsal karakter ortaya koymaktadır. Tandır etrafında şekillenen mutfaklar, pişirme ve tüketim eylemlerini kesin sınırlarla ayırmayan gündelik yaşam, üretim ve paylaşımı aynı mekânda bütünleştiren bir düzen sunmaktadır (Gündüzlü & Sönmez, 2021; Demir vd., 2020).

Ege ve Marmara bölgelerinde öne çıkan taş fırınlar, daha çok yerleşik üretim düzenini, planlı iş akışını ve kolektif tüketimi destekleyen mekânsal kurgularla ilişkilidir. Yerel yerleşim ölçeğinde olduğu kadar mahalle fırını ve kamusal üretim alanları

olarak da kullanılan taş fırınlar, gastronomik üretimi bireysel bir pratikten çıkararak toplumsal bir deneyime dönüştürmektedir. Taş fırının mekân içindeki merkezi konumu baca, tavan yüksekliği ve dolaşım şeması gibi mimari unsurların doğrudan pişirme tekniğine bağlı olarak şekillenmesine neden olmaktadır (Demir vd., 2020).

İç Anadolu Bölgesinde tandır, yer ocağı ve sac gibi pişirme tekniklerinin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu teknikler, daha çok kapalı ve yarı kapalı mutfak mekânlarında konumlanmaktadır. Aynı zamanda uzun süreli pişirme ve ısıyı muhafaza etmeye yönelik çözümler mekânsal düzenlemelerde belirleyici olmaktadır. İç Anadolu mutfaklarında pişirme alanlarının sabit ve merkezi olması, gündelik üretimin sürekliliğini destekleyen bir mekânsal karakter oluşturmaktadır (Gündüzlü & Sönmez, 2021; Demir vd., 2020).

Karadeniz Bölgesi'nde ocak ve sac temelli pişirme tekniklerinin kapalı mutfak mekânlarında, aile merkezli ve sürekli kullanıma dayalı bir düzen ürettiği; Akdeniz Bölgesi'nde ise ızgara ve açık ocak uygulamalarının iklim koşullarıyla uyumlu biçimde açık ya da yarı açık mekânlarda konumlandığı görülmektedir (Gündüzlü & Sönmez, 2021; Demir vd., 2020).

Bu bölgesel örnekler, pişirme tekniklerinin yalnızca mutfak ekipmanlarını değil; mekânın ölçeğini, açıklık kapalılık derecesini ve sosyal kullanım biçimlerini de belirlediğini göstermektedir. Literatürde pişirme sürecinin mekân içinde görünür kılınmasının, gastronomik deneyimi güçlendirdiği ve yemeğin kimliksel boyutunu pekiştirdiği vurgulanmaktadır (Zampollo, 2013; Spence, 2015). Bu durum, geleneksel pişirme tekniklerinin mimari mekân içinde sergilenmesinin gastronomik kimliğin temsilinde önemli bir rol üstlendiğini ortaya koymaktadır (Çetin vd., 2023).

Tablo 3.1. Bölgelere Göre Geleneksel Pişirme Teknikleri ve Mekânsal Özellikler

<i>Bölge</i>	<i>Öne Çıkan Pişirme Tekniği</i>	<i>Mekânsal Kurguya Yansıması</i>
<i>Doğu Anadolu</i>	Tandır	Zemine gömülü pişirme elemanı, mekânın merkezinde konumlanmakta; bedensel emeğe dayalı kullanım içe dönük ve ritüel temelli bir mekânsal düzen üretmektedir (Gündüzlü & Sönmez, 2021; Demir vd., 2020).
<i>Güneydoğu Anadolu</i>	Tandır / Ocak	Kapalı ya da yarı kapalı mekânlarda konumlanan pişirme alanları, kolektif üretimi ve ritüel temelli kullanımı destekleyen bir mekânsal kurgu sunmaktadır (Demir vd., 2020; Kladou vd., 2022).
<i>İç Anadolu</i>	Tandır / Yer ocağı / Sac	Sabit ve merkezi pişirme alanları, ısıyı korumaya yönelik kapalı mekân kurgusu ve süreklilik gösteren gündelik üretim düzeni oluşturmaktadır (Gündüzlü & Sönmez, 2021; Demir vd., 2020).
<i>Ege</i>	Taş fırın	Yerleşik ve merkezi pişirme elemanı olarak taş fırın, mutfak ve mahalle ölçeğinde mekânsal organizasyonu ve dolaşımı belirlemektedir (Bessière, 1998; Kivela & Crotts, 2006).
<i>Marmara</i>	Taş fırın	Kamusal üretime olanak tanıyan fırınlar, pişirme sürecinin mekân içinde görünür kılındığı ve paylaşımı destekleyen düzenlemeler üretmektedir (Kivela & Crotts, 2006; Çetin vd., 2023).
<i>Karadeniz</i>	Ocak / Sac	Kapalı mutfak mekânlarında konumlanan pişirme alanları, aile merkezli ve sürekli kullanıma dayalı bir mekânsal düzen oluşturmaktadır (Gündüzlü & Sönmez, 2021).
<i>Akdeniz</i>	Izgara / Açık ocak	Açık ve yarı açık pişirme alanları, iklimle uyumlu, dış mekânla ilişkili ve geçirgen bir mekânsal yapı sunmaktadır (Kladou vd., 2022; Spence, 2015).

Tablo incelendiğinde bu değerlendirmeler, farklı bölgelere özgü pişirme tekniklerinin mekânsal kurgu üzerindeki etkilerini ortaya koymakta ve pişirme pratiklerinin gastronomik kimliğin mimari mekânda temsiline yön veren temel mekânsal belirleyiciler olduğunu göstermektedir.

3.3. Pişirme Alanlarının Tasarımının Duyusal Etkileri

Pişirme alanları, gastronomik mekânlarda duyuusal deneyimin yoğunlaştığı ve kullanıcı algısının yönlendirildiği temel mekânsal odaklar arasında yer almaktadır. Yemeğin hazırlanma sürecinde ortaya çıkan koku, ısı, ses ve görsel

hareketlilik, pişirme alanlarının mimari tasarımı aracılığıyla mekâna yayılarak çoklu duyuşsal bir etkileşim üzerinden kurulmasına olanak tanımaktadır (Spence, 2015; Zampollo, 2013).

Duyuşsal çevreye odaklanan araştırmalar, yeme-içme mekânlarında algının yemeğin niteliğiyle ve pişirme sürecinin mekânsal olarak nasıl deneyimlendiğiyle şekillendiğini ortaya koymaktadır. Özellikle koku, yemeğe ilişkin beklentiye ve hatırlanabilirliği artıran güçlü bir duyuşsal uyarıcı olarak öne çıkarken sıcaklık ve ses düzeyi, mekânın konfor algısını ve tüketim süresini doğrudan etkilemektedir (Spence, 2015; Ryu & Jang, 2008). Bu bağlamda pişirme alanlarının açık, yarı açık ya da merkezi biçimde konumlandırılması, duyuşsal girdilerin mekân içinde nasıl algılanacağını belirleyen kritik bir tasarım kararına dönüşmektedir (Demirbaş vd., 2023). Pişirme alanlarının görünür kılınması, gastronomik deneyimin duyuşsal boyutunu güçlendiren bir diğer önemli etkidir. Açık mutfaklar, taş fırınlar ve tandır gibi pişirme elemanlarının mekân içinde izlenebilir olması, yemeği yalnızca tüketilen bir sonuç olmaktan çıkararak hazırlanma süreciyle birlikte deneyimlenen bir eyleme dönüştürmektedir (Zampollo, 2013; Spence, 2015). Bu görünürlük, kullanıcı ile mekân arasında kurulan etkileşimi artırmakta ve yemeğin yere özgü niteliğinin algılanmasını desteklemektedir (Kladou vd., 2022; Çetin vd., 2023). Pişirme alanlarının mekânsal konumu, duyuşsal deneyimin yoğunluğunu ve yayılımını doğrudan etkilemektedir. Merkezi konumlandırılmış pişirme alanları, koku ve ısı gibi duyuşsal uyarıcıların mekânın geneline dağılmasına olanak tanırken ayrıştırılmış ve kapalı mutfak düzenleri bu etkileri sınırlandırmaktadır (Ryu & Jang, 2008; Demirbaş vd., 2023). Bu durum, pişirme alanlarının tasarımının yalnızca hijyen, iş akışı, ergonomi ve duyuşsal deneyim üretme kapasitesi üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir (Spence, 2015).

Deneyimsel temsil çerçevesinde pişirme alanları, gastronomik kimliğin mimari mekânda duyular aracılığıyla kurulduğu ve deneyimlendiği temel mekânsal bileşenler arasında yer almaktadır. Pişirme sürecine eşlik eden duyusal etkiler, yemeğin kültürel anlamını güçlendirmekte ve gastronomik kimliğin mekânsal temsiline deneyimsel bir derinlik kazandırmaktadır (Zampollo, 2013; Kladou vd., 2022; Yılmaz vd., 2024).

