

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ALDO ROSSI'NİN MİMARLIK YAKLAŞIMININ KENDİ METİNLERİ ÜZERİNDEN
İNCELENMESİ: DİYALEKTİK VE ANALOJİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hayrun Nisa KURUÇAY

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Özge GÜNDEM

TEMMUZ 2022

Hayrun Nisa Kuruçay tarafından hazırlanan ALDO ROSSI'NİN MİMARLIK YAKLAŞIMININ KENDİ METİNLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ: DİYALEKTİK VE ANALOJİ adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Özge GÜNDEM
Tez Danışmanı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Özge GÜNDEM
Üye : Prof. Dr. Ebru Özeke Tökmeci
Üye : Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.





Rauf'a



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Hayrun Nisa Kuruçay



ALDO ROSSI'NİN MİMARLIK YAKLAŞIMININ KENDİ METİNLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ: DİYALEKTİK VE ANALOJİ

ÖZET

Aldo Rossi, 1960-1990 yılları arasında mimarlık yazını ve üretiminde faaliyet gösteren bir mimardır. Modern mimarinin bütünleştirici ve kuralcı ortamının çözüldüğü, mimarinin iyileştirici gücüne olan inancın yerini kararsız yaklaşımların aldığı bu dönem, postmodern mimarlık dönemi olarak adlandırılır. Diğer disiplinler gibi mimarlık da dil ile doğrudan ilişkiler kurmaya başlar; mimari gerçeklik dışında, genellikle basit stratejilerle üretilen yüzeysel söylem ve üretimler ortaya çıkar. Buna karşın Aldo Rossi, her ne kadar postmodern ya da neo-rasyonel bir mimar olarak kategorize edilse de bütünleştirici bir mimarlık mantığı kurmayı hedeflemiştir. Bu bağlamdaki fikirleri Şehrin Mimarisi kitabında yer alır. Kitapta Rossi mimarisinin varoluş nitelik ve nicelikleri sistematik olmayan bir kurguyla ve kuramsal bir dille anlatılır. Daha planlı yazılmış ve şiirsel bir dili olan, Türkçeye Bilimsel Otobiyografi olarak çevrilen, A Scientific Autobiography'de ise Rossi, kendi mimarlığının kaynaklarını ve nihai olarak evrildiği aşamayı anlatır. Bu iki ana metin onun mimarlık anlayışını kavramak için dikkatlice incelendiğinde karşımıza iki önemli kavram çıkar; diyalektik ve analogi. İlk etapta birbiriyle ilişkisiz görünen bu kavramların bağlantısı kurulduğunda bütüncül bir mimarlık sistemi oluşturmak adına bir zemin hazırlanabilir. Aynı zamanda sistematik mimarlık, bilimsel yaklaşımlar ve felsefe arakesitinde ele alındığında rasyonel mimarlık anlayışları gündeme gelir. Rasyonel mimarlık, belli dönemlerde ona atfedilen anlamlara sığdırılmayacak kadar önemlidir. Her çağın belli dayanaklarla bünyesine kattığı durumlar, rasyonel kavramının tanımını yeniden şekillendirir. Bu çalışmanın amacı Rossi mimarisini sınırlandırılan bir çerçevede sabit bir zemine oturtmak değil aksine belli sınırlandırmalara dahil etmeden kendi dinamikleri ile değerlendirmektir. Dolayısıyla çalışmaları her yeni koşulda yeniden tanımlanan rasyonellik kavramına koşul olarak ele alınmıştır. Buradan hareketle tezin temel konusu olan Rossi'nin mimarlık yaklaşımına ulaşmak adına onun ana metinleri yeniden çözümlemeye tabi tutulmalıdır. Şehrin mimarisinin gerçekliğini oluşturan diyalektik, öznel ve evrensel yanlarının birlikteliği olarak ele alınmalı; bireysel ve kolektif hafızanın çakışma noktası olarak tanımlanabilecek analogik yaklaşım ise Bilimsel Otobiyografi kitabında açıklanan şekilde incelenmelidir. Böylece kendi oluşturduğu sistem dahilinde mimarlık faaliyetleri gerçekleştirmiş olan Aldo Rossi'nin mimarlık yaklaşımı, Rossi'ye atfedilen ya da Rossi'yi kategorize eden tartışmalı fikirlerden sıyrılabilir.

Anahtar Kelimeler: Aldo Rossi, Diyalektik, Analogi, Mantık, *Locus*, Hafıza, Rasyonel Mimarlık



INVESTIGATION OF ALDO ROSSI'S ARCHITECTURAL UNDERSTANDING THROUGH HIS TEXTS: DIALECTIC AND ANALOGY

ABSTRACT

Aldo Rossi is an architect who was active in architectural literature and production between 1960-1990. This period, in which the integrative and normative environment of modern architecture was dissolved, and the belief in the healing power of architecture was replaced by indecisive approaches. This period is called the postmodern architectural period. Like other disciplines, architecture establishes direct relations with language; apart from architectural reality, superficial discourse and productions usually produced with simple strategies emerge. In contrast, Aldo Rossi aims to establish an integrative architectural logic, even though he is categorized as a neo-rational or postmodern architect. His ideas in this sense are included in the book *Architecture of the City*. In the book, the existential qualities and quantities of Rossi architecture are explained with an unsystematic fiction and theoretical language. In *A Scientific Autobiography*, which was translated into Turkish as a "Bilimsel Otobiyografi", which was written in a more planned and poetic language, Rossi describes the sources of his architecture and the stage in which it ultimately evolved. When these two main texts are carefully examined to understand his understanding of architecture, we come across two important concepts; dialectic and analogy. When these concepts, seem unrelated at first, are connected, a basis can be prepared for creating a holistic architectural systematic. At the same time, when systematic architecture is considered at the intersection of scientific approaches and philosophy, rational architectural understandings come to the fore. Rational architecture is too important to fit into the meanings attributed to it in specific periods. The situations that each age incorporates with certain grounds reshape the definition of the concept of rationale. The aim of this study is not to place Rossi architecture on a fixed ground in a limited framework but to evaluate it with its own dynamics without including certain limitations. Therefore, his studies were handled parallel with the concept of rationality, which was redefined in each new condition. From this point of view, to reach Rossi's architectural approach, which is the primary subject of the thesis, his main texts should be analyzed again. The dialectic, which constitutes the reality of the city's architecture, should be considered as the unity of its subjective and universal aspects; The analogical approach, which can be defined as the overlapping point of individual and collective memory, should be examined as described in the book "A Scientific Autobiography". Thus, the architectural approach of Aldo Rossi, who carried out architectural activities within the system he created, can get rid of the controversial ideas attributed to or categorizing Rossi.

Key Words: Aldo Rossi, Dialectic, Analogy, Logic, Locus, Rational Architecture



ÖNSÖZ

Aldo Rossi üzerine çalışma düşüncem, Michael Hays'ın Mimarlığın Arzusu kitabındaki, "Şehir mimarlığın büyük Ötekisidir" tanımlaması sayesinde gelişti. Rossi'nin şehir ve mimarlık arasında kurduğu ilişkiyi anlamaya çalışırken analogik yaklaşımı, rasyonelliğine rağmen metafizik yönelimi ve birbiriyle bağdaşmayan birçok kavram ortaya çıktı. Nihayetinde bir bütünün parçaları olması gereken bu kavramlar kendi bağlamlarıyla ilişkilendirildiğinde tez, başlangıç ve aynı zamanda sonuç olan bir noktadan yavaş yavaş uzaklaşarak ve ona geri dönerek şekillendi. İçinde ve dışında ilişkili olan tüm fikirler ileriki araştırmalarım için bir temas noktası oluşturdu.

Bu araştırma serüveninde süreç boyunca kaldığım ikilemlerde seçimlerime yön vermesi, ortaya çıkan çelişkilere rağmen güveni ve tüm içtenliği ile sunduğu huzurlu çalışma ortamı sayesinde tezin ortaya çıkmasında önemli yeri olan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Özge Gündem'e; kurduğu mimarlık tarihi anlatısı sayesinde bu doğrultuda ilerleyebilen tezim için Bülent Özer'e; bu anlatıyla bağımı kuran, yazmanın ve öğretmenin güzelliğini ve adabını öğreten Dr. Öğr. Üyesi Elvan Erkmen'e; akademik hayatımın da başlangıcı olan bu süreçte bana rehberlik eden mimarlık tarihi anabilim dalı hocalarına; tez jürimde yer alarak değerli katkılarda bulunan Prof. Dr. Ebru Özeke Tökmeci, Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu'na ve beni bu serüvene iten Aldo Rossi'ye en içten duygularıyla teşekkür ederim.

Temmuz, 2022
Hayrun Nisa Kuruçay

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	ix
ABSTRACT	xi
ÖNSÖZ	xiii
İÇİNDEKİLER	xiv
ŞEKİL LİSTESİ	xvi
KISALTMALAR	xviii
SEMBOLLER	xx
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı.....	1
1.2 Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3 Çalışmanın Yöntemi.....	3
2.DİYALEKTİK VE ANALOJİ KAVRAMLARININ TEMELLENDİRİLMESİ	6
2.1 Diyalektik	6
2.1.1 Antik Yunan'da Diyalektik	8
2.1.2 İdealist Diyalektik.....	10
2.1.3 Materyalist Diyalektik.....	17
2.2 Analoji.....	20
2.3 Diyalektik ve Analojinin Ortak Paydası	25
3. BİLİM FELSEFESİ PARALELİNDE AYDINLANMADAN 20. YÜZYILIN ORTALARINA MİMARLIK YAKLAŞIMLARI	29
3.1. Aydınlanmadan Modern Mimariye Rasyonel Yaklaşımlar.....	38
3.2. Modern Mimarinin Rasyonelliği	43
3.2.1 Genel eğilimler	45
3.2.2 Modern Dönem İtalyan Rasyonalizmi	53
3.3. Modern Sonrası Mimari'de Rasyonalizm	60
3.3.1 La Tendenza	62
4. ALDO ROSSİ MİMARİSİ	68
4.1 Aldo Rossi'nin Bilimsel Biyografisi.....	71
4.2 Şehrin Mimarisinin Gerçekliği: Diyalektik.....	78
4.2.1 Kendi biçimiyle tanımlanan kentsel artifaktlar	80
4.2.2 İnsan tarafından yapılmış bir nesne olarak mimari ve şehir	84
4.3 Bireysel ve Kolektif Hafıza Arasındaki Çakışma: Analoji	89
5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	105
KAYNAKÇA	109



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.3.1: Çalışmanın genel çerçevesi	4
Şekil 2.1.1.1: Aristoteles'e göre Antik Yunan'da akıl yürütme tipleri	10
Şekil 2.1.2.1: Kant'ta doğrudan belirtilmemiş diyalektiğe dair örnek kullanımlar.	11
Şekil 2.1.2.2: Hegel'in diyalektik sistemi	14
Şekil 2.1.2.3: Mantığa dair olanın uğrakları	15
Şekil 2.1.2.4: Hukuk felsefesi ve etik arasındaki ilişki.....	16
Şekil 2.1.2.5: Hukuk felsefesi ve etik arasındaki ilişki şeması	16
Şekil 2.2.1: Yapısal Eşleşme teorisinde bilginin temsili	23
Şekil 3.1: Bilim felsefesi paralelinde Aydınlanmadan 20. Yüzyılın ortalarına mimarlık yaklaşımları	37
Şekil 3.1.1: Claude-Nicolas Ledoux'nun serbest duran ve işlevine yakın formlarda tasarlanan özerk birim tasarımı; sağda plan, solda perspektifi, 1774.....	40
Şekil 3.1.2: Tarım muhafızları evi, Claude-Nicolas Ledoux	41
Şekil 3.1.3: Oduncu evi, Claude-Nicolas Ledoux	41
Şekil 3.2.1.1: Zuev İşçi Klübü, Ilya Glasov, 1927	47
Şekil 3.2.1.2: Berlin Filarmoni Orkestra Binası, Hans Scharoun, 1963.....	49
Şekil 3.2.1.3: La Tourette Manastırı, Le Corbusier, 1953	50
Şekil 3.2.1.4: Villa Schwob, Le Corbusier, 1912	50
Şekil 3.2.1.5: Monol evi, Le Corbusier, 1919.....	51
Şekil 3.2.1.6: Domino evi, Le Corbusier, 1915	51
Şekil 3.2.1.7: Citrohan evi, Le Corbusier, 1921	51
Şekil 3.2.1.8: Villa Roche, Le Corbusier, 1923.....	52
Şekil 3.2.1.9: Villa Savoye, Le Corbusier, 1927	52
Şekil 3.2.2.1: Gruppo 7 amblemi.....	54
Şekil 3.2.2.2: Novocomum apartmanı, Giuseppe Terragni, 1928	59
Şekil 3.2.2.3: Condominio Les Toises Lutry konutları, Alberto Sartoris,1962	59
Şekil 3.2.2.4: Bologna Meydanı Posta Sarayı, Mario Ridolfi	59
Şekil 3.2.2.5: Torino ilkokul binası, Adalberto Libera.....	59
Şekil 3.2.2.6: Lido di Ostia'daki farklı tipolojide tasarlanan apartmanlar, Adalberto Libera	59
Şekil 3.3.1.1: 13. Milano Trienali afişi.....	63
Şekil 3.3.1.2: 15. Milano Trienali afişi.....	63
Şekil 3.3.1.3: La Tendenza; Une Avant-Garde Italienne, 1950-1980 kitap kapağı, Cristiana Mazzoni.....	64

Şekil 3.3.1.4: Casa delle Studente yapısı perspektif çizimi, Giorgio Grassi,1935....	65
Şekil 4.1: Şehrin Mimarisi kitabı	71
Şekil 4.2: Bilimsel Otobiyografi Kitabı.....	71
Şekil 4.1.1: Aldo Rossi (1937- 1977).....	72
Şekil 4.2.1: Şehrin Mimarisi'nin diyalektiği.....	80
Şekil 4.2.1.1: Şehrin mimarisinin metafizikle, duyguyla, ruhla ilişkilendiği niteliksel uğrak	83
Şekil 4.2.2.1: Şehrin mimarisinin nicelikle ilgilendiği uğrak	89
Şekil 4.3.1: Segrate Partizanları Anıtı, 1965.....	91
Şekil 4.3.2: Analogik Şehir	91
Şekil 4.3.3: Proje içinde tekrar eden birimler	92
Şekil 4.3.4: Rossi'nin farklı projelerinde tekrar eden küp formu	92
Şekil 4.3.5: Fagnatio Olona İlkokul Binası,1972- 1976	93
Şekil 4.3.6: Elba Kulübesi, 1979.....	93
Şekil 4.3.7: Chieti öğrenci konutları, 1977	94
Şekil 4.3.8: Borgo Ticino konut, 1973.....	94
Şekil 4.3.9: Konut Birimi Gallaratese Mahallesi 2, Milano, 1968- 1	95
Şekil 4.3.10: Park Güel sütun ormanı.....	95
Şekil 4.3.11: Las Pelayas Manastırı	95
Şekil 4.3.12: Konut Birimi Gallaratese Mahallesi 2, Milano, 1968- 2.....	96
Şekil 4.3.13: Konut Birimi Gallaratese Mahallesi 2, Milano, 1968- 3.....	96
Şekil 4.3.14: San Cataldo Mezarlığı 1971-1978	98
Şekil 4.3.15: San Cataldo Mezarlığı vaziyet planı.....	98
Şekil 4.3.16: Aldo Rossi'nin iskelet eskizi.....	98
Şekil 4.3.17: Roman fırıncı mezarı	98
Şekil 4.3.18: Angelo Morbelli'nin tablolarından örnekler	98
Şekil 4.3.19: San Cataldo Mezarlığı Aldo Rossi eskizi.....	100
Şekil 4.3.20: San Cataldo Mezarlığı iç mekan	100
Şekil 4.3.21: San Cataldo Mezarlığı 3 boyutlu görselleştirmesi.....	100
Şekil 4.3.22: Venedik Dünya Tiyatrosu, 1979	102
Şekil 4.3.23: San Cataldo Mezarlığı, 1971	102
Şekil 4.3.24: Cuneo Anıtı, 1962.....	102
Şekil 4.3.25: Aldo Rossi'nin eskizlerinden kule örneği, Fontivegge Bölgesi.....	102
Şekil 4.3.26: Aldo Rossi'nin eskizlerinden kule örneği, Fagnano Olona İlkokulu...	102
Şekil 4.3.27: Aldo Rossi'nin eskizlerinde Venedik Dünya Tiyatrosu	104
Şekil 4.3.28: Venedik Dünya Tiyatrosu kesitleri.....	104

KISALTMALAR

ASNOVA	: Association of New Architects
bk	: Bakanız
MIAR	: Movimento Italiano per l'Architettura Razionale
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TDK	: Türk Dil Kurumu





SEMBOLLER

N : Nesne Nitelikleri

i : Nesne İlişkileri

k₁ : Kaynak 1

k_n : Kaynak n

h₁ : Hedef 1

h_n : Hedef n





1. GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, Aldo Rossi'nin mimarlık yaklaşımını çözümlenektir. Rossi'nin düşüncelerini hem yazınsal hem de pratik eylem alanlarında ortaya koyan bir mimar olması, onu kendi üretimleri üzerinden ele alma imkanı verir. Bu sayede yaklaşımları mimarlık eleştirmenlerinin ikincil açıklamalarına ihtiyaç duyulmadan incelenebilmekte, bulunduğu dönem nedeniyle dahil edildiği genel sınıflandırmalar ve ona ithaf edilen düşünceler tartışılabilmektedir.

Rossi'nin yazınsal olarak ortaya koyduğu iki önemli eser Şehrin Mimarisi ve Bilimsel Otobiyografi'dir. Didaktik bir anlatım dili olmamasına rağmen Şehrin Mimarisi Rossi'nin teorik fikirlerini parçalar halinde ortaya koyduğu, kimi noktada bunları birleştirip kimi noktada ayırarak genel bir mimarlık sistemi oluşturmayı hedeflediği bölümlerden oluşur. Planlanmış bir giriş ve sonuç bölümüne sahip olmadığı için okuması kolay olmayan, aynı kavramların birçok kez farklı yanlarıyla farklı bölümlerde ele alındığı bir kitaptır. Şehrin mimarisinin gerçekliğini arayan Rossi'nin, rasyonel yaklaşımına rağmen metafizikle olan teması dikkat çekicidir. Çelişik yaklaşımlardan oluşturulmaya çalışılan bütünsellik ve gerçeklik arayışı dolayısıyla kitapta, "diyalektik" kavramı ön plana çıkmaktadır.

Bilimsel Otobiyografi ise Rossi'nin kendi hafızasına yöneldiği, kimi zaman şiirsel bir dil kullanarak çocukluğundan, deneyimlediği mekanlardan ve okuduklarından yola çıkarak yazdığı bir kitaptır. Tüm bu birikim ile mimari üretim arasında kurduğu analogiler hakkında açıklamalar yapmıştır. Dolayısıyla çalışmada "analoji" kavramının doğru bir şekilde ele alınması gerekliliği doğmuştur.

Rossi mimarisini çözümlenmek üzere öne çıkan diyalektik ve analogi kavramlarının kendi bağlamlarında ele alınması tezin savunduğu ilkelerdendir. Çalışmada öncelikle bu kavramlar açıklanmış ve birbirleri ile olan ilişki ortaya konulmuştur. Bu, tekrar ele alınan Rossi'nin mimarisi için önemli bir kavramsal çerçeve ortaya koymaktadır.

Modern mimarinin bütünleştirici ortamından bu yana sabit referanslara sahip olmayan mimarlık ortamı düşünüldüğünde 20. Yüzyıl'ın ortalarında mimarlık

sistematiki oluşturmaya çalışan bir mimarın çalışmalarının incelenmesi oldukça önemlidir. Rossi, mimarlığı bilimsel olarak ele alır. Bu doğrultuda bilim felsefesinin yaklaşımlarından yararlanmak çalışmayı desteklemektedir. Tezin savunduğu bir diğer ilke de kuramsal altyapının ilgili alanlarla desteklenmesidir. Böylece, Rossi'nin mimarlık yaklaşımını anlamada uygun bir ereve oluşturmak amaçlanmıştır.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın giriş bölümünde ortaya konulacak tezin amaç, kapsam ve yöntemine dair bilgi verilmiştir. Ana metin ise tezin amaçları doğrultusunda oluşturulan kavramsal çerçeveye dair üç ana başlığa ayrılmıştır. Bunlar da çalışmayı destekleyici alt başlıklara ayrılarak tezin strüktürü tamamlanmıştır. Çalışmanın son bölümü olan sonuç ve tartışma, ana metinden hareketle ulaşılan sonuçları ve bu ekseninde yapılabilecek tartışmaları içermektedir.

Tezin ikinci bölümünde Rossi mimarisinde ne çıkan diyalektik ve analogi kavramları ele alınmıştır. Öncelikle; Antik Yunan'da kullanılmaya başlayıp Hegel'in sistematikleştirdiği ve sonrasında materyalizmin yeniden ele aldığı diyalektik kavramı, bu dönemleri kapsayacak şekilde ve kendi bağlamında incelenmiştir. Daha sonra, analogi kavramı, kapsamı ve kullanım şekilleriyle birlikte açıklanmıştır. Bölümün son başlığında ise bu iki kavramın birbiri ile ilişkisi ortaya konulmuştur.

Tezin nc bölümünde mimarlığın bilimsel bir disiplin olarak ele alınıp alınamayacağı yönündeki temel çalışmalarını rasyonel düşünmeyi ön plana alarak ortaya koyan Rossi'nin, bu yaklaşımlarına dayanak sağlamak üzere bilim felsefesi paralelinde bir mimarlık tarihi okuması yapılmıştır. Blmde öncelikle felsefenin özümlediği bilim yaklaşımını incelenerek mimari ile kesişim noktaları araştırılmıştır. Bilimsel alanlar arasındaki ayrım ortaya konulmuş, mimarının hangi alana dahil olduğu belirlenmiştir. Bu noktada ulaşılan rasyonel ve ampirik görüşlerin mimarlık alanındaki rolleri araştırılarak, rasyonel mimarlık yaklaşımlarının mimarlık sistematiki oluşturmadaki rolü ortaya konulmuştur. Ana başlığın altında işlenen bu giriş bölümü, rasyonalizmin farklı dönemlerde geldiği farklı anlamlara işaret edilerek sonlandırılmıştır. Bu çerçevede, rasyonel kavramının düzenli olarak ele alındığı Aydınlanma dönemi aynı zamanda Rossi'nin de n örnekler olarak gördüğü Aydınlanma mimarisi dönemi ile akiştiği için Aydınlanmadan başlayarak modern mimari ve 20. Yüzyılın ortalarındaki rasyonel mimarlık yaklaşımları alt başlıklar olarak incelenmiştir. Modern mimari, genel eğilimler ve İtalyan mimarisi; 20. Yüzyılın

ortalarındaki mimari ise La Tendenza alt başlıklarıyla genişletilmiştir. Bölüm sonunda rasyonel anlayışın farklı dönemlerdeki mimariye etkileri ortaya konulmuştur.

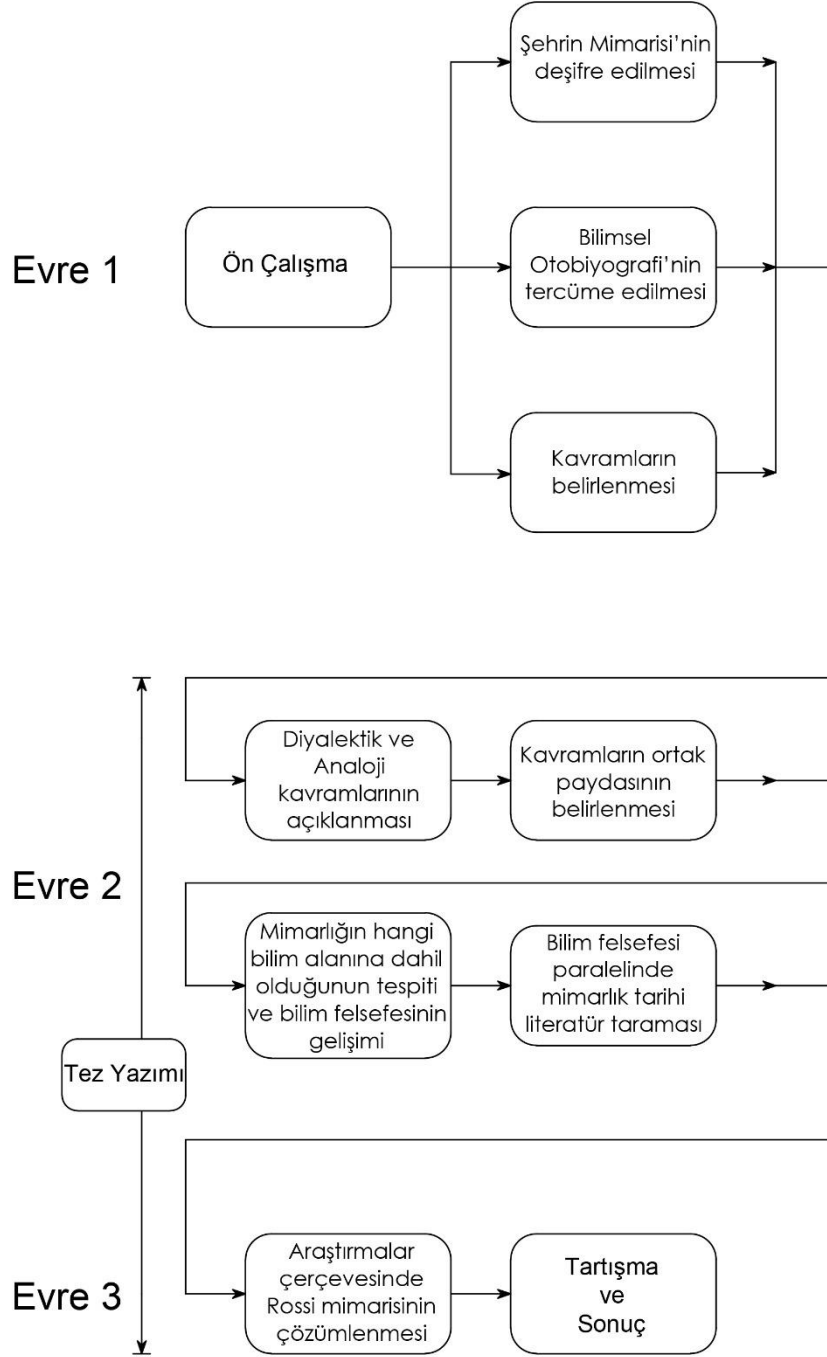
Tezin dördüncü bölümünde diyalektik ve analogi kavramlarının anlaşılması ve rasyonel mimarinin sınırlarının belirlenmesi sonrasında Rossi'nin mimarlık mantığı ele alınarak çözümlenmiştir. Bu kapsamda öncelikle diyalektik yaklaşımın ortaya konulduğu Şehrin Mimarisi kitabı, sonrasında ise analogik yaklaşımın mimari örneklerle birlikte ele alındığı Bilimsel Otobiyografi kitabı incelenmiştir. Diyalektik, Rossi mimarisinde şehrin mimarisinin gerçekliğine denk gelmekte ve kendi içinde tanımlanan oluşum uğraklarından geçmektedir. Bu nedenle bölüm 4.2'de açıklanan diyalektik yaklaşım, bu uğrakların tanımlandığı iki alt başlıkla genişletilmiştir. Yine Rossi mimarisinde bireysel ve kolektif hafıza arasındaki çakışmaya denk gelen analogi yaklaşımı ise, Bilimsel Otobiyografi'de Rossi'nin kendi açıkladığı şekliyle ele alınmış, bölüm içinde Rossi'nin mimari pratiklerinden örnekler bölüm 2.2'de açıklanan yöntem doğrultusunda incelenmiştir.

Tezin sonuç ve tartışma bölümünde incelenen kavram ve yaklaşımlar ışığında Aldo Rossi'nin içinde bulunduğu dönemin mimarisine yaklaşımı, ilişkisi ve hangi anlamda rasyonel olarak sınıflandırılabileceği konuları tartışılarak genel mimarlık yaklaşımının gerçekte nasıl olduğu açıklanmıştır.

1.3 Çalışmanın Yöntemi

Çalışma ön hazırlık ve tez yazım aşamalarından meydana gelmiştir. Tezin ilk evresi olan ön çalışma aşamasında Aldo Rossi'nin Şehrin Mimarisi ve Bilimsel Otobiyografi kitapları incelenmiş, mimarisinin çözümlenmesi için öne çıkan kavramlar belirlenmiştir.

Tezin yazım aşaması ise çalışmanın 2. ve 3. evrelerinden oluşmuştur. 2. evrede genel bir anlatım mantığı oluşturmak üzere öncelikle öne çıkan kavramlar incelenmiş daha sonra Rossi'nin mimari yaklaşımını tanımlamak üzere tezin kapsamı doğrultusunda yapılan literatür taraması ile rasyonel mimarlığa dair önermeler ortaya konulmuştur. Bu sayede çalışmanın kendi teorisi için kavramsal bir çerçeve hazırlanmıştır.



Şekil 1.3.1 Çalışmanın genel çerçevesi

Bu evrede ele alınan diyalektik ve analogi kavramları, felsefi düşünme paralelinde yapılan literatür okuması ile ortaya konulmuştur. Mimarlık tarihi okuması ise bilim felsefesi paralelinde geliştirilen bir yaklaşımla desteklenmiştir. Çalışmanın bu bölümleri betimleyici bir anlatıma sahip olmakla birlikte kronolojik bir gelişim içindedir.

Çalışmanın 3. evresinde oluşturulan kavramsal çerçeveye koştur olarak Aldo Rossi'nin mimari yaklaşımları çözümlenmiş, çalışmanın değerlendirme ve sonuç bölümü ortaya çıkmıştır. Rossi mimarisinin ele alındığı bölüm iki temel yöntem üzerinden şekillenmiştir. Bunlardan ilki doğrudan metinlerinin incelenen kavramlar doğrultusunda çözümlenmeye tabi tutulmasıdır. İkincisi ise Rossi'nin analogik yaklaşımının, bölüm 2.2'de açıklanan Yapısal Eşleşme teorisi ile incelenmesine dayandırılmasıdır. Bu sayede yapıların gerçekten analogik akıl yürütme ile tasarlanıp tasarlanmadığı tespit edilmiştir. Yapılan literatür okumaları ve çözümlenmelerle Rossi'nin mimari yaklaşımı kuramsal olarak ortaya konulmuştur.

2.DİYALEKTİK VE ANALOJİ KAVRAMLARININ TEMELLENDİRİLMESİ

Dünyaya geldiği andan itibaren çevresini anlamlandırmaya çalışan insan, içinde bulunduğu uygarlığın imkânları doğrultusunda fikirler geliştirmekte ve bunları bir sistem dâhilinde ele alarak çeşitli alanlar oluşturmaktadır. Bilim ve düşünme faaliyetleri ekseninde artan bilgi ve bulgularla; sürekli olarak yeni alanlar ortaya çıkmakta, eski kurgular güncellenmekte ya da geçerliliğini yitirmektedir.

Varlığını süreç içinde geçirdiği değişime borçlu olan ya da yeni ortaya çıkan bir alan/kavram, insanlığın o güne kadarki geliştirdiği bilgi birikimine sahip olduğundan, kendi sistemini oluşturmakta zorlanmaz. Ancak bunu yaparken ciddi araştırmalarla ortaya konulan, farklı sistemlere ait kavramları, devşirme yoluyla kendi literatürüne dâhil edebilir. Bu durumda “özenle denetlenip ayrıntılandırılan nosyonların” yeni bağlamlarında doğru bir kapsamda kullanılamaması gibi sorunlarla karşılaşılabilir. Dolayısıyla oluşabilecek yapmacıklık, fazla muğlaklık veya oldukça dolaylı bir anlamda kullanılması sonucunda kavram, onu her muhatap alan kavrayışa göre yeniden şekillenir ve bu nedenle ortak bir payda oluşturulamayabilir. Henri Focillon (2015), her bir uyuşmama durumunda yeni çareler aranması gibi tehlikelere dikkat çekerek, bir kavramın diğer alanlarda verimli bir şekilde kullanılabilmesi için sınırların iyi tanımlanması ve kullanılacak kavramların en doğru şekillerde uzlaştırılmasının önemini vurgulamaktadır.