4. SONUÇ

Bu çalışma, yemeğin mimari mekân bağlamında ele alarak gastronomik kimliğin; kültürel unsurlar, sembolik nitelikler, mekânsal unsurlar, pişirme süreçleri ve duyusal deneyimler aracılığıyla kurulduğunu ortaya koymaktadır. Gastronomiye ilişkin literatürde kimlik tartışmaları çoğunlukla ürün, tarif ve miras ekseninde ilerlerken bu çalışma, mimari mekânı gastronomik kimliğin üretildiği ve anlam kazandığı temel bağlam olarak konumlandırmaktadır (Bessière, 1998; Kivela & Crotts, 2006; Kladou vd., 2022). Metin boyunca geliştirilen kavramsal çerçeve, gastronomik kimliğin durağan bir temsil olmadığını mekânla karşılıklı ilişki içinde sürekli yeniden kurulan bir yapı olduğunu göstermektedir. Yemeğe ilişkin pratiklerin tarihsel olarak mimari düzenlemeleri biçimlendirdiğine yönelik bulgular, gastronomik kimliğin mekânsal bir üretim süreci olduğunu ortaya koymaktadır (Gündüzlü & Sönmez, 2021; Demir vd., 2020; Çetin vd., 2023). Bu bağlamda mimari mekân, gastronomik kimliğin sergilendiği bir arayüzden ziyade, kimliğin oluşumuna doğrudan katılan etkin bir bileşen olarak değerlendirilmektedir (Kladou vd., 2022).

Bölgesel pişirme teknikleri üzerinden yapılan okumalar, gastronomik kimliğin tekil ve homojen bir yapıda olmadığını aksine yerel bağlamlar doğrultusunda farklı mekânsal temsiller

ürettiğini ortaya koymaktadır. Tandır, taş fırın, ocak ve açık pişirme alanları gibi tekniklerin mimari mekânı farklı biçimlerde örgütlemesi, gastronomik kimliğin mekânsal olarak çoğul, bağlamsal ve ölçekler arası bir nitelik taşıdığını göstermektedir (Bessière, 1998; Gündüzlü & Sönmez, 2021; Kivela & Crotts, 2006; Kladou vd., 2022). Bu çeşitlilik, gastronomik kimliğin mekânsal temsil aracılığıyla sabit bir forma indirgenemeyeceğini, yerle kurulan ilişkiler üzerinden okunması gerektiğini vurgulamaktadır. Pişirme alanlarının tasarımına ilişkin duysal değerlendirmeler, mimari mekânın çoklu duyular üzerinden inşa edildiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Koku, sıcaklık, ses ve görsel hareketlilik gibi duysal girdiler, pişirme alanlarının mekânsal konumu ve görünürlüğüyle birlikte deneyimin ayrılmaz bileşenlerine dönüşmektedir (Spence, 2015; Ryu & Jang, 2008; Zampollo, 2013; Yılmaz vd., 2024).

Çalışmada ele alınan temel boyutlardan biri, gastronomik kimliğin mimari ve kentsel mekân aracılığıyla nasıl temsil edildiğidir. Yemeğe ilişkin pratiklerin belirli mekânsal düzenlemeler içinde gerçekleşmesi ve pişirme alanlarının mimari kurguya dâhil edilmesi, gastronomik kimliğin mekânsal bir deneyim olarak algılanmasına olanak tanımaktadır (Bessière, 1998; Çetin vd., 2023; Trihas vd., 2022). Bu bağlamda mimari mekân, gastronomik kimliğin görünürlük kazandığı ve deneyimlendiği etkin bir temsil alanı olarak değerlendirilmektedir. Yapı ölçeğinden kent ölçeğine uzanan mekânsal düzenlemeler incelendiğinde, mahalle fırınları, sokak yemeği alanları ve yemeğe odaklanan kamusal mekânlar, gastronomik kimliğin toplumsal bağlam içinde algılanmasını desteklemekte; mimari ve kentsel düzenlemeler bu temsil biçimlerinin mekânsal çerçevesini oluşturmaktadır (Kivela & Crotts, 2006; Trihas vd., 2022; Demirbaş vd., 2023). Bu durum, gastronomik kimliğin yalnızca iç mekân ölçeğinde değil, kentsel mekân aracılığıyla da temsil edilebildiğini ortaya koymaktadır.

Yemeğin mekânsal karakterini kültürel ve duyuşal boyutlarıyla birlikte ele alan bu yaklaşım, gastronomik kimliğin mimari mekânda nasıl üretildiğini ve temsil edildiğini kavramsal düzeyde görünür kılmaya çalışarak mimarlık ve gastronomi literatürü arasında kuramsal bir bağ kurulmasına olanak tanımaktadır.

KAYNAKÇA

- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bessière, J. (1998). Local development and heritage: Traditional food and cuisine as tourist attractions in rural areas. *Sociologia Ruralis*, 38(1), 21–34. <https://doi.org/10.1111/1467-9523.00061>
- Bitner, M. J. (1992). Servicescapes: The impact of physical surroundings on customers and employees. *Journal of Marketing*, 56(2), 57–71. <https://doi.org/10.1177/002224299205600205>
- Çetin, G., Akdağ, G., & Dalgıç, A. (2023). Gastronomic identity as a component of cultural heritage and destination branding. *Journal of Gastronomy and Tourism*, 8(1), 1–15.
- Counihan, C., & Van Esterik, P. (2013). *Food and culture: A reader* (3rd ed.). New York, NY: Routledge.
- Demir, A., Gündüzlü, Z., & Sönmez, S. (2020). Geleneksel konutlarda mutfak mekânının dönüşümü ve pişirme pratikleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(2), 45–62.
- Demirbaş, N., Yılmaz, H., & Aydın, D. (2023). Restoran atmosferinin müşteri algısı ve davranışsal niyetler üzerindeki etkisi. *Uluslararası İşletme, Ekonomi ve Yönetim Perspektifleri Dergisi*, 7(2), 210–228.
- Eldem, S. H. (1984). *Türk evi plan tipleri*. İstanbul: İTÜ Yayınları.
- Frampton, K. (1983). Towards a critical regionalism: Six points for an architecture of resistance. In H. Foster (Ed.), *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture* (pp. 16–30). Port Townsend, WA: Bay Press.

- Gündüzlü, Z., & Sönmez, S. (2021). Yemek kültürü bağlamında mimari mekân ve pişirme pratikleri. *Journal of Architectural Sciences and Applications*, 6(2), 389–405.
- Hillier, B., & Hanson, J. (1984). *The social logic of space*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Kivela, J., & Crotts, J. C. (2006). Tourism and gastronomy: Gastronomy's influence on how tourists experience a destination. *Journal of Hospitality & Tourism Research*, 30(3), 354–377. <https://doi.org/10.1177/1096348006286797>
- Kladou, S., Giannopoulos, A. A., & Mavragani, E. (2022). Gastronomic identity: A systematic literature review. *Journal of Place Management and Development*, 15(2), 173–190. <https://doi.org/10.1108/JPMD-01-2021-0005>
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı mimarisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuban, D. (2016). *Mimarlık kavramları*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford, UK: Blackwell.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. New York, NY: Rizzoli.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24.
- Oliver, P. (1997). *Encyclopedia of vernacular architecture of the world*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Rapoport, A. (1969). *House form and culture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

- Rapoport, A. (1990). *The meaning of the built environment*. Tucson, AZ: University of Arizona Press.
- Rossi, A. (1982). *The architecture of the city*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ryu, K., & Jang, S. (2008). Influence of restaurant's physical environment on emotion and behavioral intention. *International Journal of Hospitality Management*, 27(1), 115–125. <https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2007.02.015>
- Spence, C. (2015). Multisensory flavor perception. *Cell*, 161(1), 24–35. <https://doi.org/10.1016/j.cell.2015.03.022>
- Tanyeli, U. (2004). *Mimarlık düşünmek*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Tanyeli, U. (2011). *Türkiye'nin mimarlık tarihi*. İstanbul: OBAAM.
- Tekeli, İ. (2010). *Kent, kentli ve kentleşme*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Trihas, N., Kladou, S., & Kyriakopoulou, E. (2022). Gastronomy, place identity and cultural heritage: A systematic review. *Tourism and Hospitality Research*, 22(2), 256–270. <https://doi.org/10.1177/14673584211062068>
- Yılmaz, H., Demirbaş, N., & Aydın, D. (2024). Duyusal mekân tasarımının gastronomik deneyim üzerindeki etkileri. *Tourism and Hospitality Studies*, 14(1), 55–72.
- Zampollo, F. (2013). Food and design: Space, place and experience. *Design Journal*, 16(3), 307–320. <https://doi.org/10.2752/175630613X13584367984908>

TÜRK-İSLÂM MİMARİ SANATINDA KOZMİK BELLEK; TAŞA YAZILAN HİKMET, IŞIĞA YANSIYAN METAFİZİK

Kifayet ÖZKUL¹

1. GİRİŞ: MEKÂNIN KOZMİK ANLAMI

Türk-İslâm mimari sanatı, yeryüzündeki mekânın yalnızca fiziksel bir kabuk olmadığını; aynı zamanda evrenin düzenini, insanın varlık anlayışını ve kültürel sürekliliği taşıyan sembolik bir birim olduğunu gösteren en köklü estetik disiplinlerden biridir. Tarihsel süreç boyunca gelişen mekânsal düzenlemeler, ışığın hareketine, gölgenin ritmine ve geometrinin matematiksel kesinliğine dayanan bütüncül bir kozmoloji anlayışı ile şekillenmiştir.

Bu bağlamda Türk-İslâm mimarisi, yalnızca tarihsel bir sanat üretimi olarak değil, kozmik düzenin, metafizik hakikatin ve kültürel hafızanın mekânda vücut bulduğu çok katmanlı bir anlam alanı olarak değerlendirilmektedir.

Mimari yapıların, insanın evrendeki konumuna ilişkin kadim kavrayışları hem biçimsel hem de sembolik düzeyde yansıttığı çeşitli araştırmalarda vurgulanmıştır. Bu çerçevede Türk-İslâm mimarisi, kozmik bellek ile kültürel sürekliliğin kesiştiği bir temsil alanı oluşturur; mekân, fiziksel bir yapı olmanın ötesine geçerek tarihsel, ruhsal ve kültürel anlamların taşıyıcısına dönüşür. Göğe yazılan dua, taşla işlenen hikmet ve ritüel düzenlemelerle şekillenen estetik bütünlük, bu mimari geleneğin ruhunu belirleyen temel unsurlardır.

¹ Öğr. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, ORCID: 0000-0001-5778-9557.

Işık ve gölgenin mekân içindeki ritmik hareketi, mimariyi salt estetik bir yüzey olmanın ötesine taşıyarak metafizik bir idrakin görünür hâli hâline getirir. Bu ritmik düzen, varlık-yokluk ve zahir-batın gibi ontolojik karşıtlıkların mekânsal karşılıklarını üretirken; kubbe mimarisi, mukarnas sistemleri ve geometrik tezyinat programları da İslâm düşüncesinin evrene dair bütüncül tasavvurunun fiziksel izdüşümleri olarak değerlendirilir. Böylece mimari, kozmik düzenin yeryüzündeki yankısı hâline gelir ve “mekânın ruhu”, kullanıcıyla kurduğu dinamik ilişki üzerinden sürekli yeniden şekillenir.

Sanatın kültürel hafıza oluşumundaki belirleyici rolü göz önüne alındığında, Türk-İslâm mimarisi ve süsleme sanatları toplumsal kimliğin inşasında güçlü bir görsel hafıza alanı sunar. Assmann’ın kültürel hafıza kavramsallaştırmasına göre toplumsal süreklilik, maddi ve sembolik taşıyıcılar aracılığıyla varlığını sürdüren dinamik bir yapıya dayanır. Doğu sanatında taş mimarisi, geometrik motif düzenleri ve kozmik referanslı estetik anlayış, bu kültürel belleğin en görünür ve en kalıcı biçimde somutlaştığı alanlar arasında yer alır.

Mimari yapılarda ışık ve gölgenin bilinçli kullanımı, mekânın duysal algısını dönüştürerek fiziksel olduğu kadar anlam yüklü bir deneyim alanı oluşturur. Norberg-Schulz (1980), ışık-gölge düzenini “yerin ruhunu görünür kılan araç” olarak tanımlayarak bu estetik unsurun mekânın kimliğini belirleyici gücüne dikkat çeker. Bu yaklaşım, Doğu mimarisinin kozmik düzeni esas alan estetik mantığını daha anlaşılır kılar.

Geometrik motiflerdeki tekrar, ritim ve oran ilişkisi ise İslâm estetiğinin evren algısını sembolik bir dile dönüştüren temel unsurlardandır. Burckhardt, bu geometrik sistemin kozmik düzen fikriyle doğrudan ilişkili olduğunu ve sonsuzluk düşüncesinin görsel bir temsiline dönüştüğünü belirtir. Dolayısıyla motifler yalnızca dekoratif unsurlar değil, kültürel

sürekliliği taşıyan görsel hafıza kayıtları olarak değerlendirilmelidir.

Bu bağlamda taş, motif ve gök; kültürel kimliğin estetik formlar üzerinden nasıl üretildiğini anlamak için üç tamamlayıcı eksen sunmaktadır. Eliade'nin ifade ettiği üzere kozmik referanslar, mekânı sıradanlıktan çıkararak kutsal bir düzenin parçası hâline getirir. Bu nedenle Doğu sanatında kozmik estetik, mimari ile geometri arasında güçlü, bütüncül ve sürekli yenilenen bir ilişki kurar.

Dolayısıyla bu makale, Türk-İslâm sanatının kültürel hafıza üretimindeki konumunu taş mimarisi, geometrik motif düzenleri ve kozmik estetik ekseninde nitel betimsel bir yaklaşımla ele almakta; sanatın sözsüz fakat derinlikli görsel dilinin kolektif belleği nasıl kurduğunu ve aktardığını açıklamayı amaçlamaktadır. Çalışma, “*kozmetik bellek*”, “*ışık-gölge diyalektiği*”, “*kutsal geometri*” ve “*mekânsal ruh*” kavramları üzerinden Türk-İslâm mimarisinin ontolojik ve estetik yapısını çözümleyerek mimarinin kültürel ve metafizik anlam üretme kapasitesini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Nokta, çizgi, daire ve spiral gibi evrensel sembollerin Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde kazandığı metafizik anlam katmanları, İslâm kozmolojisi ile birlikte ele alınmakta; nitel doküman analizi ve karşılaştırmalı ikonografik inceleme yöntemleri kullanılmaktadır.

Bu özetin kuramsal omurgasına dayanarak, metni hem akademik hem de kavramsal olarak güçlü kılacak konu başlıkları aşağıdaki şekilde yapılandırılabilir. Başlıklar, çalışmanın ontolojik derinliğini koruyacak biçimde genelden öze ilerleyen bir kurguya sahiptir.

2. TÜRK-İSLÂM MİMARİSİNDE KOZMİK BELLEK KAVRAMI

Mimarlık, her medeniyette yalnızca barınma, korunma ya da işlevsel ihtiyaçlara cevap veren teknik bir faaliyet değil; insanın varlıkla, zamanla ve evrenle kurduğu ilişkinin mekâna yansımış hâlidir. Yapı, bu anlamda yalnızca inşa edilmiş bir nesne değil; bir dünya görüşünün, bir ontolojinin ve bir kozmolojinin taşlaşmış ifadesidir. Türk-İslâm mimarisi tam da bu noktada, maddi olanla manevi olan arasındaki sınırı bilinçli biçimde geçirgen kılan özgün bir düşünce sistemi olarak ortaya çıkar. Bu mimari gelenekte mekân, insanı merkeze alan pragmatik bir düzenlemeden ziyade, insanı evrensel düzenin bir parçası olarak konumlandıran metafizik bir sahnedir.

Türk-İslâm mimarisi, evrenin düzenine dair bilgiyi soyut kavramlar düzeyinde bırakmaz; onu taşta, geometrik kurguda, ışığın ritminde ve boşluk-doluluk ilişkilerinde somutlaştırır. Taş, yalnızca taşıyıcı bir malzeme değil; zamanın ve hafızanın taşıyıcısıdır. Geometri, süsleme amacıyla kullanılan ikincil bir araç değil; kozmik düzenin matematiksel ve sembolik dilidir. Işık ise mekânı aydınlatan fiziksel bir unsur olmanın ötesinde, hakikatin sezgisel olarak idrak edilmesini sağlayan metafizik bir araçtır. Bu üç unsurun bilinçli ve tutarlı birlikteliği, mimariyi sessiz ama son derece yoğun bir anlatı alanına dönüştürür.

Bu anlatı, yüksek sesle konuşmaz; fakat derinliklidir. Gözle görülenden çok sezgiye hitap eder. Mekânda dolaşan birey, yalnızca bir yapının içinde hareket etmez; aynı zamanda zaman, anlam ve kozmik düzenle temas hâlinde olur. Bu nedenle Türk-İslâm mimarisi, geçmişte üretilmiş donuk bir form olarak değil; her temas edilişinde yeniden anlam kazanan canlı bir varlık alanı olarak işler. Yapılar, inşa edildikleri dönemin dünya görüşünü taşıırken, aynı zamanda gelecek kuşaklara aktarılan bir düşünce mirası hâline gelir.