2.1 Diyalektik

Modern felsefenin en önemli sorunlarından biri; düşünce-varlık yani tin-doğa ilişkisi sorunudur. Orta Çağ Avrupası'nda sekteye uğrayan birçok konunun aksine, düşüncenin varlıkla ilişkisi sorunu önemini korumuştur. Ancak yine de bunun tüm kesinliğiyle düşünölmeye başlaması, skolastik düşüncenin ortadan kalkmasıyla birlikte birliktedir. Sorun, temelde “Tin'in mi doğadan önce var olduğu, yoksa doğanın mı Tin'den önce var olduğu?” başlıkları altında ikiye ayrılır. Dolayısıyla düşünürler de verdiği yanıtta göre; Tin'in önceliğini kabul eden idealizm savunucuları ve doğanın önceliğini kabul eden materyalizm savunucuları olmak üzere ikiye ayrılır. Bahsedilen düşünceler, sonrasında çeşitli ekollere ayrılrsa da sorun, köken olarak bu iki başlık

altında toplanmaktadır. (Engels, 1999). Diyalektik düşünme sistemi de Antik Çağ'da kullanımından sonra yakın tarihte yeniden önemli bir düşünce haline gelmesiyle birlikte idealist diyalektik ve materyalist diyalektik olarak iki ana başlık altında toplanabilir.

Antik Yunan'da "şeylerin özünü soyutlama ve bilginin çeşitli dalları arasındaki ilişkileri keşfetme gücü" olarak algılanan diyalektik, anlamına içkin eleştirel olma durumu dolayısıyla Orta Çağ'da kullanılmaya devam etmemiştir (Cevizci, 2018). Bunun yanında diyalektiğin, Klasik Alman felsefesine kadar hümanizm, Rönesans ve hatta Aydınlanma Çağı'nda bile bir sistem dâhilinde ele alınmamış olması dikkat çekicidir.

Genel anlamda modern dünyanın oluşumu, insana dair olanın merkeze yerleşmeye başladığı Rönesans'la birlikte anılsa da bilimsel devrimlerin gerçekleşeceği 17. yüzyıla kadar yaşanan tüm hareketlerin yüzü temelde Orta Çağ'a dönüktür (Shiner, 2018). Tarihsel süreklilik içinde yaşanan değişimlerle ilgili en genel ayırım, bilim alanında yaşanan devrimlerdir. Bilimsel keşiflerin art arda gelmesi, doğa algısının değişmesi, derebeylik toplumunun çözülmeye başlaması ile ancak bugün bildiğimiz modern toplumun temelleri atılmaya başlamıştır (Watson, 2020).

Doğa bilimleri başta olmak üzere 17. yüzyıldan itibaren bilimde görülen hızlı gelişmelerin oluşturduğu atmosfer, özellikle felsefenin içinde bulunduğu kısır tartışmaları iyice belirginleştirmiştir. Nesnel yöntemlerle genel sonuçlara ulaşan, buluşlar sayesinde tedrici bir ilerleyiş sağlayan bilime karşın felsefede ortak bir paydanın olmadığı, sürekli olarak öğretilerin birbirini geçersizleştirdiği dengesiz bir ortam oluşmuştur (Cevizci, 2018). Bu dönemde, Aydınlanma atmosferinin pozitivist coşkusu diğer bilgi alanlarının da ideal sonuçlara ulaşma arzusunu canlandırmış ve salt matematiksel, fiziksel-kimyasal döngülerle var oluşu açıklayan mekanist bir anlayış ortaya çıkmıştır.

17. yüzyılda, bilimsel metodolojinin ve batı rasyonalizminin kurucusu René Descartes, "Düşünüyorum öyleyse varım" cümlesi ile insanı özgür düşünce, bilince sahip olmayan hayvanı ise makine ile ilişkilendirmiştir. Friedrich Engels (1999), 18. yüzyıl materyalistlerinin insanı makine gibi algıladıkları fikir darlığını eleştirirken bu durumu, 17. yüzyılda Descartes'in hayvanları makine ile ilişkilendirmesi örneğiyle açıklar. Bu çağ dikkatle incelendiğinde ayrı varlık formlarını birbirine bağlama gibi genel bir eğilim görülmektedir. 18. yüzyıl materyalizminin ulaştığı olduğu düzey anti-diyalektiktir.

Orta Çağ biçimciliğinde ve Aydınlanma'nın analitik düşüncesinde kendine yer bulamayan diyalektik, ilk olarak yeniden; doğanın mekanik sistemler olarak algılanmasını reddeden Immanuel Kant'ın fikirlerinde ortaya çıkar. Kant, aklın içine düşeceği kaçınılmaz çelişkileri fark ederek diyalektik düşünme sistemini kullanır (Gadamer, 2021). Daha sonra gelen Klasik Alman Filozofları sayesinde bu düşünme sistemi gelişmiş; George Wilhelm Friedrich Hegel'in, idealist felsefesinde sistematik olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Diyalektik; basitçe bir düşünceden diğerine gidiş geliş veya sübjektif bir şey değildir. Anlayış gücüyle meydana gelen soyut fikrin, olduğu gibi ele alındığında kendi antitezlerine dönüşmesi ve nihai olarak ortaya çıkan sentezdir. Yalnızca felsefi bilginin bir ürünü olarak kalmaz, tüm bilgi biçimlerinin içinde bulunan bir hareketi temsil eder (Hilav, 2020).

Hegel'le birlikte diyalektik, düşünme ve varlığın gelişim aşamaları için kullanılan ve "gerçeklik" ile "aklın" sorunsuz birleşmesi olarak algılanan bir kavram halini almıştır. Buna karşın bunun idealist zemine oturmasını eleştiren Karl Marx ile kavram, bir nevi "ayaklarının üzerine" oturarak; hareketin bilimi, doğa üzerinde gerçekleşen olayların iç çelişkilerine ait olarak kullanılmaya başlanmıştır. Marx sonrası Marxist filozoflar tarafından geliştirilen materyalist diyalektik, özellikle Sartre tarafından; doğa, toplum ve insan bilimlerinde diyalektik aklın kullanımı, bütün düşünmenin gerekli aracı olarak görülmüştür (Lukacs, 2018).

2.1.1 Antik Yunan'da Diyalektik

Diyalektik kavramının etimolojik kökeni Antik Çağ'a dayanmaktadır. Sözcük, Grekçede hem isim hem sıfat olarak kullanılan ve "konuşmak, görüşmek, tartışmak" anlamlarına gelen "dialegein"den türemiştir (Hilav, 2020). TDK'de (2022), Türkçe karşılığı olan eytişimle birlikte "gerçekliği ve onun çelişmelerini incelemeye yarayan ve bu çelişmeleri aşmayı sağlayan yolları aramayı öngören akıl yürütme yöntemi" olarak tanımlanmaktadır.

Antik Yunan'da "diyalektik araştırma" ve "diyalektik adam" kavramları ile aklın kullanılmasına ve deneyime işaret ederek diyalektik sözcüğünü ilk kullanan Platon'dur. Aristoteles ise "mantıksal zorluklar", "mantıksal öncüller" gibi anlamları da kapsayacak şekilde kullanmıştır. Arthur Schopenhauer (2019, s.76)'a göre Antik Yunan'da diyalektik mantık ile aynı anlama gelecek şekilde kullanılsa da sözcüğün kronolojik olarak kullanımı mantıktan önce gelir.

Diyalektik düşünce, antik çağda “oluş” ve “değişme”, “çelişki” ve “bütünsellik” kavramları üzerinden gelişmiştir. Düşünce merkezine doğayı alan Yunan felsefesi, doğanın durmaksızın geçirdiği somut değişimlerden etkilenmiştir. Heraklitos’un üzerine düşündüğü şekliyle oluş ve değişme, karşıtların çarpışmasının bir sonucu ve evrenin sürüp gidecek olan varlık düzenin sağlayıcısı olarak görülmüştür. Diyalektik, somut fenomenlerdeki karşıtlıklar üzerinden kurulmuştur (Gadamer, 2021).

Sistemik yaklaşımlarıyla felsefi düşüncenin düzeyini değiştiren Platon ve Aristoteles’in diyalektik üzerine düşünceleri oldukça önemlidir. Platon diyalektiği, “yetkin bilgi” ile matematiğin açığa çıkaramadığı gerçeklere, sezgisel yolla ulaşma alanı olarak tanımlamaktadır (Cevizci, 2018). Fenomenleri topluca bir hareket, ideyi ise hareketsizlik olarak ele alarak fikirsel boyutta kalan ide-fenomen diyalektiği kurmuştur.

Aristoteles, bilgiye ulaşma konusundaki soruşturmalara Topikler ve Analitikler adlı eserlerinde yer vermiştir. Topiklerde, “test etme ve soruşturma” konularını ele alarak diyalektik düşünme yöntemini farklı görüşlerin bilimi olarak ele almıştır. Analitiklerde ise “tanıtlayıcı episteme” için kullanılacak izlek ortaya konmuştur. Diyalektik ve tanımlama yani analitik yöntem olarak tanımlayabileceğimiz bu akıl yürütmelerden önce Platon’un takipçisi olarak diyalektiği sonra ise analitiği tercih ettiği yönünde yanlış bir algı vardır. Gwilym Ellis Lane Owen tarafından, 1961 yılında, bunların birbirinin ardışığı olmadığını aksine eş zamanlı yapılmış yöntemler olduğu ortaya konmuştur. Aristoteles diyalektiği “keşif” ve “doğrulama”, analitiği ise keşfin organize edilmesi ve nasıl sunulacağına yöntemi olarak kullanmıştır. (Hetherington, 2020).

Aristoteles’in diyalektik anlayışında oluş, hareket, değişim anlayışları bulunmamaktadır. Aristoteles bilgiye ulaşma aracı olarak diyalektiği, ilk öncüllerinin doğru olması halinde, apodiktik düşünme yöntemiyle özdeşleştirerek formel açıdan doğru bir akıl yürütme olarak kabul eder (Şekil.2.1.1.1). Öncüllerinin kesin doğrular olmaması durumunda onu, bir tartışma sanatı olan retorikle ilişkilendirir. (Hilav, 2020). Dolayısıyla, antik çağda diyalektik düşünme geçerli olsa da her kullanımı bir ve aynı şeyi ifade etmez. Bahsedilen tüm fikirler, içinde bulunulan çağın dili, toplumu ve bilimine bağlı olarak arkaik bir düşünce sistemi olarak kalmıştır.

Apodiktik	Diyalektik	Retorik	Eristik	Peirastik	Sofistik
Bir tezi bilimsel bakımdan temellendirme	İrdeleme ve cevaplar verme	Savunma ve suçlama	Bir tartışmayı başarıyla sürdürme	Tartışmaya sürüklenme	Yanıtma
	Diyalektik ile retorik arasında bir yakınlık vardır.		Eristik ile Peirastik arasında bir yakınlık vardır.		
(Diyalektikte ilk öncüllerin kesin olması koşuluyla) Tam bilimsel özellik taşıyan akıl yürütme	Öncülleri tartışılmaz olarak doğru olması halinde, biçimsel açıdan doğru olabilir.		Bilimsel özellik taşımayan çeşitli akıl yürütme tipleri.		

Şekil 2.1.1.1: Aristoteles'e göre Antik Yunan'da akıl yürütme tipleri

2.1.2 İdealist Diyalektik

İdealist diyalektiği şekillendiren klasik Alman felsefesidir. Kant ile başlayıp Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel gibi ardılları ile devam eden, Ludwig Andreas Feuerbach ile sonlanan bir dönemi temsil eder. Fransız Devrimi'yle birlikte oluşan ortamın Almanya üzerindeki etkileri, bu düşünürlerle görünür hale gelmiştir.

Devrimin Avrupa üzerindeki dalgası yayılmadan önce; İngiltere ve Hollanda sanayi merkezleri haline gelmiş, Fransa'da sarayın statüsü iyice belirginleşmiş, İtalya'da ise karşı reformun etkisinde dini duyguların ön planda olduğu bir atmosfer oluşmuştur. Bahsi geçen ülkelere karşın; reform hareketinin merkezi Almanya'ya, Hristiyan dogmalardan arınmış yeni bir düşünce ortamı hakimdir. Modern sanat tarihinin ve arkeolojinin kurucusu kabul edilen Johann Joachim Winckelmann ve yazar Gotthold Ephraim Lessing gibi, Latin düşüncesinin Avrupa üzerine egemenliğinden rahatsız olan düşünürler yetişmeye başlamıştır (Minor, 2017). Sonraki dönemde ise Latin düşüncesi yerine Alman Romantizmi ve idealizmi Avrupa'yı etkisi altına alır. Bunlardan hareketle, klasik Alman felsefesinin ortaya çıkmış olması daha anlamlı hale gelmektedir.

Kant, Aydınlanma'nın akla atfettiği aşırı önem karısında, aklın da çelişkilere düşebileceğini ortaya koyarak, antik dünyadan bu yana unutulmuş diyalektik düşünmeyi, sistematik bir şekilde olmasa da tekrar kullanmaya başlamıştır. Takipçilerinin aksine Kant'ta diyalektik olumsuz anlamdadır (Gadamer, 2021). Çalışmalarında doğrudan "diyalektik" kavramı kullanılmamış; ancak oluşturduğu sınıflandırmalarda tek tek kavramlar halinde bırakılan üçlü kategorilere yer vermiştir.

	Tez (Temsili)	Antitez (Temsili)	Sentez (Temsili)
Nicelik Kategorisi:	Birlik	Çokluk	Bütünsellik
Nitelik Kategorisi:	Gerçeklik	Olumsuzluk	Sınırlama

Şekil 2.1.2.1: Kant'ta doğrudan belirtilmemiş diyalektiğe dair örnek kullanımlar.

Diyalektik düşünmeye Kant'ın kazandırdığı en önemli kavram “organik varlık” kavramıdır. Kant, yakın geçmişindeki mekanik anlayışın aksine, dünyayı bir organizma olarak görür ve metaforik olarak, tek tek parçalarına birer organ olma niteliği yükler. Bundan sonraki diyalektiğin temeli bu düşünceden geçmektedir (Hilav, 2020). Gottfried Leibniz ve Johann Gottfried Herder'de de organik varlık fikrine rastlanmaktadır. Herder tarih ile ilgili fikirlerinde her ne kadar Kant'tan ayrılrsa da “tarihsel ideyi gerçekleştirmekle sorumlu art arda gelen halklar” fikri ve tarihin birliği ile ilgili düşünceleriyle, diyalektiğin en önemli ögesi olan uğraklar ve bütünlük kavramlarıyla ilgili öncü fikirler ortaya atmıştır (Gökberk, 2019).

Goethe'nin de diyalektiğe katkısı oldukça önemlidir. Goethe, parçaları bütünden ayrı ayrı ele alan analitiğin aksine düşünce veya nesneyi bütünün bir parçası olarak ele alan sentetik düşünceyi ön plana çıkarmıştır. Varlık ve doğa incelemelerinde kullandığı “dönüşüm” ve “oluş” kavramları ile, bir şeyin içinde çelişkili durumlar taşıyarak var olabileceğine dair düşünceleri diyalektiğin temellerindedir. Burjuva mücadelesinin en önemli temsilcilerinden olarak “hayatın savaştan ve dinamik” yönlerinin farkında olan Fichte'nin fikirleri de diyalektik düşünmeyi geliştirmiştir. Fichte, bizzat oluş ve değişim kavramlarını birer ide olarak görür. “Ben” (bilinç) olgusunu değişim ve oluş, “Ben”in çelişkilerini ise “Ben olmayan” (dış dünya) olarak tanımlar. Ancak bütünsellik algısı “Ben”in “Ben olmayan”ı kapsamaması iledir.

Hegel'e kadar diyalektiğin özü ve niteliği hakkında birçok belirsizlik mevcuttur. Hegel, düşünmeyi, bizzat diyalektik olarak tanımlar, şeylerin gerçek doğasının ve gerçeğin kendisinin diyalektik olduğunu söyler. Bu anlamda diyalektik, zihinsel faaliyettir ve idealist temelde sistematik bir şekilde ele alınmıştır. Her ne kadar görünürde tez, antitez ve sentez olmak üzere üç temel uğrak olsa da diyalektikten, üç aşamalı bir yöntem olarak söz etmek indirgemeci bir yaklaşımdır. Hegel; Hristiyanlık, Antik Yunan ve Klasik Alman filozoflarından etkilenmiştir; ancak görüşlerinin oluşumunda doğa bilimlerinde yaşanan gelişmeler, organik bütünlük

içinde dinamik dünya görüşü ve iktidarda muhafazakarlık çağına erişen burjuvazinin durumu daha belirleyicidir (Hilav, 2020).