Bu bağlamda mimarlık, kültürel sürekliliği sağlayan en güçlü bellek biçimlerinden biridir. Yazılı metinlerin ötesinde, sessiz ama kalıcı bir tarih anlatısı sunar. Türk-İslâm mimarisinin ürettiği bu mekânsal anlatı, geçmişle gelecek arasında kopmayan bir bağ kurar; bireyi kendi zamanının dışına taşıyarak, onu kozmik bir sürekliliğin parçası hâline getirir. İşte bu nedenle söz konusu mimari, yalnızca estetik ya da işlevsel bir üretim değil; kozmik belleği taşıyan ve yeniden üreten ontolojik bir varlık alanı olarak okunmalıdır

2.1. Mimarlığın bellek üretme kapasitesi

Türk-İslâm mimarisi, bellek üretme kapasitesini yalnızca tarihsel süreklilik bağlamında değil, aynı zamanda kozmik ve metafizik bir tasavvur çerçevesinde kurgular. Yapılar, işlevsel kullanımlarının ötesinde, evrenin düzenine dair sembolik bir anlatı sunar. Kubbe, semavî bütünlüğün; avlu, dünya düzleminin; geçiş mekânları ise varlık katmanları arasındaki ontolojik eşiklerin mimari karşılığı olarak tasarlanır. Bu mekânsal kurgu, insanı yalnızca bir kullanıcı değil, kozmik düzenin parçası olan bir özne konumuna yerleştirir.

Mimarlığın bellek üretimi maddi, biçimsel ve duyuşal düzlemlerde eşzamanlı olarak gerçekleşir. Taş, Türk-İslâm mimarisinde yalnızca yapısal bir malzeme değil; zamanın ve kültürel hafızanın taşıyıcısıdır. Taş yüzeylerdeki işçilik, her dönemde yeniden okunan bir anlam katmanı üretir ve yapıyı durağan bir nesne olmaktan çıkararak yaşayan bir hafıza mekânına dönüştürür (Kuban, 2010). Bu bağlamda mimari bellek, geçmişle sabitleyen değil; her kuşakta yeniden etkinleşen dinamik bir süreçtir.

Geometrik düzen, mimarinin bellek üretme kapasitesinde merkezi bir rol üstlenir. Geometrik motifler, oran ve simetri ilkeleri aracılığıyla evrensel düzen fikrini mekâna taşır. Bu düzen, öğretici bir söylemden ziyade sezgisel bir hatırlatma

mekanizması olarak işler. Kullanıcı, geometrik tekrarlar ve ritmik örgüler aracılığıyla evrenin sürekliliğini mekânsal düzeyde deneyimler. Böylece mimari, bilginin doğrudan aktarımından çok, hatırlama yoluyla idrak edilmesini sağlayan bir estetik sistem kurar.

Duyusal deneyim ise mimari belleğin en güçlü katmanlarından birini oluşturur. Işık ve gölge, mekânın zamanla birlikte değişmesini sağlayarak yapıyı durağan olmaktan çıkarır. Gün boyunca değişen ışık açıları, mekân algısını dönüştürür ve kullanıcının bedensel hafızasında kalıcı izler bırakır. Özellikle Türk-İslâm mimarisinde ışık, ilahî hakikatin görünür yüzünü; gölge ise hakikatin gizil ve derin boyutunu simgeleyen ontolojik bir dile dönüşür. Bu diyalektik, mekânın ruhunu inşa eden temel unsurlardan biridir. Sonuç olarak mimarlık, Türk-İslâm düşünce dünyasında yalnızca fiziksel bir üretim alanı değil; kozmik düzenin, kültürel hafızanın ve metafizik anlamın mekân üzerinden süreklilik kazandığı bir bellek pratiğidir. Yapılar, geçmişle gelecek arasında köprü kuran ontolojik metinler olarak işlev görür. Bu yönüyle mimarlık, insanın evrendeki konumuna dair kadim bilgiyi sessiz fakat derin bir dille aktaran, zamana direnen bir kültürel hafıza alanıdır.

3. ONTOLOJİK BİR VARLIK ALANI OLARAK MİMAR

Ontoloji, varlığın mahiyetini, var olmanın ne anlama geldiğini ve varlıkların birbirleriyle kurduğu ilişkileri sorgulayan temel bir felsefe alanıdır. Türk-İslâm mimarisi ise bu ontolojik soruları soyut kavramsal düzlemde bırakmaz; mekân aracılığıyla somut, deneyimlenebilir ve sezgisel bir dile dönüştürür. Bu bağlamda mimari, yalnızca “inşa edilmiş bir nesne” değil, varlığın kendini açığa vurduğu bir sahne, hatta başlı başına bir

varlık alanı olarak okunmalıdır (Norberg-Schulz, 1980), (Görsel 1).



Görsel 1. Nasir el-Mülk Camii-Pembe Cami, İran.²

Türk-İslâm mimarisinde mekân, boşluk anlamına gelmez. Aksine mekân; anlam, sembol ve metafizik göndermelerle yüklü bir varoluş düzlemidir. Yapının her bileşeni; duvar, açıklık, kubbe, avlu, geçiş aksı, ontolojik bir karşıtlığın ya da bütünlüğün mimari ifadesi olarak kurgulanır. Bu mimaride karşıtlıklar bir çatışma üretmez; tersine, varlığın çok katmanlı yapısını görünür kılan tamamlayıcı ilkeler olarak birlikte işler (Nasr, 1987).

3.1. İç-Dış Diyalektiği: Varlığın Eşiğinde Mekân

İç ve dış arasındaki ilişki, Türk-İslâm mimarisinde salt fiziksel bir sınır meselesi değildir. Bu ayrım, zahir ile batın, görünen ile sezilen arasındaki ontolojik ayrımı temsil eder. Avlu, revak ve eyvan gibi yarı açık mekânlar, bu iki alan arasında bir

² <https://www.worldhistory.org/image/14762/nasir-al-mulk-mosque-iran/>

eşik oluşturur. Kullanıcı, mekân içinde ilerledikçe yalnızca fiziksel bir hareket gerçekleştirmez; aynı zamanda ontolojik bir geçiş deneyimleri. Dış dünyanın çokluğu ve hareketliliği, iç mekânda dinginlik ve yoğunlaşma hâline dönüşür. Bu dönüşüm, mekânın insan bilincini dönüştüren aktif bir unsur olarak kurgulandığını gösterir (Eliade, 1959)

3.2. Aydınlık–Karanlık: Hakikatin Görünür ve Gizli Yüzleri

Aydınlik ve karanlık karşıtlığı, Türk-İslâm mimarisinde ontolojik bir derinliğe sahiptir. Işık, hakikatin açığa çıkan, idrak edilen boyutunu temsil ederken; gölge, varlığın gizli, derin ve sezgisel katmanlarına işaret eder. Bu nedenle mekân, homojen bir aydınlatma anlayışıyla değil; bilinçli bir ışık-gölge kurgusuyla tasarlanır. Işığın sınırlı ve yönlendirilmiş biçimde içeri alınması, mekânın kutsallık derecesini artırır ve algıyı yoğunlaştırır. Böylece mekân, gözle görülenin ötesinde, sezgiyle kavranan bir varlık alanına dönüşür (Norberg-Schulz, 1980) (Görsel 2-3).



Görsel 2. Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, Kuzey Kapısı, Kadın Figürü.



Görsel 3. Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, Batı Kapısı, Erkek Figürü.³

³ Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Gezi Rehberi, <https://gezilesiyerler.com/divrigi-ulu-camii-ve-darussifasi/>

3.3. Yükseliş ve İniş: Dikey Ontoloji

Dikey hareket, Türk-İslâm mimarisinde varlığın katmanlı yapısının mekânsal ifadesidir. Kubbe, bu bağlamda yalnızca strüktürel bir örtü elemanı değil; semavî bütünlüğün ve aşkınlığın sembolüdür. Zeminden kubbeye doğru yönelen bakış, insanın varlık düzleminden kozmik düzene doğru yönelişini temsil eder. Minareler, bu dikey ontolojinin şehir ölçeğindeki yansımalarıdır. Yükselme, bedensel bir eylemden çok, bilinç ve idrak düzeyinde gerçekleşen metafizik harekettir (Burckhardt, 1976), (Görsel 4).



Görsel 4. Elhamra sarayı, Granada, İspanya.⁴

3.4. Mekânın Nesneden Varlığa Dönüşümü

Bu ontolojik karşıtlıklar ve bütünlükler sayesinde Türk-İslâm mimarisinde mekân, durağan ve edilgen bir nesne olmaktan çıkar; yaşayan, değişen ve kullanıcıyla etkileşime giren bir varlık hâline gelir. Gün içindeki ışık hareketleri, sesin yankılanışı,

⁴ Müslüman coğrafyalardan dünyaya yayılan İslam mimarisi, <https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/musluman-cografyalardan-dunyaya-yayilan-islam-mimarisi/7>

bedenin mekân içindeki dolaşımı; yapıyı sürekli yeniden üreten bir deneyim alanı oluşturur. Mekân artık yalnızca “içinde bulunulan” değil, “ilişki kurulan” bir varlıktır (Kuban, 2010).

Bu yönüyle Türk-İslâm mimarisi, ontolojiyi soyut bir felsefî tartışma olmaktan çıkararak bedensel, duyuşsal ve ruhsal bir deneyime dönüştürür. Mimari, varlığın ne olduğuna dair soruyu cevaplamakla yetinmez; bu sorunun nasıl hissedildiğini de öğretir. Mekân, böylece insanın evrendeki konumunu idrak ettiği sessiz ama derin bir öğretmene dönüşür.