Hegel diyalektiği biçimsel düşünce çemberinden çıkartarak, etkileşime girdiği her şeyin kendi teorisi haline getirmeye çalışmıştır. Böylece ister tinsel ister doğal her şeyin yasası halini alan bir sistem oluşur. Klasik mantık ise yalnızca kendi yasalarıyla ilişkili bir düşünce sistemidir. Bilinci ve dünyayı birbirinden ayrı tutar, dünyayı şematik olarak kavrar. Oysa diyalektikte neredeyse düşünce ve nesne arasındaki biçimsel farklar bile muğlaktır. Hegel (2020), bu bilimin yani mantığın “daha yüksek bir duruş noktasından kavramanın ve bütünüyle değişmiş bir şekil kazanmasının” vaktinin geldiğini düşünmektedir. Mantık diyalektik halini alır, bilginin biçim ve içerik olarak bölündüğü öncesi ise klasik mantık olarak tanımlanmaya başlar. Ona göre diyalektik “mantığın iç öz-deviniminin biçimi üzerine bilinçtir.”

Hegel (2014), diyalektiği üç uğraklı ya da dışsal bir yöntem olarak değil “şeylerin gerçek ve öz” doğası, gerçeğin kendisi olarak görmektedir. Yeni mantığı bir özdeşlik kurmadan “önceki metafizik” ile ilişkilendirir. Mantık katı bir bilimsel “biçim” değildir. Mantık, diyalektiğe girerek mutlak tını meydana getiren tarihsel ilerlemenin bir ürünüdür. Tının özüne ait ilk uğrak olarak düşünülebilir. Aynı zamanda nesnelere insan eylemlerinin ve nesnelere üzerine sahip olunan bilginin gelişmesi sonucu da ortaya çıkmaktadır. O halde Hegel’in mantığı varlık, öz, kavram ve şeylerin hareketi; diyalektiği de bunların yanında, doğanın ve insanın toplumsal yaşamının da hareketi olarak görmektedir. Doğa, toplum ve bilinç tek tek özetlenmeye çalışılmıştır.

Hegel’in ide- fikir üzerine soyut düşüncelerine rağmen somutlaştırmaya da atfettiği önem açıkça görülmektedir. Sistemlerin birbirleriyle ilişkilerini ve ilerleyişlerini ortaya koyar. İlk olarak İena’da, mantık, metafizik, doğa felsefesi, tin felsefesi şeklinde sistemleri birbirine eklemeyerek açıklamıştır. Tının Görüngübilimi’nde mantık ve metafiziği; doğa felsefesi ve tin felsefesini birbirlerine eklemeler. Sonraki çalışması olan Ansiklopedi’de (Küçük Mantık) doğa felsefesi ve tin felsefesini yeniden ayrı ayrı ele almaya başlamıştır. Buna göre doğa, özün olumsuzlamasıdır, her ikisi de soyuttur. Somut olan bunların sentezi olan “mutlak tin”dir. Böylece Hegel’in bilim sistemi; varlığın, mantığın diyalektiği sonucu, yeni bir mutlaklığa ulaşması olarak tanımlanabilir (Şekil 2.1.2.2) (Hilav, 2020).

Hegel’in amacı düşüncede ideye ulaşma ve idenin gerçekliğinin açıklanmasıdır. Yöntemi ise varlığın diyalektik bir gelişim gösterdiğinin ortaya koyulması ile organik bir bütünlük kurma faaliyetleri olarak söylenebilir. Bu anlamda idenin tarif edildiği veya dışlandığı her uğrak, daha derin bilgi edinme amacıyla olan “kendine dönmüş

ide”nin gelişme aşaması olarak görülmüştür. Sistematik olarak tüm uğraklar; “kendinde ide”, “dışlanmış ide”, “kendine dönmüş ide” olarak ifade edilebilir. “Kendinde ide” öncelikle bir merak ediş ile belirir ve kendinin öteki olan arzu nesnesini takip eder. “Kendine dönmüş ide” özgürleşmiştir ve mutludur. Mutlak tin bunun en yüksek noktasında bulunmaktadır. Bahsedilen bu ilerleyiş tin felsefesine ait olmakla birlikte Hegel bunun tarih içinde geliştiğini düşünerek tarih felsefesiyle birlikte ele almaktadır (Hegel, 2019). Bu durumda düşüncenin son uğrağı ide olmakta ve sürekli ilerleme fikriyle çelişen bir durum ortaya çıkmaktadır.



Hegel'in Diyalektik Sistemi:

1. Uğrak			2. Uğrak	3. Uğrak		
Mantık			Doğa (Varoluş)	Mutlak Tin		
1. Uğrak	2. Uğrak	3. Uğrak	<p><i>Doğa;</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Tinin ötekisidir.</i> • <i>Rastlantısaldır.</i> • <i>Çoğuldur.</i> • <i>Kendine yetmemesi bakımından varlığı en aşağı basamağıdır.</i> • <i>Hegel felsefesinde tinin uğrağı mertebesine erişmiştir.</i> <p><i>"Akıl ile gözlemci, doğadaki ve organizmalardaki kavramı bulunmaya yönelir. Bu kendinde bilincin ötekiliği yani arzu nesnesidir."</i></p>	1. Uğrak	2. Uğrak	3. Uğrak
Varlığın Mantığı	Özün Mantığı	Kavramın Mantığı		Öznel Tin	Nesnel Tin	Mutlak Tin
<i>Varoluşun gerçekliği</i>				<i>Antropoloji (Ruh), Bilinç (fenomenoloji), Tin (Psikoloji)</i>	<i>Ahlak, Hukuk, Devlet ve Tarih felsefesi</i>	<i>Sanat, Din, Felsefede ideanın kendini gerçekleştirme</i>
Varlık	Hiçlik	Oluş		<i>Bilinç biçimleri</i>	<i>Gerçek bir dünyanın biçimleri</i>	
<i>Varoluşun biçimsel bir tarzda ele alınışı</i>			<i>Sentez</i>			

Şekil 2.1.2.2: Hegel'in diyalektik sistemi

Şekil.2.1.2.2’de görüldüğü gibi varlık ve madde birbirlerini kavramak için harekette bulunur. Çelişki bilincin doğasında olan gerçeklik olduğu için bilinç, dünya ile arasında var olan çelişkiyi aşabilir hale gelmiştir. Mantığın ikinci uğrağı olan özü Hegel, bilincin formel yanı olarak tanımlar (Tohumun bitkiye ait bilgisini içinde barındırması gibi). İşte “kavram” bu iki hareketin sentezi olarak karşımıza çıkmaktadır. Mantığın ilk uğrağı olan varlığın ve son uğrağı olan kavramın kendi içsel uğrakları Şekil 2.1.2.3’teki gibi özetlenebilir.

	1. Uğrak	2. Uğrak	3. Uğrak
Varoluşun katmanları	Öz- Özdeşlik Varlığın olumsuzlaması “İç düşünme halinde kalan kuşkuculuk- bu uğrakta yer alan bir felsefi tutumdur.”	Özün görünüşü – belirişi Farklılaşma “Öz kendinden çıkar. Kendinde şey bu aşamada çıkar.”	Gerçeklik (Wirklichkeit) “Saf içsellik ile belirme eğilimi birleşmiş ve sentez olarak ortaya konmuştur.”
Varoluşun evrimi	Nitelik Bir “Bir var olmanın kitleli öz niteliğidir.”	Nicelik Çokluk “Herhangi bir ekleme ve çıkarma niteliğini değişikliğe uğratamaz. Nitelik değişmesiyle nicelik değişime uğramasa da nicelik değişmesiyle nitelik değişir.”	Varoluş
Kavram	Öznellik Kavram genelliği bakımından ortaya çıkar. “Bu kavramın bütün içeriklerden sıyrılmış içyapısıdır. Yargılar kavramın eklenti noktalarından gelişmeleridir.”	Nesnellik Kavramın yapısında ortaya çıkan karşıt uğraktır. “Kavram burada yalnız düşüncede ve düşüncenin biçimsel yasasında belirlenmemiş aynı zamanda nesnede de belirlenmiş olduğu”	İde Öznellikle nesnellığın sentezidir. “Yani İde, kavramın hem içeriği hem de biçimsel yanı organik bir birlik halinde içinde taşır.”

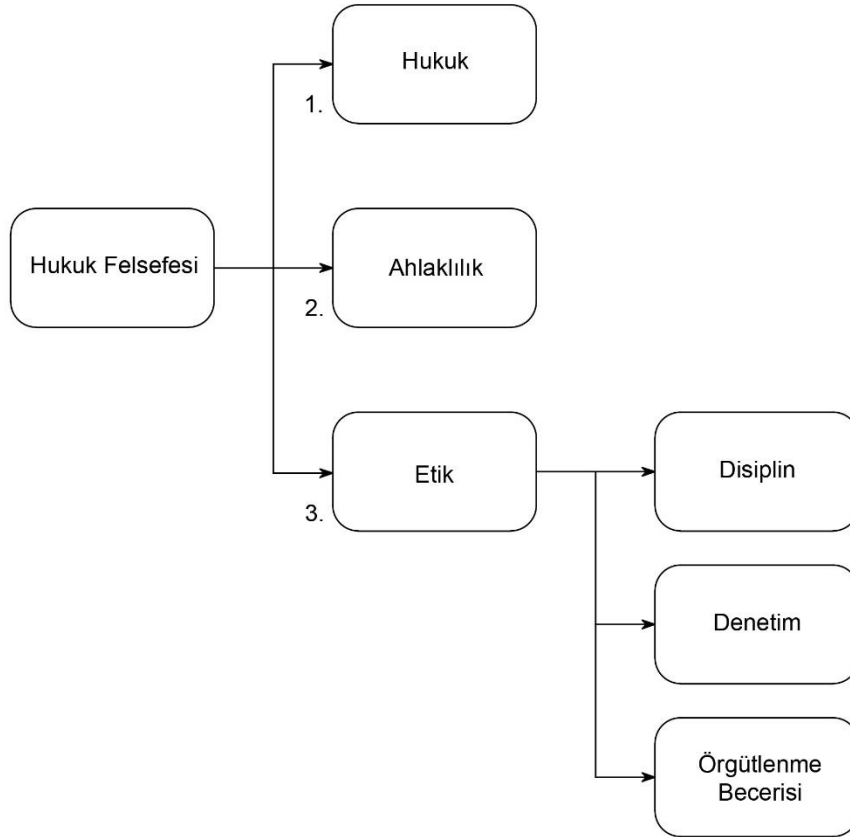
Şekil 2.1.2.3: Mantığa dair olanın uğrakları

Hegel’in somut dünya için soyut fikirlerden hareketle oluşturduğu tüm sistemler kendi içinde diyalektik bir süreçten geçer. Genel sistem içinde birbirinin devamı olarak açıklanan hukuk felsefesi ve etik alanlarına ait diyalektiği incelemek konuya açıklık getirir. Bu ilişki Şekil 2.1.2.4’te özetlenmiştir.

	<u>1. Uğrak</u>	<u>2. Uğrak</u>	<u>3. Uğrak</u>
Hukuk Felsefesi	Hukuk Kuru- cansız /Soyut / Birey	Ahlaklılık Kendini göstereceği bir alanı olmayan iç imkân	Etik Halk- Toplumun organik birlikteliği
Etik	Aile Bireyler arasındaki sevgi bağı	Kent Toplumu Liberal ekonomi ilkeleri – bireyler arasında yaşama mücadeleleri	Devlet Burjuva toplumu ile bireyler arasındaki sentez – Ahlak idesinin en yüksek temsili

Şekil 2.1.2.4: Hukuk felsefesi ve etik arasındaki ilişki

Tezde diyalektik ilişkiyi anlatmak üzere kullanılacak şema; hukuk felsefesi ve etik arasındaki ilişki örneği üzerinden, diyalektiğin 1. 2. ve 3. uğrakları alt alta ifade edilecek şekilde aşağıdaki gibidir.



Şekil 2.1.2.5: Etik ile hukuk felsefesi arasındaki ilişki şeması

İnsan kendinin bilincinin (ben) farkındadır. Bunun açıklaması için bilişin edilgen bir irdelemeden ziyade doğrudan harekete geçerek kendini ortaya koyması gerekmektedir. Hegel bilincin işleyiş şekli ve yapısına ilişkin formel yaklaşımla bir şema oluşturmamıştır. Onun yerine bilinci diyalektiğe uygun çeşitli aşamalarıyla ele alır. Tinin fenomenolojisinde Hegel (2019) bilinci evrensel yasalar aracılığıyla değil art arda gelen gerçekleştirmelerin tarihiyle (“bilinç, kendinin bilinci, mutlak özne” olmak üzere 3 uğrakta) ele alır. Nesne ise duyusaldan türeyen bir evrenselliştir. Sonuç bilinç ve maddenin sentezi “organik birlik”tir. Bu aşamasında bilinç artık mutlak tin haline gelmiştir. Dinamik ve canlı bir bütün olarak tını Hegel özne olarak görmekte, dünyaya ait olanları ise bu öznenin yüklemi olarak görmektedir. Tinin uğrakları olan “öznel tin” biriciklikle, “nesnel tin” bireyler arası olanla ve “mutlak tin” canlı bir organizma fikirleriyle açıklanabilir.

Selahattin Hilav (2020) Hegel’in diyalektiği; bütünsellik, oluş, çelişki ve nitel- nicel değişme ilkesi olmak üzere 4 temel ilkede toplamış olduğunu söyler. Bütünsellik, romantiklerin de benimsediği “tek tek değil, dahil oldukları sistem içinde ele alınmalıdır” görüşüyle açıklanır. Oluş, varlığın gerçekliğinin art arda ortaya çıkmasıdır. Çelişki, hareketsiz özdeşlikten ziyade gerçekliğin doğasını daha yakından etkiler. Örneğin bir gezegenin sürekli hareketi onun doğasına aittir. Bu anlamda bir oluş içinde olmakla birlikte biçimsel olarak ele alındığında, herhangi bir zaman diliminde bulunduğu konum, diğer tüm konumlarına çelişiktir. Dolayısıyla gezegenin gerçekliği tüm bu konumların sentezidir ki bu da diyalektiğin açık örneklerinden biri olarak verilir. Nitel- nicel değişme ilkesi ise varlığın yapısında oluşan nitelik ya da nicelikte yaşanan bir değişimin, diğerini etkilemesiyle ilgilidir. Sıfır derecenin altına düştüğü halde dışardan bir hareket olmadığı takdirde buza dönüşmeyen su örneğinde olduğu gibi, yaşanan değişim dışardan gelen bir harekete muhtaçtır.

2.1.3 Materyalist Diyalektik

Hegel’in diyalektik sistemi tüm düşünce tarihi açısından önemli bir dönüşüm noktasıdır. “Zaman içinde gelişme” düşüncesi oldukça önemlidir. Engels (1999), Hegel’in içinde bulunduğu atmosfer düşünülürken, doğa üzerine bilinenlerin artmasına rağmen bilinmeyenlerin ya da filozoflarca henüz kavranamamış alanların çokluğuna dikkat çeker. Doğanın zaman içinde ele alınmadığını aksine “mekan içinde yayıldığı” ve “hep aynı süreçleri yinelemeye mahkum olduğunu” belirtir. Bu

anlamda ancak 19. Yüzyıl materyalistleri, materyalizmin diyalektik düşünme sistemiyle açıklanması gerektiğini ortaya koymuşlardır.

Materyalistler, Hegel'in idealist diyalektiğinin sürekli ilerleme fikrine rağmen her şeyin idede sonlanması durumunu diyalektiğin doğasına çelişik bulmuş ve aşılabilir bir durum olarak nitelendirmişlerdir. Ayrıca Hegel'in doğaya hak ettiği değeri vermediğini düşünürler. Bu anlamda Marx tarafından, Hegel'de bir nevi "kafası üzerine duran" diyalektik, materyalizm ile "ayakları üzerine" getirmiştir. Ancak bu konuda sistematik bir tanımlama yapmamıştır (Lukacs, 2018). Diyalektiği idealist kalıplarından kurtararak ekonomi başta olmak üzere çeşitli alanlara dâhil etmiştir. Diyalektiğin materyalist manada sistematikleşmesi ise daha sonra bu alanın takipçileri tarafından gerçekleştirilir (Ollman ve Smith, 2011).