4. TÜRK-İSLÂM MİMARİSİNDE GEOMETRİ: BİLGİ VE KOZMİK DÜZEN

Türk-İslâm mimari sanatında geometri, yüzeyi bezemeye yönelik ikincil bir estetik unsur değil; varlığa, evrenin düzenine ve bilginin mahiyetine dair köklü bir düşünce sisteminin mekânsal ifadesidir. Bu mimari gelenekte geometrik formlar, görsel süsleme olmanın ötesinde, kozmik düzenin matematiksel ve sembolik dilini kuran bir bilgi mimarisi işlevi görür. Nokta, çizgi, çokgen ve daire gibi temel geometrik elemanlar, İslâm kozmolojisinde evrenin yapısal ilkelerini temsil eden ontolojik semboller olarak kullanılır (Nasr, 1987).

Geometri, Türk-İslâm sanatında doğrudan taklidi reddeden bir estetik anlayışın merkezinde yer alır.⁵ Figüratif temsilden bilinçli olarak uzak duran bu yaklaşım, hakikatin maddi dünyada birebir temsil edilemeyeceği fikrine dayanır. Bunun yerine geometri, evrensel düzenin akılla kavranabilir ve sezgiyle idrak edilebilir yapısını görünür kılar. Çokgen sistemler, yıldız geçmeleri ve dairesel kurgular; evrenin düzenli, ölçülü ve sürekli yapısının mimari yüzeylere yansıtılmasıdır (Burckhardt, 1976).

⁵ Türk-İslâm Altın Çağında cebir, trigonometri, optik, astronomi ve alanlarında bilime birçok katkıda bulunmuştur.

Özellikle sekiz, on ve on iki kollu yıldız sistemleri, Türk-İslâm mimarisinde sıkça kullanılan geometrik düzenler arasında yer alır. Sekiz kollu yıldız, İslâm düşüncesinde cennet tasavvuru, kozmik denge ve yönlerin bütünlüğü ile ilişkilendirilirken; on ve on iki kollu sistemler, varlık katmanlarının çoğulluğunu ve evrensel düzenin hiyerarşik yapısını sembolize eder. Bu yıldız geçmeleri, merkezden çevreye doğru genişleyen bir düzen anlayışıyla tasarlanarak, birlikten çokluğa ve çokluktan yeniden birliğe uzanan kozmik döngüyü görsel olarak temsil eder (Necipoğlu, 1995) (Görsel 5).



Görsel 5. Īsfahan Cuma Camii.⁶

Geometrik desenlerdeki tekrar, ritim ve simetri ilkeleri, sonsuzluk fikrinin mimari düzlemde algılanmasını sağlar. Desenlerin başlangıç ve bitiş noktası olmaksızın yüzey boyunca akması, evrenin sürekliliğine ve zaman üstü yapısına gönderme yapar. Burckhardt'a göre İslâm geometrisi, duyularla algılanan

⁶ Īsfahan'da Selçuklu Devleti döneminde inşa edilen cami farklı mimarisiyle tarihe tanıklık ediyor, <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/isfahanda-selcuklu-devleti-doneminde-insa-edilen-cami-farkli-mimarisiyle-tarihe-taniklik-ediyor/3068079>

dünyayı aşarak, değişmeyen kozmik düzenin görsel bir temsiline dönüşür; bu nedenle geometrik sistemler, metafizik hakikatin sembolik bir dili olarak değerlendirilmelidir (Burckhardt, 1976).

Dairesel formlar ise Türk-İslâm mimarisinde kozmik bütünlüğün ve ilahî birliğin en saf geometrik ifadesi olarak kabul edilir. Daire, başlangıcı ve sonu olmayan yapısıyla, zamanın ötesinde bir varlık anlayışını temsil eder. Kubbe mimarisinde dairesel geometrinin tercih edilmesi, bu formun semavî düzenle kurduğu doğrudan ilişkiyle açıklanabilir. Kubbe, yalnızca mekânı örten bir strüktür değil; evrensel düzenin mimari bir metaforu olarak işlev görür (Kuban, 2010), (Görsel 6).



Görsel 6. Marocco.⁷

Bu bağlamda Türk-İslâm mimarisinde geometri, estetik bir tercihten ziyade ontolojik ve epistemolojik bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Geometrik düzen, bilgiyi yazılı metinler

⁷ İslam Sanatında Geometrik Desenlerin Derin Anlamı, <https://www.medya24.com/dunya/islam-sanatinda-geometrik-desenlerin-derin-anlami/6775>, <https://www.personaldesertexcursions.com/contact-us/>

aracılığıyla değil; mekânın kendisi üzerinden aktaran sessiz bir öğretilidir. Kullanıcı, geometrik ritimler ve oranlar aracılığıyla evrenin düzenini sezgisel olarak deneyimler. Böylece mimari, bilginin temsil edildiği değil; yaşandığı bir alan hâline gelir.

5. IŞIK–GÖLGE DİYALEKTİĞİ VE ONTOLOJİK ANLAM

Işık, şık ve gölge, Türk-İslâm mimarisinde yalnızca görsel ya da teknik aydınlatma unsurları değil; varlığa, hakikate ve bilginin idrakine ilişkin ontolojik bir dilin temel bileşenleridir. Bu mimari gelenekte ışık, ilahî hakikatin açığa çıkan, idrak edilebilir yüzünü temsil ederken; gölge, hakikatin gizil, derin ve sezgiye dayalı boyutuna işaret eder. Böylece mekân, mutlak aydınlık ya da mutlak karanlık üzerine değil; bu iki durum arasındaki diyalektik ilişki üzerine inşa edilir.

Türk-İslâm mimarisinde ışık, doğrudan ve kontrolsüz biçimde içeri alınmaz. Pencereler, revzenler, tepe açıklıkları ve yarı geçirgen yüzeyler aracılığıyla süzülen ışık, mekân içinde ritmik bir dağılım oluşturur. Bu bilinçli yönlendirme, mekânın kutsallık derecesini artırırken algıyı yoğunlaştırır ve kullanıcıyı gündelik görme alışkanlıklarının ötesine taşır. Işık burada yalnızca “*aydınlatan*” değil, anlam üreten bir ontolojik araç hâline gelir (Nasr, 1987), (Görsel 1-2).

Gölge ise yokluk ya da eksiklik olarak değil; varlığın derinlik kazandığı bir alan olarak değerlendirilir. Gölgenin varlığı, ışığın anlamını çoğaltır ve mekâna metafizik bir boyut kazandırır. Duvar yüzeylerinde, mukarnas katmanlarında ve kubbe geçişlerinde oluşan gölgeler, mekânın statik bir nesne değil; sürekli değişen ve yaşayan bir varlık alanı olduğunu hissettirir. Bu bağlamda gölge, görünmeyeni sezdirenen, sessiz ama güçlü bir anlatım aracıdır.

Gün boyunca değişen güneş açıları, ışığın mekân içindeki hareketini sürekli dönüştürür. Sabah saatlerinde yatay ve yumuşak olan ışık, öğleye doğru yoğunlaşır; akşam saatlerinde ise mekânı yeniden gölgelerle örür. Bu zamansal döngü, yapıyı durağanlıktan çıkararak zamansal bir deneyim alanına dönüştürür. Kullanıcı, aynı mekânı farklı zamanlarda deneyimlediğinde, yalnızca farklı bir görsel atmosferle değil; farklı bir varlık hissiyle karşılaşır. Böylece mimari, zamanı görünür kılan ontolojik bir yüzey hâline gelir (Kuban, 2010).

Christian Norberg-Schulz, ışık ve gölge ilişkisini “*yerin ruhunu (genius loci) görünür kılan araç*” olarak tanımlar ve bu düzenin mekânın kimliğini belirleyici gücüne dikkat çeker (Norberg-Schulz, 1980). Türk-İslâm mimarisinde bu yaklaşım, kozmik düzeni esas alan estetik anlayışla örtüşür. Işık-gölge diyalektiği, mekânın yalnızca fiziksel sınırlarını değil; metafizik anlam katmanlarını da tanımlar.

Bu yönüyle ışık-gölge düzeni, varlık-yokluk, zahir-batın ve bilgi-sezgi gibi ontolojik karşıtlıkların mekânsal karşılığıdır. Işık, bilginin açığa çıkan yönünü temsil ederken; gölge, bilginin derinleştiği ve içselleştirildiği alanı oluşturur. Mimari mekân, bu iki unsur arasındaki denge sayesinde, kullanıcıyı yalnızca görmeye değil; idrak etmeye davet eder.

Dolayısıyla Türk-İslâm mimarisinde ışık ve gölge, estetik bir kompozisyonun ötesinde, varlığın nasıl tecrübe edildiğine dair ontolojik bir anlatı kurar. Mekân, ışıkla açılır; gölgeyle derinleşir. Bu diyalektik yapı sayesinde mimari, ilahî hakikatin hem görünür hem de sezilebilir olduğu çok katmanlı bir varlık alanına dönüşür.