Marx ve Engel'in temelde yaptığı şey diyalektiği, Hegel idealizminden kesin sınırlarla ayrılmak olmuştur. Bunun için öncelikle yapılmak istenen, Hegel'in doğayla ilişkili "nesnel idealizmde" açıkça bulunmayan materyalizmi güçlü bir şekilde yeniden tanımlanmasıdır. Bu noktada idealizm ile materyalizm arasındaki ilk köprü Feuerbach tarafından, 18. Yüzyıl materyalizmine benzer bir yaklaşımla ortaya çıkmıştır. Ancak Marx, doğa sorununu toplum ile ilişkisi bakımından ele alması ile Feuerbach'tan öteye geçmiştir. Marx için doğa sorunu ontolojiktir. İnsan yaşamına dair olanlar ile toplum ve toplum tarihinin somut olarak incelenmesi gerekliliğini belirtir (Lukacs, 2018, 137-141).

Marx, insanların ciddi şekillerde baskı altına alındığını düşündüğü çağda, "etik düşüncenin gerçekleşmesi" olarak görülen devlet görüşüne karşı çıkar. Hukuk ve devletle ilgili olanın insan bilincinde ya da kendi kendilerine olmadığını, bunların özünün, Hegel'in "bir bütün olarak sivil toplum ifadesi altında topladığı... maddi yaşam koşullarında bulduğunu" söyleyerek onun bu yönünü geliştirmek üzere çalışmıştır. Hegel sisteminin "sivil toplum, gereksinimler sistemi ve toplumsal ilişkileri ele alan somut teorilerini" yani içeriğini geliştirmeye çalışmıştır. Hegel'de mantık tinin bir uğrağı yani insan düşüncesinin gerçekdışı bir ifadesi olarak görülmüştür. Dolayısıyla Hegel'in tezi Marx için bir antitez yani insanın kendine "yabancılaşma"sıdır (Lefebvre, 2021).

İnsanlık tarihi diyalektik materyalizme göre, "insanoğlunun emeği" ve "yabancılaşma"sının peş peşe gelmesiyle oluşur. Doğanın verdiğini doğrudan kullanan hayvan doğasına karşın, insan ile doğa arasında dolaylı bir ilişki bulunur. Bu ilişkide insan çalışmakta ve yaşam koşullarını kendisi belirlemektedir. Emek

pratik bir etkinliktir ve sonuç ürün ile emeği ortaya koyan arasında birlik vardır. Bu noktada diyalektiğin ilk uğrağı tarihtir (Hilav, 2020, 206).

Marx, diyalektiği toplumda var olan en temel süreçleri analiz etmede nasıl kullanılacağını Kapital'de göstermiştir. Kapital ekonominin yanında bilimlerdeki gelişmeleri de temsil eden bir eserdir. Diyalektikteki bütünsellik yaklaşımına rağmen, o dönemde bilimlerde “şeyleri birbirinden ayırma ve bunların ayrıntılarına dalma” eğilimi hakimdir. O dönemlerde “metafizik yöntem” olarak adlandırılan bu durum bugün “indirgemecilik” olarak tanımlanmaktadır. Aldıkları mirası aşma ve yeni formüller üretme görevi üstlenen bilim adamları, materyalist diyalektik yöntem sayesinde bu indirgemeci tutumu aşmaya başlamıştır. Marx tekil parçalara ait hükümlerin bilinmesinin, bütünün karmaşık sistemleri için faydası olsa da yetersiz kaldığını belirtir. Bu, basit bir uzantılardan ziyade sistemlerin karmaşık yapısının bütüncül olarak ele alınması gerektiği fikri materyalist diyalektiğin özüdür (Grant ve Woods,1995).

Diyalektik materyalizm düşünsel kökenini Hegel'in Fenomenoloji'sinde bulur. Mantiğin soyutlamaları bu görüş için bir antitez olarak kabul edilir. Hareket Marx'ta emek olarak algılanmaktadır. Tinin fenomenolojisinde nesnel tin, yani “ahlak, hukuk, devlet ve tarih felsefesi” incelenmiştir. Nesnel tinin antitezi olan öznel tin ise antropoloji ve psikoloji alanlarıyla ilişkilidir. Hegel'in Fenomenoloji'sinde bilinç ile ilgili biçimlerin yerini “gerçek bir dünyanın biçimleri” almış ve Marx'ın temel aldığı tarih ön plana gelmiştir. Lucacs, materyalist diyalektiğin ele aldığı tüm konularda “tarihsel fenomenin bütünselliğinin bilgisi” çerçevesinde döndüğünü söyler. Diyalektik şu üç aşamadan geçerek tarih yasası olarak insan etkinliklerinde gerçekleşmektedir: 1. Yaptığı işler ile çelişkisi bulunmayan, hayatla uyumlu insan, 2.çevresi ile ilişkilerinin normalden farklılaşması, “iş bölümü ve üretim ilişkileri ve insanla insan ve ürünü” arasındaki farklılaşma, 3. Yeteneklerini engellere takılmadan gerçekleştirebilen bütünsel insan (sosyalizm) (Hilav, 2020).

Diyalektik yöntemin Lenin tarafından sıralanan temel noktalarını ise özetle şöyledir: 1. Şeylerin tek tek ele alınarak soyutlanması, 2. Herhangi bir şeyin ötekilerle olan çeşitli ilişkilerinin bütünsellik açısından ele alması, 3. Şeyin ya da fenomenin gelişmesinin, hareketinin, hayatının incelenmesi, 4. Şeylerde bulunan çelişken iç eylemlerin aranması, 5. Şeylerin bir karşıtlıklar bütünü olarak görülmesi, 6. Karşıtlıkların ortaya dökülmesi ve kendini gerçekleştirmelerinin ele alınması; parçalarına ayırmak = analiz – sentez, 7. Çözümleme: analiz ve sentezin birliği, 8. Her şeyin öteki şeylerle olan ilişkilerinin incelenmesi, 9. Karşıtlıkların birliği ve bu bir içinde dönüşebilir olması, 10. Yeni yanların ortaya çıkması, 11. Şeyler hakkındaki

bilginin sonsuz ilerlemesi, 12. Karşılıklı ilişkiden daha derin genel durumlara gidilme-
bilginin sonsuz ilerlemesi, 13. Eski uğrağın ilerde yeniden ortaya çıkması, 14. Dış
görünüşte eskiye dönülmüş gibi olması yani olumsuzlamanın olumsuzlaması, 15.
İçerik ile biçimin ve tersinin mücadelesi (Hilav, 2020).

2.2 Analoji

TDK'de (2022) isim olarak benzeşim, benzetme; mantık terimi olarak ise andırışma
yani "birbirine çok benzeyen iki şeyi karışırma" olarak tanımlanan analoji,
Cambridge Dictionary'de "iki şeyin birbirinden nasıl farklı olduğunu gösteren
mukayese" olarak tanımlanmaktadır. Felsefe başta olmak üzere farklı bilimlerde,
kendine benzetilen kaynak ve kaynağa benzeyen hedef olmak üzere iki temel
analog (benzeyen) üzerinden yürütülen akıl yürütmedir. Ancak yine de analoji,
kaynağın hedefte yinelenmesi değil yeni bir bakış ya da ortak bir noktadan hareketle
yeni bir düşüncenin oluşması için kullanılan bir araçtır.

Analojiye, Antik Yunan'dan bu yana çeşitli alanlarda başvurulur. Özellikle
günümüzde formal ve informal eğitim alanlarında kullanılan önemli bir araçtır.
Bilinen bir kaynaktan hareketle bilinmeyen olguların kolayca kavranmasını sağladığı
için gündelik hayatta da kullanımı oldukça yaygındır. Yöntemin kolay kavranabilmesi
nedeniyle, alanında tam yetkin olunmadan kurulabilecek analogiler, yanlış
yönlendirmelere neden olabilir. Bu nedenle analogik benzetme yapılabilmesi için ilgili
alanlarda yetkin olunması ve analoginin doğru kullanım şekillerinin kavranması
gerekir.

Antik Yunan'da Platon, analogiyi, ideaya ulaşmak için kullanır. Görünüşlerden
hareketle kurduğu analoji ile, belli aşamalardan geçerek ideal olanın bilgisine
ulaşmayı hedeflemektedir. Platon'a göre yaşanan düzendeki gerçeklik, ideal olanın
bir yansımasıdır ve bunun farkına varıldığında hakikate ulaşılmaktadır. Bilinenden
hareketle bilinmeyenler tedrici bir şekilde çıkarılır. Ele alınan kavramlar aynı
yönleriyle değerlendirilmelidir. Ayrıca kavramlar arasında ilişki kurulabilmesi için ara
bir bağa ihtiyaç duyulur. Örneğin köpek ve güvenlik görevlisi arasında bir bağ
kurulabilmesi için ikisinin de koruyucu niteliği ele alınmalıdır. Bu şekilde birbirine
eklemlenen çoklu analogiler ile en basit algılanabilen, örneğin sürü analogundan
devlet yapısı gibi daha karmaşık olanına doğru bir ilerleme kat edilebilir. Platon,
analogiyi net bir şekilde tarif etmemekle birlikte betimlemek için "image" kavramını
kullanır. Burada analoji doğrudan bir temsil ya da aynılık değil benzetmeye,

yansıtmaya dayalı olarak farklılıkların ortak paydalarda toplanabilmesi ifade edilir (Durhan,2020).

Platon'da analoglar arasındaki bağa dayalı akıl yürütme yöntemi olarak kullanılan analogi Aristoteles'le birlikte mantık alanına dahil olmuştur. Aristoteles'in kullandığı analogi, matematikteki orantısal analogidir. Ancak bu, matematikte sayısal hesaplamalarla ortaya konurken mantıkta, terimler temsil yöntemiyle ifade edilmektedir. Örneğin "2/4 ile 8/16 arasındaki orantı 1/2" ifadesi matematiksel bağıntı; "A, B'ye göre ise C, D'ye göre odur" ifadesi ise mantıksal önermedir (Durhan,2020). Aristoteles'te de analoginin tam olarak sabitlenen bir anlamı ve kullanımı yoktur, analogi klasik mantık içinde yer alan bir akıl yürütme yöntemidir. Akıl yürütme; kavram ve önermeyle birlikte Antik Yunan'da kullanılmaya başlanan klasik mantığın yöntemlerindedir. Metafizik yönü ağır basan klasik mantık, her ne kadar Orta Çağ Avrupası'nda kolayca kabul görse de Yeni Çağ felsefesinde esas aldığı kıyas yöntemindeki yetersizlikler dolayısıyla eleştirilmiştir. Bu dönemde Francis Bacon, René Descartes ve John Stuart Mill, bir tümdengelim şekli olan kıyasa karşı çıkarak, tümevarımı esas almışlardır. Tümevarım yöntemiyle bilimlerin tek tek ya da genel metotlarının tespit edilmesi gerekliliği doğmuştur. Bu noktada önem kazanan "metot" konusu, Petrus Ramus'un klasik mantığın; kavram, hüküm, akıl yürütme yöntemlerine dördüncü olarak eklenmiştir. Metot ilk olarak sistematik bir şekilde Port-Royal Mantığı'nda¹ ele alınmıştır. Dolayısıyla Aristoteles'in kurmuş olduğu klasik mantık daha çok tümdengelim yöntemini kullansa da Yeni Çağ felsefesinde ele alınmaya başlanan "metot" konusuyla birlikte analogi ve tümevarım yöntemleri önemli hale gelmiştir (Öner, 2021). Özellikle 20. Yüzyılın başlarında; kavram, önerme, akıl yürütme ve metottan oluşan; ancak sembolik ifadelerle daha doğru sonuçlara ulaşılabileceği düşüncesiyle yapısına matematiğin katıldığı bir hal almıştır.

Analoji, bilginin ve doğruluğunun kaynağı problemi konusunda başvurulan bir yöntemdir. Bilgi felsefesinde bu temel olarak algı, bellek, bilinç, akıl ve bilginin toplumsal kaynağı olarak tanıklıktır. Dolayısıyla analogi bilgi ve doğruluğun kaynağı probleminin çözümünde akıl yürütme olarak ele alınabilir. Aklın kendinden apaçık doğruları, bu konu hakkındaki klasik ve deneysel görüşleri olmak üzere aklen doğru kabul edilen bilgilerle ilgili farklı görüşler bulunur. Bazı doğrular, algısal yolla kurulan analogilerle açıklanabilir örneğin; iki ağaç arasında birincinin ikinciden uzun olduğunun görülmesi sonrasında, ikincinin de birinciden kısa olduğu bilgisine

¹ Fransız Antoine Arnauld ve Pierre Nicole'nin 1662'de ananim olarak yayınladıkları mantık kitabı (Audi, 2018).

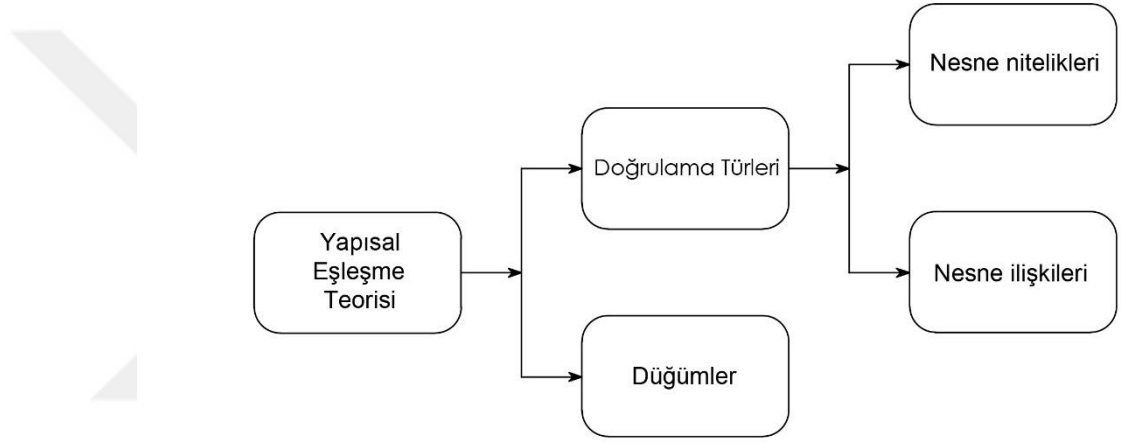
varılması gibi. Bunun yanında bu analojinin görülmeyen üçüncü bir ağaç için de “-den daha uzun olma” olarak geçerli olduğunun belirtilmesi halinde önermesel olarak sunulan bu bilgi de doğru olarak doğru kabul edilmektedir. Bir önermenin doğru olarak kabul edilmesi için kişinin onları anlayabilmesi, inanması ve sonucunda onu bilmesi gerekmektedir. Ancak her bir kişinin bu önermeleri doğrudan kavraması beklenemez. Belli bir kaynaktan analogiler vasıtasıyla üretilen bilgi ancak o konu hakkında yeterliliğe sahip olan kişiler tarafından kavranabilir bile olsa bu, onun doğru olma durumunu değiştirmemektedir (Audi, 2018).

Analoji teorileri oluşturulurken anlamın, onu oluşturan analoglardan nasıl türediği açıklanmalıdır. Amerikalı Psikolog Dedre Gentner (1982), kaynak analoğa ait bilgilerin hedefe nasıl uygulanacağına dair ilişkiyi kategorize etmek için “Yapısal Eşleşme” (Structure-Mapping) teorisini oluşturmuştur. Teorinin kuralları, ele alınan alanların özniteliklerinden ziyade bu alanlara ait bilgi temsilinin sentaktik özelliklerine bağlıdır. Bu sayede analogik önerme açıkça ortaya konmakta ve geçerliliği tartışılabilmektedir. Teoride analojinin (analogy); doğrudan benzerlikten (similarity), genel yasalardan ve soyutlamadan ayırt edilebilmesi hedeflenmiştir. Analogik akıl yürütme yönteminin birtakım kurallara bağlı olarak nasıl tarif edilebileceğini ve diğer alanlara nasıl uygulanabileceğini kavrayabilmek için Genter’in Yapısal Eşleşme teorisi aşağıda incelenmiştir.

Genter öncelikle iki analog (A, B) arasındaki benzerliklerin ($A \cap B$) fazla olması ve farklılıkların [$(A - B)$, $(B - A)$] olabildiğince az olması öncülüne dayanan Tversky'nin 1977’de yayınladığı “Contrast Model” teorisinin, gerçek benzerlik karşılaştırmalarında işe yarasa da analogik benzerlik açısından yetersiz olduğu düşünür. Örneğin “Bir elektrik pili bir rezervuar gibidir.” analogik benzetmesinde önemli olan elektrik pili ve rezervuarın ortak boyutlarda, kapasite birimlerinde ya da renklerde olması değil, ikisinin de potansiyel enerjiyi depolamasıdır. Bu nedenle iki analog arasındaki farkların olabildiğince fazla olması analogik benzerliği etkilememektedir.

Yapısal Eşleşme teorisinde, analoglar arasında hangi özelliklerin eşleştirileceği öncelikle “doğrulama türleri” (predicate types) ifadesiyle belirtilir. Doğrulama türleri sayesinde nelerin eşleştirileceği konusunda basit ama güçlü bir ayırım yapılmaktadır. Bu sayede normal olarak bir alanda geçerli olan ilişkisel yapının başka bir alanda uygulanabileceği düşünülür. Teoriyi ortaya koymadan önce açıklanması gereken öncelikli varsayımlar şöyledir:

1. İlgili alanları ve ortada bulunan durumlar, psikolojik olarak; nesne, nesne nitelikleri ve nesnelere arasındaki ilişki sistemleri olarak görülür.
2. Bilgi, düğümlerin (nodes) ve doğrulama türlerinin (predicate types) önermesel ağı olarak temsil edilir. Düğümler, ele alınan kavramlar; düğümlere uygulanan doğrulama türleri ise kavramlarla ilgili önermeleri temsil etmektedir.
3. Doğrulama türleri arasında sentaktik bir ayrım yapılmaktadır. Bunlar, “nesne nitelikleri” ve “nesne ilişkileri”dir. Nesne nitelikleri, nesnelere öz nitelikleriyle ilgiliyken; nesne ilişkileri, iki ya da daha fazla ortaya çıkan durum arasındaki ilişkiyi yansıtır. Örneğin, BÜYÜK (x) nesne niteliğiyken ÇARPIŞMAK (x,y) nesne ilişkisidir.



Şekil 2.2.1: Yapısal Eşleşme teorisinde bilginin temsili

4. Bu temsil sistemi, mantıksal olarak mümkün olanı yansıtmaktan ziyade insanların bir durumu yorumlama şeklini yansıtmayı amaçlamaktadır. Yukarıda bahsedilen yüklem arasındaki ilişkilerde aynı şekilde temsil sistemi içindedir.

Bu dört varsayım sonrasında Yapısal Eşleşme teorisinde analogi kurabilmek için kullanılan yorumlama kurallarının ortaya konulması gerekmektedir. Temel olarak, “Bir Hedef, Kaynak gibidir.” analogisi, hedeften kaynağa bir eşlemeyi tanımlamaktadır.

Temel etki alanı olan K'nin temsili, “ k_1, k_2, \dots, k_n ”; H'nin temsili, “ h_1, h_2, \dots, h_n ”; nesne düğümleri cinsinden ifade edelim. Analogik eşleşmede doğrulama türleri olan nesne nitelikleri ve nesne ilişkilerini ise sırasıyla “N” ve “İ” ile temsil edelim. Bunlardan hareketle Yapısal Eşleşme (E) önermesi aşağıdaki gibi kurulur.

$$E: k_1 \text{ ----> } h_2$$

K'den gelen doğrulama türleri, nesne karşılıklarına denk gelen düğümler kullanılarak H'ye taşınır. Genel olarak eşleşme kuralları şöyle ifade edilebilir:

1. Nesne nitelikleri (N) göz ardı edilmeli

$$N(k_1) \text{ --/--> } N(h_1)$$

2. Nesne ilişkileri (İ) korunmaya çalışılmalı

$$İ[(k_1, k_2)] \text{ ----> } [İ(h_1, h_2)]$$

Yapısal Eşleşme teorisinin önermelerine dair yukardaki açıklamalardan sonra, farklı alanların bu teoride nasıl karşılaştırılacağına açıklanması da oldukça önemlidir. Öncelikle doğrulama türlerinin sentaktik özellikleri karşılaştırmanın; analogik olarak mı, doğrudan benzerlik olarak mı, yoksa bir genel yasa olarak mı ele alınacağını belirlemektedir. Bu noktada analoginin diğer karşılaştırma türlerinden ayırt edilmesi gerekir. Bu farklılıkları ortaya koymak adına Genter'in, güneş sistemi ve atom arasındaki ilişkiyi karşılaştıran örneği aşağıdaki gibidir.

Örneklerdeki genel temsil şekli güneş sistemine ait kısmi bilgiler üzerinden şöyle temsil edilir:

- Güneş: k_1
- Gezegen: h_1
- Nesne Niteliği açısından: SARI k_1
- Nesne İlişkileri açısından: ETRAFINDA DÖNER k_1 / ETRAFINDA DÖNER h_1

1. Doğrudan benzerlik (similarity): Eşlenen doğrulama türleri hem nesne niteliklerini hem de nesne ilişkilerinin tamamı ya da çoğu eşleşmelidir. Örneğin; "Andromeda galaksisindeki XI2 yıldız sistemi bizim güneş sistemimiz gibidir." Bu önermede Andromeda galaksisindeki XI2 yıldızı ile bizim galaksimizdeki güneş arasında "SARI, ORTA BOYUTLU, vb." birçok niteliksel ve "ETRAFINDA DÖNER" gibi ilişkisel özellik benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla bu önerme doğrudan benzerlik karşılaştırması için bir örnek olarak görülebilir.
2. Analogi: Kaynaktan hedefe yapılan eşlemelerde nesne ilişkisi benzerliklerinin çok, nesne nitelikleri benzerliklerin ise az ya da hiç olmadığı karşılaştırmalardır. Örneğin; "Hidrojen atomu güneş sistemimiz gibidir." Bu önermede amaçlanan karşılaştırma nasıl gezegenler güneş etrafında dönerse bir atomun elektronu da çekirdeği etrafında döner" gibi ilişkisel benzerliklerin ortaya konulmasıdır. Güneşin ve atom çekirdeklerinin niteliksel

benzerlikleri çok az olmasına karşın bu karşılaştırma için herhangi bir önem arz etmemektedir.

3. Genel yasa: Kaynağın soyut bir ilişkisel yapı olarak ele alındığı bir karşılaştırma türüdür. Örneğin; “Hidrojen atomu bir merkezi kuvvet sistemidir.” Bu önermede amaç Hidrojen atomunda da “Çekirdek elektronu ÇEKER.”, “Elektron çekirdeğin ETRAFINDA DÖNER.” gibi sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak “Merkezi nesne çevresel nesneyi ÇEKİYOR.” gibi temel bir önerme oluşturulur. Bu çıkarımda eşleştirilecek başka yüklemelerin olmaması bu karşılaştırma türünü analogiden ayırmaktadır.

Bu analize göre, doğrudan benzerlik nesnelere arasındaki niteliksel ve ilişkisel benzerliklerin çokluğuna dayanır. Bu noktada analogi ile karşıt değil fakat farklı şeyleri ifade edebilmektedir. Analogi ile genel yasa arasında da kaynaktan hedefe eşlenen ilişkisel bir yapı vardır. Bu noktada genel yasalara ait önermelerde eğer kaynağa ait temsil, bireysel nitelikleri olarak eşlemede geride bırakılması gereken somut nesnelere içeriyorsa bu karşılaştırma bir analogi sayılabilir. Eğer kaynağa ait nesne düğümleri daha soyut ve değişkenli ise genel yasalara ait karşılaştırma ya da eşleştirmeler bir analogi değil bir soyutlama olarak ele alınmalıdır.

Bir analogi teorisi, analoginin anlamının onu oluşturan parçalarının anlamlarından nasıl türetildiğini açıklamalı ve analogi için birtakım ilkeler tanımlanmalıdır. Oluşan temsil ile gerçek arasındaki farkların da açıkça anlaşılması gerekir. Yapısal Eşleşme teorisi, analoginin örtük yorum kurallarını tanımlayarak doğrudan benzerlik ve soyutlamadan farkını ortaya koymaktadır. Bu sayede benzeşim yoluyla elde edilen önerme ya da üretilen bir ürünün kaynağı ile eşleştirmeleri incelenerek gerçek bir analogik yaklaşım olup olmadığı araştırılabilir.

2.3 Diyalektik ve Analoginin Ortak Paydası

Diyalektik günümüzde doğrudan akıl yürütme ve mantık sözcükleriyle, dolaylı olarak da söz, açıklamasını yapma ve akıl sözcükleriyle ilişkilidir. Diyalektik bölümü (bk. 2.1) incelendiğinde, diyalektiğin Antik Yunan'dan bu yana akıl yürütmede başvurulan bir yöntem olduğu görülmektedir. Bunun yanında Hegel sonrasında bu kavram akıl yürütmeyi kapsayan bir şekilde yaşam sistemlerinin düzenini karşılayacak şekilde daha geniş bir anlamda anılmaya başlanmıştır. Ancak idealist olma durumu dolayısıyla bilimsel olarak kabul görmesi materyalist anlamda ele alınmasıyla

birliktedir. Materyalist diyalektikte somut olarak ele alınan bir sistem öncelikle soyutlanarak onu oluşturan parçalar araştırılır; ancak parçalar bütün sistemi doğrudan açıklayamadıkları için tekrar bütüne geri dönülerek süreçteki tüm dinamiklerin kavranması gerekmektedir. “Analizi sentezle, tümevarımı tündengelimle birleştiren diyalektik yöntemin özü budur.” (Grant ve Woods,1995). Şeylerin tüm karşıtlıkları içinde barındıracak şekilde sürekli hareket- ilerleme halinde olduğu fikri, yaşamla ilgili tüm sistemlerde kullanılan bir akıl yürütme yöntemi araç halini almıştır.

Diyalektiğin rasyonel ve ampirik ikircikli yaklaşımlara karşı bütünlük kavramını koyması ve diyalektikte her bir unsurun bütünü belirleyen varlıklar olarak ele alınması en önemli özelliğidir. Hegel’in sistematikleştirdiği bu yöntemde bir fenomen olarak ele alınan bilinç başlangıç noktası olarak kabul edilir. İlk olarak ortaya konulan duyusal bilinç kendine yabancılaşarak gelişir sonrasında da mutlak düşünceye ulaşılır. Bu noktada öznelenden öz- bilgiye doğru bilginin hareketi söz konusudur. Böylece düşünme yasaları bilgi alanında görünür hale gelmektedir. (Özüğurlu, 2016). Bu anlamda diyalektiğin bilgi alanında yani epistemolojide de bilgiye ulaşma aracı olarak ele alındığı ortaya konulmaktadır.

Analoji de Antik Yunan’dan günümüze kullanılan bir akıl yürütme yöntemidir. Temelde tümevarıma dayanan bir tündengelim yöntemi olarak, benzeyen ve benzetilen arasında kurulan ilişkilerle açıklanmaktadır. Ancak analoglar arasında kurduğu varsayılan ilişki olumsuzdur. Dolayısıyla analogik akıl yürütme sonrasında ortaya çıkan sonuç, uyulması gereken kesin bir hüküm değildir (Öner, 2021). Analogik akıl yürütme sistemini kullanan kişilerin, birbiri arasında ilişki kurduğu analoglar ile ilgili konularda, bilgi ve yeterlilik sahibi olmaları gerekmektedir.

Akıl yürütme, düşünmeye işaret ederek kullanılan mantık konusudur. Temelde bir akıl yürütme yöntemine, bilgiye ulaşma isteği nedeniyle başvurulmaktadır. Dolayısıyla farklı dönemlerde farklı kategorilerde anılsalar da mantık ve bilgi felsefesi ilişkili alanlardır. Mantık, akıl yürütme yöntemleriyle bilgiye ulaşma açısından bilgi felsefesinin konularından biri olarak anıldığı dönemler de olmuştur. Hegel başta olmak üzere Alman idealizminin diyalektik esaslı mantığı dışında kalanlar biçimsel yani formel bir nitelik taşımaktadır. Mantığın kurucusu Aristoteles, yeni bilgilerin öğrenilmesinin, duyular yoluyla üretilen bilgilerin, kendinden önce algısal olarak biriktirilen bilgilerle birleşmesi sayesinde olduğunu belirtmiştir. Belli konulara ait kavramlar, deneyimler sonucunda ortaya konmaktadır. Genel algı ile ulaşılan kavramlarla ilgili hüküm ve önermeler, akıl yürütme yöntemlerine tabi tutulmaktadır ve bu süreç sonunda bilimsel bilgi meydana gelmektedir. Dolayısıyla

bilimsel bilgi, doğru bir akıl yürütmeyi içerir. Bir soruşturma alanıyla ilgili ne kadar açık akıl yürütme yapılırsa bilinen bilgiler ile bunların yol açtığı doğrular arasında daha iyi sistematik bağlantılar kurulmaktadır. Sonuç olarak, “bazı rasyonel araştırma konularının ilk ilkeleri olan en basit ve temel doğruları anlamaya varabilmemiz aklın kullanımı sayesinde” (Hetherington, 2020, 80). Aklı ve akıl yürütmeyi algıya göre önceleyen rasyonalizm, evrensel düşünceler arasında var olan mantık ve epistemolojik tartışmalar arasında bilimsel bilginin ortaya konulmasını sağlamaktadır.

Dolayısıyla analogi ve diyalektik bilgiye ulaşmak amacıyla kullanılan yöntemler olarak ele alınabilir. Analogi formel mantıkta kullanılan akıl yürütme yollarından biridir. Buna karşın diyalektik, formel mantığı doğrudan biçimle ilişkili olmasını bakımından eleştiren bir akıl yürütme yöntemidir. Diyalektik donmuş bir noktadaki bağıntılardan değil, evrenin hareket halindeki düzeni üzerinden kurulan bir mantıktır. Formel mantığın çelişmezlik ilkesine karşın çelişkileri içinde barındırarak bir sentez oluşturan bir akıl yürütme yöntemidir.

Diyalektiği ve formel mantığın sistematik bir değerlendirmesini yapan ilk kişi Aristoteles’tir. Diyalektik mantık bir alan hakkında soruşturma yaparken biçimsel mantığın amacı, geçerli savları geçersiz savlardan ayırmak için bir çerçeve sunmaktır (Hetherington, 2020). Diyalektik, unutulup Hegel tarafından tekrar kurulması ve Marx’ın bilimsel anlamda ele alınabilir hale getirmesiyle birlikte bilimsel çalışmalar için önemli bir soruşturma sistemi haline gelmiştir. Öte yandan Marksçı kuram için formel mantığın da önemi vardır. Formel mantık, şeyler arasındaki ilişkilerdeki, en bilinen gündelik etkinlikler ya da bilimsel çalışmaların her zaman kullanılan yanlarını aksettiren düşünce biçimleri olarak görülür. Engels, formel mantık ile aritmetik arasında ilişki kurarak bu durumu açıklar. Aritmetik, yüksek matematikle karşılaştırıldığında basit görünmesine karşın; toplama, çıkarma gibi aritmetik işlemler gündelik hayatta daha çok kullanılmaktadır. Formel mantık da aritmetik gibi toplumda bilinçli bir şekilde kullanılan en basit etkinliktir (Hilav, 2020). Marx, düzenleri onu oluşturan tekil durumların toplamından daha karmaşık sistemler olarak tanımlar. Gerekli durumlarda bahsedilen karmaşık sistemleri oluşturan tekillerin yasalarını bilmek faydalıdır. Ancak, karmaşık sistemler bu tekil yasalara değil diyalektik bütünlük yasalarına tabidir (Grant ve Woods, 1995).

Öyleyse diyalektik, şeylerin bağdaşmaz görünen parça- bütün ilişkilerinden ayrılmaz bir sentez oluşturmak için kullanılan bir akıl yürütme yöntemi, analogi ise formel mantık sisteminde var olan, özel bir noktadaki tekil bir durumun yasalarını oluşturmak amacıyla kullanılabilecek bir akıl yürütme yöntemi olarak ele alınmalıdır.

Belli bir bilimin bilgi alanına dair bir araştırmada öncelikle karmaşık bağlantıların ortaya konulabilmesi için diyalektik akıl yürütme yönteminin kullanılması daha sonra ise oluşturulan bu sistem içinde, daha özel konulara ait durumları ortaya koymak için analogik akıl yürütme yöntemine başvurulması olağandır.