6. MUKARNAS, KUBBE VE MEKÂNSAL HİYERARŞİ

Türk-İslâm mimarisinde mekân, yatay bir düzenleme ya da rastlantısal bir kütle kompozisyonu olarak değil; kozmik düzeni esas alan hiyerarşik bir varlık kurgusu olarak inşa edilir. Bu bağlamda mukarnas, kubbe, revak, avlu ve geçiş mekânları; yalnızca işlevsel ya da estetik unsurlar değil, varlığın katmanlı yapısını mimari düzlemde görünür kılan ontolojik araçlardır. Mimari, bu unsurlar aracılığıyla insanı maddi dünyadan metafizik düzleme doğru yönlendiren bilinçli bir mekânsal anlatı kurar (Görsel 7).



Görsel 7. Abencerrajes Salonu, Mukarnaslı Kubbe.⁸

6.1. Mukarnas: Katmanlı Evren Tasavvurunun Mimari İfadesi

Mukarnas, Türk-İslâm mimarisinde en yoğun metafizik anlam yüklenen mimari elemanlardan biridir. Yapısal bir geçiş

⁸ Hall of the Abencerrajes, Alhambra (13th Century), <https://insideinside.org/project/hall-of-the-abencerrajes-alhambra/>

çözümü olmanın ötesinde mukarnas, İslâm kozmolojisinde yer alan katmanlı evren tasavvurunun mekânsal karşılığıdır. Küpten kubbeye, kareden daireye geçişi sağlayan bu eleman, varlığın tekdüze değil; çok katmanlı ve dereceli bir yapıya sahip olduğu fikrini yansıtır.

Mukarnasın çoklu hücrelerden oluşan parçalı yapısı, birlik içinde çoğulluğu temsil eder. Her bir hücre, bağımsız bir form gibi algılsa da bütüne dâhil olduğunda anlam kazanır. Bu durum, İslâm düşüncesindeki vahdet-kesret (birlik-çokluk) ilişkisini mimari düzlemde somutlaştırır. Gölge ve ışığın mukarnas yüzeylerinde oluşturduğu hareketli etki, yapının durağan bir nesne değil; sürekli değişen, yaşayan bir varlık alanı olarak algılanmasını sağlar (Burekhardt, 1976).

6.2. Kubbe: Sema ve Evrensel Bütünlük Metaforu

Kubbe, Türk-İslâm mimarisinde mekânsal hiyerarşinin merkezinde yer alan en güçlü sembolik elemandır. Dairesel geometrisi ve merkezî konumuyla kubbe, semayı ve evrensel bütünlüğü temsil eder. Başlangıcı ve sonu olmayan formu, zamansızlık ve süreklilik fikrini mekânsal düzlemde görünür kılar. Kubbenin altında konumlanan merkezî mekân, kozmik düzenin yeryüzündeki izdüşümü olarak tasarlanır.

Kubbe mimarisi, insanın bakışını ve bilincini yukarı yönlendirerek dikey bir ontolojik hareket üretir. Zeminden kubbeye doğru yönelen bu mekânsal akış, maddi varlık düzleminden metafizik düzleme yönelişi sembolize eder. Kubbenin iç yüzeyinde yer alan geometrik ve bitkisel tezyinat, bu semavî metaforu güçlendirerek mekânı salt bir örtü olmaktan çıkarır; kozmik bir anlam alanına dönüştürür (Kuban, 2010).

6.3. Revak, Avlu ve Geçiş Mekânları: Ontolojik Eşikler

Türk-İslâm mimarisinde mekânsal hiyerarşi, yalnızca merkezî yapı elemanlarıyla değil; geçiş mekânları aracılığıyla da kurulur. Revaklar, avlular ve yarı açık alanlar, iç ve dış mekân arasında bilinçli olarak tasarlanmış ontolojik eşiklerdir. Bu alanlar, kullanıcının bir mekândan diğerine ani ve kesintisiz bir geçiş yapmasını engeller; mekânsal deneyimi aşamalı ve farkındalık temelli hâle getirir.

Avlu, dünya düzlemini ve çokluk alanını temsil ederken; revaklar bu alan ile iç mekân arasında bir arınma ve hazırlık bölgesi işlevi görür. İç mekâna geçiş, yalnızca fiziksel bir hareket değil; aynı zamanda zihinsel ve ruhsal bir yöneliş olarak kurgulanır. Bu hiyerarşik düzen, mimarının insanı gündelik zaman ve mekân algısından kopararak kutsal ve anlam yüklü bir varlık alanına taşımasını sağlar (Eliade, 1959).

6.4. Mekânsal Hiyerarşi ve Ontolojik Anlatı

Mukarnas, kubbe ve geçiş mekânlarının birlikte oluşturduğu bu hiyerarşik yapı, Türk-İslâm mimarisini rastlantısal bir yapı üretimi olmaktan çıkararak ontolojik bir anlatı hâline getirir. Mekân, kullanıcının bedeniyle deneyimlediği, bilinciyle idrak ettiği ve sezgisiyle anlamlandırdığı çok katmanlı bir varlık alanına dönüşür. Mimari düzen, insana evrendeki yerini hatırlatan sessiz fakat güçlü bir öğretici işlevi üstlenir.

Türk-İslâm mimarisinde mekânsal hiyerarşi, yalnızca işlevsel ya da estetik bir düzenleme değil; kozmik düzenin, metafizik düşüncenin ve ontolojik bilincin mimari aracılığıyla inşa edilmesidir. Mukarnas katmanlarıyla derinleşen, kubbe ile bütünleşen ve geçiş mekânlarıyla deneyimlenen bu yapı, mimariyi varlığın kendini açtığı bir alan hâline getirir.

7. TAŞ, MALZEME VE KÜLTÜREL HAFIZA

Malzeme seçimi, mimarının zamana direnç ve süreklilik boyutunu belirler. Taş, “durağan zekâ” olarak kültürel hafızayı kuşaklar boyunca taşır; mimariyi sessiz bir tarih anlatısına dönüştürür.

Türk-İslâm mimarisinde malzeme seçimi, yapının yalnızca teknik dayanıklılığını değil; zamana karşı direncini, anlam üretme kapasitesini ve kültürel sürekliliğini de belirleyen temel bir unsurdur. Bu bağlamda taş, mimariyi geçici bir fiziksel nesne olmaktan çıkararak kuşaklar arası bir hafıza taşıyıcısı hâline getiren başat malzeme olarak öne çıkar. Taşın dayanıklılığı, mimarının tarihsel sürekliliğini güvence altına alırken; işlenme biçimi ve yüzey dili, kültürel belleğin sessiz fakat kalıcı bir anlatısına dönüşür.

Türk-İslâm mimarisinde taş, yalnızca yapısal bir taşıyıcı değildir; zamanın, emeğin ve bilginin yoğunlaştığı ontolojik bir yüzeydir. Taşın mimarideki kullanımı, insan ile zaman arasındaki ilişkiyi görünür kılar. Yazılı metinler kaybolabilir, sözlü gelenekler unutulabilir; ancak taş mimari, medeniyetin dünya görüşünü yüzyıllar boyunca sessizce taşımaya devam eder. Bu yönüyle taş, “durağan zekâ” olarak tanımlanabilecek bir bellek biçimi üretir; bilgiyi hareketli bir söylemle değil, kalıcılık üzerinden aktarır (Kuban, 2010).

Taşın kültürel hafıza üretme gücü, onun işlenme sürecinde yoğunlaşan emek ve bilgiyle doğrudan ilişkilidir. Taş yüzeylerdeki geometrik bezemeler, kitabeler ve sembolik düzenlemeler, yalnızca estetik bir süsleme değil; dönemin kozmoloji anlayışını, inanç sistemini ve toplumsal düzenini yansıtan görsel metinlerdir. Bu görsel metinler, her dönemde yeniden okunur ve mimariyi durağan bir geçmiş kalıntısı olmaktan çıkararak sürekli etkinleşen bir hafıza mekânına dönüştürür (Assmann, 2011).

Malzemenin zamana direnci, mimarının ontolojik sürekliliğini de belirler. Taşın aşınması, yüzeyde oluşan patina ve doğal eskime izleri, yapının yaşadığını ve zamanla birlikte dönüştüğünü gösterir. Bu dönüşüm, mimariyi tarih dışı bir anıta değil; zamanla diyalog hâlinde olan canlı bir varlık alanına dönüştürür. Taş, bu yönüyle hem geçmişin taşıyıcısı hem de bugünün tanığıdır.

Türk-İslâm mimarisinde taş mimari, aynı zamanda mekânın kutsallık derecesini belirleyen bir unsur olarak işlev görür. Taşın ağırlığı ve kalıcılığı, mekâna ciddiyet, süreklilik ve vakar kazandırır. Bu durum, özellikle dini yapılarda mimarının geçiciliği değil; zamansızlığı vurgulamasını sağlar. Yapı, yalnızca inşa edildiği döneme değil; geleceğe de hitap eden bir kültürel bellek nesnesine dönüşür (Eliade, 1959).

Bu bağlamda taş, Türk-İslâm mimarisinde yalnızca fiziksel bir malzeme değil; kültürel kimliğin, kolektif hafızanın ve metafizik düşüncenin somutlaştığı bir varlık alanıdır. Mimari, taş aracılığıyla sessiz bir tarih anlatısı kurar; bu anlatı bağırmas, iddia etmez, fakat kalıcıdır. Yapılar, geçmişle gelecek arasında kurulan bu sessiz diyalog sayesinde medeniyet hafızasını diri tutar. Kültürel hafızanın sürekliliğini sağlar, zamanın aşındıramadığı bir düşünceyi, kuşaklar boyunca okunabilen bir mekânsal metin hâline getirir.

8. TEZYİNAT, HAT VE BİLGİ MİMARİSİ

Türk-İslâm mimarisinde tezyinat, yapıya sonradan eklenmiş bir süsleme unsuru değil; bizzat mimarının bilgi üretme ve aktarma biçimidir. Bitkisel ve geometrik bezemeler ile hat sanatı, mimariyi okunabilir bir metne dönüştürerek mekânı sessiz fakat derinlikli bir anlatı alanı hâline getirir. Bu görsel dil, yazılı ya da sözlü olmayan bir bilgi aktarımı sağlar; izleyiciyi seyirci olmaktan çıkarıp okuyucu konumuna taşır.

Geometrik süslemeler, İslâm düşüncesinde evrenin matematiksel düzenine ve kozmik ahenge işaret eder. Tekrar eden desenler, merkez-çevre ilişkileri ve sınırsızca çoğalabilen modüler yapılar, varlığın sürekliliğini ve tevhid ilkesini görünür kılar. Bu desenler, bakışı belirli bir noktada sabitlemez; aksine gözün mekân içinde dolaşmasını teşvik eder. Böylece bilgi, doğrusal bir anlatı yerine ritmik ve döngüsel bir okuma biçimiyle aktarılır (Necipoğlu, 1995).

Bitkisel motifler ise hayat, doğurganlık ve süreklilik fikrini sembolize eder. Stilize edilmiş yapraklar, dallar ve çiçekler, doğanın birebir temsili olmaktan ziyade onun özsel düzenini yansıtır. Bu yönüyle bitkisel tezyinat, maddî dünyadan metafizik düzleme açılan bir eşik işlevi görür; mimariyi yalnızca barınma mekânı olmaktan çıkarıp varoluşsal bir deneyim alanına dönüştürür.

Hat sanatı, bilgi mimarisinin en doğrudan taşıyıcısıdır. Kur'ân ayetleri, hadisler ve hikmetli sözler, mimari yüzeylere yerleştirilerek mekânın anlam katmanlarını derinleştirir. Hat, okunabilir bir yazı olmanın ötesinde, formu ve ritmiyle de mesaj taşır. Harflerin akışı, çizgilerin dengesi ve boşluk-doluluk ilişkisi, ilahî kelâmın yalnızca içeriğini değil; estetik ve ontolojik boyutunu da görünür kılar (Schimmel, 1984), (Görsel 8).



Görsel 8. Selimiye Cami, Edirne.⁹

⁹ 8 Madde ile yazının en zarif hali hat sanatı, <https://kulturveyasam.com/8-madde-ile-yazinin-en-zarif-hali-hat-sanati/>

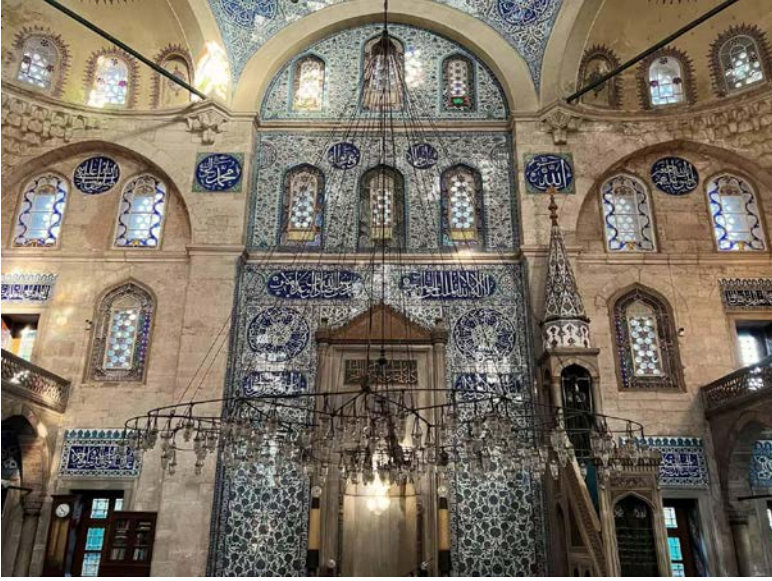
Tezyinatın mimariyle bütünleşik yapısı, bilgiyi hiyerarşik olmayan bir biçimde sunar. Bilgi, bir merkezden dayatılmaz; mekânın her noktasına dağılır. Bu durum, mimariyi didaktik bir araçtan ziyade tefekküre davet eden bir zemin hâline getirir. Kullanıcı, mekânla kurduğu her yeni ilişkide farklı bir anlam katmanıyla karşılaşır; böylece bilgi, durağan değil, sürekli yeniden üretilen bir süreç hâline gelir.

Bu bağlamda tezyinat ve hat, kolektif belleğin görsel arşivleri olarak işlev görür. Nesiller boyunca aktarılan motif repertuarı, yalnızca estetik beğeniyi değil; düşünce biçimlerini, inanç sistemlerini ve kozmoloji tasavvurunu da taşır. Mimari yüzeyler, bu sayede yazılı tarih metinlerine ihtiyaç duymadan medeniyetin dünya görüşünü muhafaza eder.

Sonuç olarak Türk-İslâm mimarisinde tezyinat, hat ve bezeme, mimarının “süs” katmanı değil; bilginin mekânsallaşmış hâlidir. Bu görsel dil, sessizdir ama yoğundur; iddiasızdır ama kalıcıdır. Taş, ışık ve boşlukla birleştiğinde mimariyi okunabilen, yorumlanabilen ve her çağda yeniden anlam kazanan bir bilgi yapısına dönüştürür.

9. MEKÂNIN TECRÜBİ BOYUTU: DUYUSAL VE RUHSAL DENEYİM

Mekân, Türk-İslâm mimarisinde yalnızca fiziksel bir çevre değil; kullanıcı ile kurduğu duyuşsal ve ruhsal etkileşim üzerinden anlam kazanan canlı bir varlık alanıdır. Mimari, bu bağlamda gözle görülen formdan ibaret değildir; işitilen ses, hissedilen boşluk, değişen ışık ve bedensel hareketle birlikte bütüncül bir tecrübe üretir. Mekânın anlamı, ancak bu çok katmanlı deneyim süreci içinde açığa çıkar (Görsel 9).



Görsel 9. Sokullu Mehmet Paşa Cami, İstanbul.¹⁰

Akustik düzen, İslâm mimarisinde tefekkür ve ibadet pratiğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Kubbe, yarım kubbe ve tonoz sistemleri, sesi yalnızca ileten değil; yumuşatan ve derinleştiren bir rezonans alanı oluşturur. Bu akustik yapı, insan sesini mekânla bütünleştirir; bireysel varlığı kolektif bir ruh hâline taşır. Böylece ses, mimari içinde maddî bir titreşim olmaktan çıkarak ruhsal bir yankıya dönüşür (Blessner & Salter, 2007).

Işık, mekân tecrübesinin en belirleyici unsurlarından biridir. Gün boyunca değişen doğal ışık, yapıyı sabit bir nesne olmaktan çıkarır; zamana bağlı, akışkan bir deneyim alanına dönüştürür. Pencereler, revzenler ve kubbe açıklıkları aracılığıyla süzülen ışık, mekânın ritmini belirler ve kullanıcının ruh hâlini doğrudan etkiler. Bu durum, mimariyi statik değil; yaşayan ve dönüşen bir varlık hâline getirir (Norberg-Schulz, 1980).

¹⁰ Lions In The Piazza; A Guide to Sinan's Ottoman Masterpieces in Istanbul, <https://lionsinthepiazza.com/sinan/>

Boşluk ve ölçek kullanımı, bedensel algıyı yönlendiren temel unsurlardandır. Avluların ferahlığı, revakların geçiş hissi ve ana mekânın merkezî düzeni, kullanıcıyı bilinçli bir hareket akışına davet eder. Dar–geniş, alçak–yüksek gibi mekânsal karşıtlıklar, bedensel farkındalığı artırarak kişinin mekânla kurduğu ilişkiyi derinleştirir. Bu karşıtlıklar, aynı zamanda ontolojik eşikler üretir; bireyi gündelik zamandan kutsal zamana taşır.