3. BİLİM FELSEFESİ PARALELİNDE AYDINLANMADAN 20. YÜZYILIN ORTALARINA MİMARLIK YAKLAŞIMLARI

Tarihsel olarak bakıldığında birçok bilim, felsefeden belli dönemlerde ayrılan disiplinler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilimin genel tanımı; belli bir alanda, ortak gözlemlerle varlığı ortaya konan olgulara ait bilginin; bütüncül, sistematik, kanıtlanmış olarak nesnel bir doğrulukla üretilmesiyle ilgilidir. Verilerin çözümlenmesi ve mantıksal olarak temellendirilmesinin yanında, tersine bir süreçle, kullanılan yöntemler doğrulanır. Bilim tanımı genellikle, kesin sonuçlar elde etme anlamında diğer alanlardan farklı olan doğa bilimleri için net bir şekilde ortaya konulabilir. Diğer alanlara ait tanımlar net olmamakla birlikte, genellikle doğa bilimlerinden devşirilir ve bu alandaki gelişmelerden etkilenir.

Doğa bilimlerindeki gelişmeler düşünce tarihini de etkilemiş, Aydınlanma Çağı için uygun ortamı hazırlamıştır. Bu durum bilimlerin disiplinli olarak tek tek ele alınmasının önünü açmıştır. İlk olarak yaşanan tüm gelişmeler insanlığın kurtuluşu olarak görülse de 1760 Sanayi Devrimi sonrasında, sosyal hayatta ciddi sorunlar ortaya çıkmıştır. Auguste Comte, doğa bilimlerine ait teorilerin, yeni bilimsel yöntemler ile sosyal konulara da uygulanabileceğini öngörerek, 19. Yüzyılda, kanıtlanabilen nesnel bilgiye sahip olmayan sistemlerin de bilim olarak kabul edilmesi gerektiğini öne sürmüştür (Cevizci, 2018).

Sosyal bilimler kavramı farklı Batı dillerinde "social sciences", "sciences humaines" ve "Geisteswissenschaften" sözcüklerine denk gelir. Sırasıyla Anglosakson deneyciliğine, Fransız akılcılığına ve Alman idealizmine dayanan bu ifadelerle farklı fikirler kastedilmektedir. Buna rağmen, 19. Yüzyıldan itibaren kullanılan, Comte'un fizik biliminden uyarladığı sosyal bilimler kavramı, evrensel olarak kabul gören bir ifade olmuştur. Dolayısıyla örneğin, Alman idealist geleneğine dayanan "insan-özne" ve "estetik proje olarak algılanan toplum" fikirleri gibi öznelliğin de sosyal bilimlere dahil olmasını gerektiren yaklaşımlar bu sistemde yer almaz. Temelde "özne" üzerine kurulan Batı düşüncesi, bilimsel yaklaşımlarda öznellikten kaçınır. Öznellikle doğrudan bağı olan sosyal bilimler alanı bile doğa bilimlerinden devşirilen yaklaşımlarla oluşturulmuştur. Oysa kamusal alanda kabul görmüş özneyi kuran

özneliktir. Bilimin öznelikten uzak olmasının en önde gelen nedenlerinden biri evrensellik ile nesnellik arasında kurulan yanlış özdeşliktir. Evrensel yargılar ortaya koymak isteyen bilim, nesnel olmak zorunda değildir. Öznel bir fikir de evrensel olabilir. Sosyolojinin kurucularından bir diğeri Max Weber'in bu alandaki "bilinçli ve anlamlı insan eylemi" tanımı Comte'un doğa bilimlerine sırtını yaslayan modelinden sosyal bilimlere özneliği dahil etmeye daha yatkındır. Ancak yine de modern "sosyal bilimler" yerine "insan bilimleri" kavramının kullanılması daha doğru olacaktır. İnsan bilimleri özneliği kapsayan, felsefi, psikanalitik, sosyolojik, politik, tarihsel, antropolojik ve estetik alanlara dair olanları kapsayan bir performansı işaret eder. Dolayısıyla doğa bilimleri gibi net sınırlar ve kuramlara sahip olabileceği de neredeyse düşünülemez (Dellaloğlu, 2012).

Çevresel verilerle ilişkili olan insan bilimleri de deney yoluyla ispatlanan doğa bilimleri de içinde bulunduğu çağa göre hareket eder. Bu nedenle kalıcı ya da geçici olarak cevaplayamadığı, felsefeyle mecburi olarak kesiştiği ortak sorunlara sahiptir. Bilimin bu türden sorunlarına bilim felsefesi ve mantık cevap verebilir (Rosenberg, 2020). Bilim felsefesi, bilimsel bilgiyi ve kuramsal yaklaşımları, felsefi ve mantıksal bir tavırla inceler. Bilginin kapsamı, doğası, temelleri olan epistemolojiyi kapsamakla birlikte, felsefi bir tavırla incelediği bilimin özelliklerini kuramsal ve pratik ilişkileriyle ele alır (Çüçen, 2013). Felsefe, kazandığı düşünme yapısını bilime aktarır. Bunu yaparken kendine has amaç ve yöntemleri vardır. Ancak en önde gelen amacı, bilimsel anlamda düşünmenin iki aracı olan, rasyonel açıklama ve olgusal var oluş ikilemine felsefi dayanak sağlarken, bilginin doğruluğunu araştırmaktır. Bu anlamda kullandığı iki temel yaklaşım, rasyonalizm ve ampirizm; yöntemi ise sırasıyla tümdengelim ve tümevarımdır.

Bilme isteği paydasında birleşen bilimin de zihnin düşünceye açıldığı nokta olan felsefenin de yaklaşımları zamanla değişir. Bu değişim doğal olarak düşünceyle ilgili olan tüm alanları etkiler. Bu nedenle tarihsel olarak yaşanan değişimlerin incelenmesi ve kullanılan yöntemin yeniden ele alınması önemlidir.

16. ve 17. Yüzyıla kadar bilim "mathema+techne" terimi ile anılırken sonrasında kazandığı boyuta paralel olarak "scientia" olarak adlandırılmıştır. Doğanın rasyonel olarak ele alınmasına eşlik eden buluşlar modern anlamda bilimi şekillendirmeye başlamıştır (Özlem, 2013). Kepler ve Galileo'nun matematiksel ifadelerle doğadaki düzeni açıklama çabalarından etkilenen Descartes, şeylerin amacına yönelik önermeler ortaya koymak yerine fizikten yararlanarak mekanik yasalar ile gerçeğin doğasını açıklama yoluna gitmiş, henüz atomun varlığı ispatlanmadan

“parçacıklık²” görüşünü ortaya atmıştır. Descartes’in bu metafizik kuramı kimya biliminin ilerlemesi sonrasında maddi olarak ortaya konulmuş; ancak yine de dönemin şartlarında deney ile ispatlanamamıştır. Var olduğuna inanılmasına rağmen gözlemlenemeyen bu gibi olgular, felsefenin temel ikilemelerinden biri olan ampirizm (deneycilik) ve rasyonalizm (usçuluk) tartışmalarını doğurmuştur.³ Her ne kadar bilim denildiğinde ilk akla gelen doğa bilimlerinin deneysellik ile ilişkisi nedeni ile tartışma ampirizm lehine gibi görünse de rasyonalizmin ortaya koyduğu kimi olguların daha sonradan gözlemlerle ispatlanması, durumun böyle olmadığını gösterir (Rosenberg, 2020). Bilimin temellendirilme çabalarının kapsamı ve doğasında her ikisi de bulunur.

Rasyonalizm- ampirizm tartışmalarının sürdüğü bu düşünsel ortam, Kant’ın aklın çelişiklere düşebileceği fikriyle dönüşmeye başlamış, Hegel ile en yüksek noktasına ulaşmıştır. Hegel, rasyonel çözümlenmeye ve mantığa dayanmasına karşın bilimin yine bilim ile çürütülebileceğini görmüştür. Biçimsel mantık olarak adlandırılan eski mantığı, şeylerin özündeki hareket fikrinden yola çıkarak değiştirmiş, gerçekliğin bilimi haline getirmiştir. Bu yaklaşımın yöntemi, mantığın öz-devininin biçimi üzerine yani bilinç üzerinedir. Bilincin, kendini gerçekleştirdiği nokta olan son uğrak mutlak tindir. Önceleri yaratıcıyla ilişkilendirilen tinsellik kavramı (L’esprit) artık bilincin bir uğrağı halini alarak sanat, din ve felsefede görünür hale gelmiştir. 19. Yüzyıl fikrîsel dönüşümünün en önemli noktası, oluşan bu diyalektik dünya görüşüyle birlikte değişen tinsellik algısıdır. Diyalektik, Marx ve Engels tarafından materyalist boyutta ele alınması ve Sartre gibi Marksist filozoflar tarafından geliştirilmesiyle; doğa, toplum ve insan bilimleri için bütünsel düşünmesinin bir aracı halini almıştır.

20. Yüzyıla gelindiğinde doğa bilimlerindeki buluşlar gündelik hayatta gözlenebilen ve denenebilen yasalardan bile oldukça farklı gerçeklikler ortaya çıkarmıştır. Bu buluşlar için önceki bilimsel yaklaşımlar üzerine daha çok çalışmak, daha hassas ölçümler yapmak ya da onları revize etmek yetersizdir. Aksine yeni buluşlar için en baştan yeni bir çaba gösterilmesi gerekmiştir. Bu durum, geçmişe baş kaldırma değil, tüm alanların çağın ruhuna uygun olarak etkilendiği bir kopmayı temsil etmektedir. 20. Yüzyıl filozoflarından Gaston Bachelard (2008) yenileyici bir kimliğe sahip olan çağdaş bilimsel düşünceyi “yeni bilimsel tin” başlığı altında diyalektik bir

² “Evren nüfuz edilemez atomlardan oluşmaktadır. Yaşanan fiziksel süreçler bu atomların birleşmesi ve parçalanmasından doğmaktadır.” (Rosenberg, 2020).

³ Ampirizm, insan zihninin boş bir levha olduğunu; şeylerin doğasının deneyler, veriler, icatlarla ortaya konulacağına dair bir kuramdır. Rasyonalizm ise bazı inançların zihnin düşünme yetisi olan mantık ve saf akıl tarafından doğrulanabileceği savunur. Ancak rasyonalistler de bildiğimiz şeylerin sonrasında deney ile ifade edilebilmesi görüşündedir (Rosenberg, 2020).

anlayışla kavrayarak açıklamıştır. Diyalektikle bilimin nihai ve istikrarlı bir sentez oluşturduğunu ileri sürmemiş aksine bütünsel bir bilgi sistemi ortaya koymanın tehlikeli olacağını söylemiştir. Bachelard yeni bilimsel felsefenin postulatını Edmond Bouly'den alıntılarla şöyle vermiştir:

Bilim insan tininin ürünüdür, bu ürün düşüncemizin yasalarına uygundur ve dış dünyaya uyarlanmıştır. Bilimin biri öznel, öbürü nesnel olmak üzere aynı ölçüde gerekli iki yüzü vardır, bizim için tinimizin yasalarını da Dünya'nın yasalarını da herhangi bir biçimde değiştirmek olanaksızdır (s. 8).

Bachelard'ın (2008) bilimsel felsefe yaklaşımı şöyle özetlenebilir:

Bir bilimsel etkinlikte deney ve aklın birlikte kullanımı zorunludur. Oysa kurgusal felsefede saf akıl ya da saf deney ile bilgiye ulaşma yolunun benimsenmesi gibi kutuplaşmış yaklaşımlar görülür. Çağdaş bilim, metafizik⁴ çelişkilerle ilgilendiği için birbirinin zıddı gibi görünen felsefelerin dinamik sentezini kavramalıdır. Bachelard “deney ile usun şu ya da bu derecede devingen bireşimini”, “bilimin gerçekliği basitleştirmesi ve usu karmaşıkleştirilmesi...böylece, açıklanmış gerçeklikten uygulanmış düşünceye giden yol” olarak tarif etmektedir. Varlık bu ikisinin birlikte çalışması ile kavranabilir. “Bilimsel deneyim doğrulanmış bir ustur. Bilimin bu yeni felsefi yüzü normatif olanın deneye geri dönüşünü hazırlar. Deneyin gerçekliği gözlem tarafından keşfedilmeden önce kuram tarafından kavrandığı için bilimcinin görevi organik numeni yeniden ele geçirmek için fenomeni yeterince arındırmaktır.”

20. Yüzyıl öncesinde benimsenen her bir felsefi yaklaşım, savunucuları tarafından arı ve birlik içinde ifade edilmiştir. Rasyonalizm ve ampirizm arasındaki kesin ayrıma 16.-17. Yüzyıllarda varılmıştır. Rasyonalizmin savunucuları tümdengelim yöntemini kullanmıştır. Bu yaklaşımın önemi, üzerinde deney yapılamayan ancak var olduğu kabul edilen olguları açıklamasıdır. Yine aynı dönemde bu fikirleri yanlışlayan ampirizm görüşleri ortaya çıkmıştır. Ampirizm pozitivizmde temelini oluşturur. Bu görüşte gözlemlenebilen olgulardan yola çıkarak, deneyden gerçekliğe ulaşıldığı için tümevarım yöntemi kullanılır. 20. Yüzyıla kadar “atomculukla enerjetik, gerçekçilikle pozitivizm, süreksizlik ile süreklilik, usçulukla deneyciliğin arasında almaşık bir ritim” vardır. Oysa 20. Yüzyıl biliminin geldiği noktada; tüm bunların dinamik bir birliğinden söz edilmektedir. Newton fiziği için olumsuz sonuçlanan bir deneyin, Einstein'da olumlu olduğunun görülmesi büyük yankı uyandırması ile, “neden?” sorusunu araştıran rasyonalizm anlayışında “neden olmasın?” fikri gelişmiştir. Bu sayede “bilim felsefesinde, eskinin gibi “sanki felsefesi”nin yerini “neden olmasın

⁴ Henri Bergson'un, 1903'te yayınlanan “Metafiziğe Giriş” adlı çalışmasında da metafiziğin bilimden ayrı düşünülmemeyi gerektiğini belirtir.

felsefesi”nin alması sonucunda mecburi olarak akıl ve deneyin diyalektik sentezi haline gelen bilim felsefesine analogi ve paraloji⁵ yöntemleri de dahil olmuştur. (Bachelard, 2008).

Rasyonalizm ile deneyciliğin diyalektiği olan bu yeni durum günümüzde kolaylıkla kabul görmesinin en önemli nedeni 20. Yüzyıl’ın bilimsel keşifleridir. Saint- Simon da 19. Yüzyıl başlarında, Descartes akılcılığı ve Newton deneyciliğine dayanan kesin ayrımı, sosyal hayatın değişmez düşünme tarzlarını bulmak ve entelektüel bir sentez oluşturmak amacıyla kaldırmak istemiştir. Bu sayede önemli sosyal faydalar sağlayabileceğini düşünerek pozitivist metodolojinin kurulmasını teşvik etmiştir (McWilliam, 2011). Ancak pozitivism dinamik bir diyalektikten ziyade katı bir deneycilik olarak kalmış, bilimsel bir dayanağın da olmayışıyla senteze ulaşamamıştır.

Yaşanabilir estetik çevre oluşturmak amacındaki mimarlık faaliyetleri de her dönemde bilimsel, teknolojik, toplumsal, düşünsel gelişmelerden etkilenmiştir. Bu faaliyetler, farklı dönemlere ya da üsluplara ayrılarak tarif edilebilir; ancak mimarlık nesnesine ait öznel bilginin tarif edilmesi ve gözlemlenebilmesi oldukça zordur. Mimarlık hem kültürel bir temsil hem bir yapı sanatıdır, hem kişisel hem kolektif bir üretilerdir. Soyut ya da somut alanlarda kendini gerçekleştirirken doğal bir tarihsel döngü olarak insanlıktan kalan mirastır.

Birçok alanın aksine mimarlık felsefeden ayrılan bir disiplin değildir. Mimarlık tarihi uygarlık tarihiyle eş zamanlı olarak başlar. Mimarlığın bu denli uzun sürede biriken bilgisi ile bugün oluşturulan çağdaş bilimsel kriterler doğal olarak doğrudan örtüşmez. Bu nedenle mimarlık bilgisi açıklanmaya çalışılırken bazı sorunlu alanlar ortaya çıkar. Mimarlığın bilimsel bir disiplin kabul edilmesine dair yaklaşımlar nicelleştirilemeyen “örtük bilgi” olarak ele alınan ve çoğunlukla şiirsel, metaforik ya da analogik dil kullanılması nedeniyle görecelidir (Koçyiğit, 2018). Bu noktada mimarlık bilgisinin doğrudan diğer bilimsel bilgiler gibi ele alınamayacağı açıktır. Colquhoun’un (2005), “Mimari etkinliğin bilimin nesnesinden farklı olan bir bilgi nesnesi vardır. Mimari bilginin nesnesi tarihsel olarak belirlendiği gibi mimarlığın kendisidir ve mimari bilgi soyut işlevden değil somut biçimlerden oluşur.” ifadesinden hareketle, bilimsel mimarlık yaklaşımı mimarının bizzat kendi biçimini şekillendirme üzerine kurulan düşünceler olarak görülebilir.