Hareket, mimari deneyimin görünmez fakat etkili bir bileşenidir. Mekân, ancak içinde dolaşıldığında ve adım adım keşfedildiğinde kendini açar. İslâm mimarisinde doğrusal olmayan dolaşım kurgusu, kullanıcının mekânı tek bakışta tüketmesini engeller; her adımda yeni bir algısal katman sunar. Bu durum, mimariyi seyredilen bir nesne olmaktan çıkarıp yaşanan bir süreç hâline getirir (Pallasmaa, 2005).

Duyusal deneyimin ruhsal boyutla birleştiği noktada mimari, sessiz bir rehber işlevi görür. Mekân, kullanıcıya ne düşüneceğini söylemez; fakat nasıl hissedeceğini sezdirir. Işık, ses, boşluk ve hareketin dengeli birlikteliği, zihni sakinleştirir ve tefekküre açar. Bu nedenle Türk-İslâm mimarisi, ruhu yönlendiren ama onu zorlamayan bir dil kurar.

10. YAPI TİPLERİ ÜZERİNDEN KOZMİK TASAVVUR

Türk-İslâm mimarisinde yapı tipleri, yalnızca işlevsel gereksinimlere cevap veren formlar değil; kozmik düzenin farklı boyutlarını temsil eden mekânsal anlatılardır. Her yapı türü, varlık tasavvurunun belirli bir katmanını görünür kılar ve insanın evrenle kurduğu ilişkiyi mimari dil üzerinden somutlaştırır

Cami mimarisi, kozmik merkez fikrinin en açık ifadesidir. Merkezî kubbe, semayı ve ilahî bütünlüğü temsil ederken; mihrap

ekseni, yön ve anlam sürekliliğini kurar. Merkezden çevreye doğru yayılan mekânsal düzen, tevhid ilkesinin mimari karşılığıdır. Bu kurgu, bireysel varlığı merkezde toplayarak insanı kozmik düzenle hizalar. Cami, bu yönüyle yalnızca ibadet edilen bir yapı değil; evrenin sembolik bir modeli hâline gelir (Nasr, 1987).

Medrese, kozmik tasavvurun bilgi boyutunu temsil eder. Avlu etrafında düzenlenen hücreler, bilginin merkezî bir kaynaktan çevreye yayılmasını simgeler. Bu mekânsal organizasyon, bilginin hiyerarşik fakat bütüncül bir yapıya sahip olduğunu vurgular. Derslikler, revaklar ve ortak alanlar arasındaki ilişki, düşüncenin yalnızca bireysel değil; kolektif bir üretim süreci olduğunu ortaya koyar. Medrese, bu bağlamda kozmik düzenin akıl ve ilimle kavranan yüzüdür (Makdisi, 1981).

Türbe, zaman kavramının mimari olarak askıya alındığı bir yapı tipidir. Dairesel ya da çokgen planlar, başlangıcı ve sonu olmayan süreklilik fikrine işaret eder. Kubbe, burada yalnızca göğü değil; ruhun zamandan bağımsız varoluşunu temsil eder. Türbe mimarisi, ölümü bir son değil; varoluşun başka bir düzleme geçişi olarak ele alır. Bu nedenle türbe, kozmik tasavvur içinde zamansızlık ve süreklilik fikrinin mekânsal ifadesidir.

Küllîye, bütüncül mekân anlayışının en kapsamlı temsilidir. Cami, medrese, imaret, darüşşifa ve sosyal yapılar arasındaki ilişki, evrenin çok katmanlı fakat uyumlu yapısını yansıtır. Külliye, bireysel ibadet, bilgi üretimi, sosyal dayanışma ve günlük yaşamı tek bir mekânsal organizasyon içinde birleştirir. Bu yapı topluluğu, kozmik düzenin yalnızca metafizik değil; toplumsal bir karşılığı olduğunu da gösterir (Kuban, 2007).

Bu yapı tipleri birlikte ele alındığında, Türk-İslâm mimarisinin parçalı değil; sistemli bir kozmolojiye dayandığı görülür. Her yapı, kendi işlevi içinde anlamlıdır; ancak asıl değerini, diğer yapı tipleriyle kurduğu ilişkide kazanır. Mimari,

böylece evreni açıklayan bir düşünce sistemi gibi çalışır: merkez, çevre, zaman, bilgi ve toplumsal düzen aynı mekânsal dil içinde buluşur. Taş, boşluk ve ışık aracılığıyla kurulan bu düzen, sessiz ama derin bir kozmoloji anlatısı sunar (Görsel 10).



Görsel 10. Batı kapısı, Divriği Ulu Camii ve Darüüşşifası, Sivas.¹¹

11. SONUÇ: KOZMİK BELLEĞİN MİMARİ DİLİ

Bu çalışma, Türk-İslâm mimarisinin rastlantısal biçimlenmelerin ürünü olmadığını; aksine ontolojik bilinç, kozmik tasavvur ve kültürel süreklilik temelinde şekillenen bütüncül bir düşünce sistemi sunduğunu ortaya koymuştur. Mimarlık, bu bağlamda yalnızca fiziksel mekân üretimi değil; varlığa, zamana ve evren düzenine ilişkin bilginin mekân

¹¹ Sizin memleketinizde saklı olan o hazine bakın neymiş! Türkiye'nin Dünya Mirası listesi ortaya çıktı, <https://www.sabah.com.tr/trend/galeri/yasam/sizin-memleketinizde-sakli-olan-o-hazine-bakin-neymis-turkiyenin-dunya-mirasi-listesi-ortaya-cikti/9>

aracılığıyla kaydedildiği bir anlam alanı olarak değerlendirilmelidir.

Türk-İslâm mimarisi, taşın sürekliliği, geometrinin evrensel düzeni ve ışığın zamansal hareketi üzerinden kozmik belleği görünür kılan özgün bir mimari dil kurar. Bu dil, mekânı işlevsel bir çevre olmanın ötesine taşıyarak düşüncenin, inancın ve metafizik tasavvurun taşıyıcısı hâline getirir. Mimarlık, bu yönüyle yazılı metinlere ihtiyaç duymadan işleyen, sessiz fakat kalıcı bir kültürel hafıza pratiği üretir.

Geometrik düzenler, ışık-gölge ilişkileri ve mekânsal hiyerarşiler, evrenin matematiksel ve ontolojik yapısının mimari düzlemde temsil edildiğini göstermektedir. Geometri, kozmik düzeni sezgisel olarak algılanabilir kılarken; ışık ve gölge, hakikatin görünen ve gizil boyutları arasındaki metafizik ilişkiyi mekân üzerinden kurar. Mukarnaslar, kubbeler, avlular ve geçiş mekânları, varlığın katmanlı yapısını deneyimlenebilir hâle getirerek mimariyi durağan bir nesne olmaktan çıkarır.

Yapı tipleri üzerinden değerlendirildiğinde, cami, medrese, türbe ve külliye gibi mimari formların, kozmik tasavvurun farklı boyutlarını temsil eden bütüncül bir sistem oluşturduğu görülmektedir. Bu yapılar, evrenin parçalı değil; ilişkisel, merkezî ve düzenli bir bütün olduğu fikrini mekânsal olarak yeniden üretir. Mimarlık, böylece bireyi yalnızca bir kullanıcı olarak değil, kozmik düzenin parçası olan bir özne olarak konumlandırır.

Türk-İslâm mimarisinin ayırt edici niteliklerinden biri, geçmiş ile gelecek arasında kurduğu süreklilik ilişkisidir. Bu mimari gelenek, donmuş bir miras anlayışına dayanmaz; her dönemde yeniden yorumlanabilen, yaşayan bir kültürel bellek alanı üretir. Kozmik bellek, burada nostaljik bir geçmiş anlatısı değil; zamana dirençli bir süreklilik bilinci olarak ortaya çıkar.

Sonuç olarak Türk-İslâm mimarlığı, estetik ya da işlevsel bir üretim pratiğinin ötesinde, insanın evrendeki konumuna dair kadim bilgiyi mekân aracılığıyla aktaran ontolojik bir varlık alanıdır. Taş, boşluk ve ışık üzerinden kurulan bu mimari dil, bilgiyi açıklamak yerine yaşatır. Bu nedenle Türk-İslâm mimarisi, sessizliği bir eksiklik değil; bilginin en yoğun ve kalıcı biçimi olarak inşa eden özgün bir kültürel üretim alanı olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization*. Cambridge University Press.
- Blessner, B., & Salter, L. R. (2007). *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Burckhardt, T. (1976). *Art of Islam: Language and meaning*. World of Islam Festival Publishing.
- Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion*. New York, NY: Harcourt, Brace & World.
- Kuban, D. (2010). *Osmanlı mimarlığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı mimarisi*. İstanbul, Türkiye: Yapı Kredi Yayınları.
- Makdisi, G. (1981). *The rise of colleges: Institutions of learning in Islam and the West*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapi scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. New York, NY: Rizzoli.
- Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Chichester, UK: Wiley-Academy.
- Schimmel, A. (1984). *Calligraphy and Islamic culture*. New York, NY: New York University Press.

TÜRKİYE VE DÜNYADA
MİMARLIK

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com