Mimarlık; yer ile kurduğu ilişki ve yapım faaliyetleri bakımından formel bilimlerle kesişir; ancak mimarlık faaliyetleri için bu eksik bir sınıflandırmadır. Mimarlığın;

⁵ Paraloji: “Yanlış öncüllerle başlamış olmakla birlikte, biçim açısından doğru usavurma”

felsefi, psikanalitik, sosyolojik, politik, coğrafi, tarihsel, antropolojik, estetik alanlarla olan ve çözümlenmesi güç yanı, insan bilimlerine dahil olduğu alandır. Genellikle mimarlığın bu yönünün değişmez yasaları, sistematik olarak çözümlenebilir ya da aktarılabılır olup olmadığı merak edilir. Mimarlığa bilimsel açıdan yaklaşan araştırmacı ve kuramcılar; gözlem ve eleştirel bakış açısıyla bir mimarlık mantığı oluşturmayı hedefler ve genellikle mimarlığın değişmez ilkelerinin var olduğunu düşünürler. Bu bilimsel girişimin doğası, doğru bilgiye ulaşmada mantıktan faydalanan bilim felsefesinin araçları kullanılarak tanımlanabilir. Rasyonalizm, ampirizm ikilemi ve mantık ilkeleri mimarlık mantığı inşasında kullanılabilir. Bu anlamda bütünsel bir mimarlık görüşü için birikim, değişen kültürel evrimler ve sürekli devam eden öğelerin tüm kolektif yönleriyle mimarlığı “oluşturduğu” unutulmamalıdır. Dolayısıyla bir mimarlık mantığı ana başlığı altında rasyonalist ve ampirik yaklaşımlar farklı izlekler oluşturacaktır.

Bu noktada kavramlar her alan için oluşum anlamları ya da ana anlamlarına koşut olarak kullanılamaz. Özellikle insan bilimleri dahilindeki mimarlık için tüm kavramlar net bir açıklamaya bağlanamaz. Bu nedenle Abraham Moles’in sosyal bilimler ve insan bilimleri açısından kavramlara yaklaşımla ilgili şu görüşü önemlidir:

“Bazı olgular, özü itibarıyla belirsizdir; yani onları ifade etmek için kullanılacak kavramlar belirsizdir veya uygun değildir ve elimizde bunlardan başka kavram da yoktur. Bize göre, bu tür olguları, bildiklerimizden hareketle incelememiz gerekir; bu kavramları aşırı bir kesinliğe doğru zorlayarak olgunun anlamını yok etmektense, bu kavramlar arasındaki ilişkileri ‘pekin’ (sağlam) bir şekilde, aklın yasalarına uygun bir tarzda geliştirmek gerekir” (Bingöl, 2007, s. 20’de atıfta bulunulduğu gibi).

Aynı disiplin içinde bile geçmişten bugüne bilgi zamansızlaşmasına açıklanamaz, her çağ kendi terimlerini ve yöntemlerini oluşturur. Örneğin; mimarlıkta “dün geometri ile açıkladığımızı bugün topolojiyle” tanımlayabilir, “arketiplerimiz duvar-kolon- kapı vb.den otoyol- köprü- makine vb. ne” dönüşebilir (Uluoğlu, 2004). Bu nedenle bilimsel girişimin doğasının doğru tanımlanması ve konu hakkında ciddi bir bilgi birikimine sahibi olunması gereklidir.

Rasyonalizm ve ampirizm yaklaşımları mimarlık için felsefedeki ya da doğa bilimlerindeki gibi net ve aynı şeyi ifade etmemektedir. İngiliz mimarlık tarihçisi Geoffrey H. Broadbent rasyonalist yaklaşımları insan duyularını önemsememesi, ölçeksiz ve kullanışsız mekanlar oluşturması gerekçesiyle olumsuz anlamda kullanmıştır. Ampirizmi ise “insan duyularından ve çevreye özgü sınırlanabilir koşullardan hareket eden” deneyciliği daha müspet bir anlamda kullanmıştır (G. Broadbent ve Mimarlık, 1987). İhsan Bilgin (2002) de “bilginin ve tutum alışın farklı

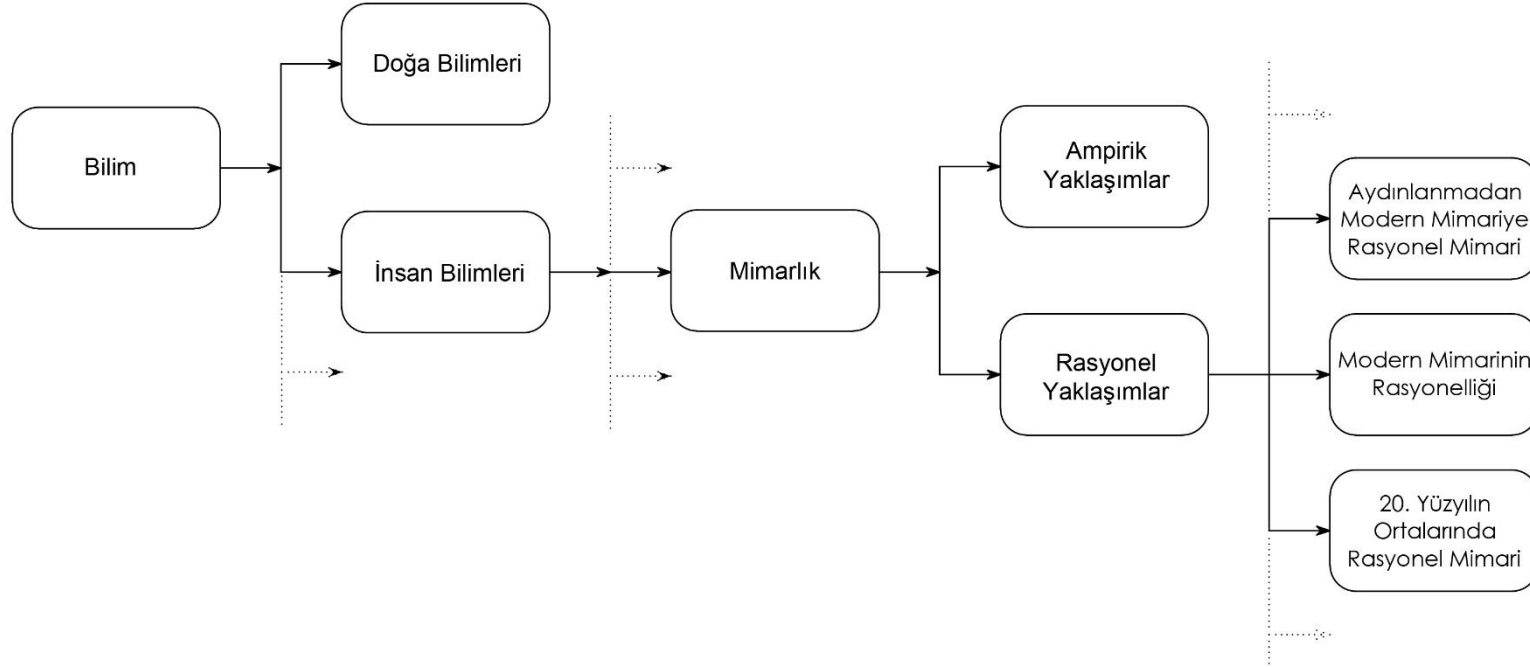
kaynakları olarak empiria (duyu) / historia (bellek) / theoria (akıl)” kavramlarını kullanırken “empiria”yı “duyu” ile açıklamıştır.

Özellikle ampirizm yaklaşımı, doğa bilimlerinde olduğu gibi, değişkenler ve sabitler üzerinden hareketle başvuru deneylerle ilerlemez. İnsan duyum ve deneyimlerinden, belli bir çevrenin özgün koşullarından hareketle başlanan tasarımlarla ilgilidir. Stanford Anderson 1963 tarihli “Architecture and Tradition” başlıklı yazısında, David Watkin 1977 tarihli “Morality and Architecture” adlı kitabında ampirist yaklaşımı, “kültürün ve kültürün taşıyıcısı olarak geleneğin reddi” olarak tanımlar. İngiliz mimar Christopher Wren’in Bacon’un ampirizminden etkilenecek öncülük ettiği ve Kraliyet Derneği’nin (Royal Society of London for the Promotion of Natural Knowledge) bilimsel yöntem çalışmalarıyla başlayan ampirik mimarlık, temelinde kitaptan öğrenmeye ve kusurlu aklın ürettiği düşünsel yöntemlere karşı, boş bir zihinle doğadan öğrenmeye dayanmaktadır. (Aközer, 1990). Bunlardan hareketle mimaride ampirizm yaklaşımları birbirine çok paralel olmamakla birlikte akıl yürütme yöntemlerinden ziyade doğadan öğrenme ile duyu ve deneyim yoluyla tasarım yapma üzerine gelişmektedir. Mimari anlamda deneyimle ilişkilmesi nedeniyle kütür ve form taşıyıcılığı yaptığı düşünülemez. Aksine bunu reddederek boş bir zihinle yola çıkarak duyu ve deneyimler aracılığıyla oluşturulabilecek özgün form arayışını destekler. Bu durumda bireysel deneyimlerin tekil üretimleri olarak karşımıza çıkan sayısız ampirik mimarlık örneği olduğu açıktır.

Mimarlıkta rasyonalizm yaklaşımı ise genellikle asal geometrik formlarının belli bir mantıkla kullanılmasına paralel olarak ele alınmaktadır. Biçimsellik ile ilişkili gibi görünen bu durum zamanın ruhuna göre şekillenen düşünsel faaliyetlerle her dönemde farklı anlamlar kazanmaktadır. Örneğin Antik Yunan mimarisinde rasyonellik Platon’un güzellik fikirlerine dayanır. Rönesas mimarisin rasyonelliği ise tanrısal olanla ilişkili olarak Yeni-Platoncu Plotinus’un sadeleşme ve Marsilio Ficinus’un dinselikle ilişkili fikirlerinde ortaya çıkar (Aközer, 1990). Rasyonel olma iddiasıyla tasarlanan ilk mimari yaklaşımlar Aydınlanma döneminde ortaya çıkmıştır. Jean-Jacques Rousseau’un doğayla ilgili fikirleri ve Kant’ın iradenin özerkliği savının etkisiyle mimaride görülen yalınlaşma ve merkezi planlı yapılardan kendi kimliğini ifade edebilen parçalı yapılara geçiş, mimarideki rasyonelleşme hareketlerinin erken örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Modern mimari dönemi, rasyonel anlamındaki en yüksek düzeyde çalışmaların yapıldığı dönemdir. Bu dönemden sonra, eklektik yanılıya düşmeyen rasyonel mimari yaklaşımlar ise neo rasyonel mimarlık olarak adlandırılmaktadır.

Rasyonel mimari, mimarlık ilkelerinin rasyonel yaklaşımlar sonucunda doğal olarak ortaya çıktığı bir evrim değildir. Doğanın statik anlayışına atıfta bulunarak her zaman kendi içinde geçerli mantıksal bir sistem inşa etme çabasıdır. Bilimsel mimarlığın inşası için otantik rasyonalizm yaklaşımı mimari rasyonalizmi zihnin saf bir yaratımı olarak orantılara tabi kılan, basit geometrik şekillerin tatminkarlığına vurgu yapan ve ekonomik- sosyal düzeyin koşullarını baz alan mimarlık anlayışından kurtarabilir. Mantıksal kurgunun kompozisyonla olan ilişkisi, ancak geleneksel ve çeşitlenen anlamıyla rasyonalizm yaklaşımlarının mimari süreçlerle ilişkisi ve aynı zamanda mimarların otobiyografik yaklaşımlarının detaylı olarak incelenmesiyle ortaya konulabilir (Hautecoeur, 1958). Dolayısıyla bu eylemi doğrudan kendi dinamiğinden doğan bir mimarlık bilgisi açıdan ele alınması gerektiği açıktır.





Şekil 3.1 Bilim felsefesi paralelinde Aydınlanmadan 20. Yüzyılın ortalarına mimarlık yaklaşımları

3.1. Aydınlanmadan Modern Mimariye Rasyonel Yaklaşımlar

Aydınlanma; hümanizmle birlikte değişen atmosfer ve doğa bilimlerinde yaşanan gelişmeler sonucu, mutlakiyet sistemi içinde ortaya çıkan düşünsel değişimlerdir. En genel tabiriyle “insanları korkudan arındırmak” hedefiyle “ilerlemeci bir düşünme” olarak tarif edilebilen aydınlanma düşüncesi, süreç boyunca her ne kadar genel kural ve kavramlar ortaya koymasa da birbirini hızla takip eden değişim ve dönüşümler meydana getirmiştir (Gympel, 1996). Katı Descartes rasyonalizmi ile başlayan Aydınlanma, Kant’ın akıl ve akıldan kaynaklanan yanılgılar nedeniyle oluşan paradoksal görüşlerine, iradenin özerkliği fikrine, oran temelli yaklaşım yöntemi olarak rasyonalizme ve diyalektiğe dönmüştür. Aydınlanma döneminin doğa ile kurduğu düşünsel bağ Jean-Jacques Rousseau’un toplumsal sözleşme çerçevesindeki fikirlerine dayanmaktadır. Bu dönem için, 1760 Endüstri Devrimi ile yaşanan teknolojik- sosyal dönüşümler ve mutlakiyetin yerini almaya başlayan demokrasiler, birçok alanda belirleyici rol oynamıştır. Hegel tarafından “tarihin sonu” olarak nitelendirilirken bir nevi eski ve yeni düzen arasındaki kırılmalar ifade edilmiştir.

Yaşanan gelişmelerin mimariye etkisi önemlidir. Aydınlanma, mimarlık düşüncesi üzerine rasyonel düşünmenin başladığı; mimarlık kuramlarının bilinçli olarak eleştirel, gelecek kuşakların kullanması için çözümleyici ve yeni bina bilgisi yöntemleri için geliştirici yönleriyle ortaya konulduğu bir dönemdir. Aydınlanmanın ilk kuramsal yaklaşımı Claude Perrault’un, Vitruvius sorgulamalarında görülür (Yücel, 1985). 1688 gibi erken bir tarihte Francois De La Mothe Fenelon’un (1822) “Sadece süsleme amaçlı hiçbir öge bir binaya alınmamalıdır; ama her zaman güzel oranları hedefleyerek, bir binayı desteklemek için gerekli tüm öğeleri süslemek gerekir.”⁶ söylemi, binalardaki süslemeye karşı ilk tepkilerdendir. Dönemin özellikle yapının özünde bulunmayan süslemeye karşı aldığı tavır, François Blondel’in⁷ gargoyleleri mantıksız olarak değerlendirmesinde de görülür.

Mimarlıkta rasyonalizm yaklaşımı 18. Yüzyılda daha ciddi bir şekilde ele alınmaya başlamıştır. İtalya’da Carlo Lodoli, biçimci yaklaşımlara son vermeyi amaçladığı

⁶ “Il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement; mais visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice.”

⁷ François Blondel, eskilerin tarzında binalar inşa etmenin anlamsız olduğunu ilan ederek özgün yaklaşımlarda bulunma cesaretine sahip birçok aydınlanma mimarını yetiştiren bir hocadır. Bu dönemde özgün mimarlar yetiştiren hocalardan bazıları şunlardır: Germain Boffrand, Abbe Laugier, Jean-Laurent Le Geay (Kaufmann, 1952).

rasyonel yaklaşımının ilkelerini şöyle sıralamaktadır; mimaride sadece gerçek bir işlevi olanların gösterilmesi ve ayrılmaz bir parçası olmayan süslemelerin yasaklanması, kullanılan malzemelerin doğasına uygun olarak tasarlamak, binanın iç düzeninin dış düzeni ile uyumlu olması. (Avril, 2008; Neveu, 2005) Bu yaklaşımlar, mimarlıkta rasyonelleşme hareketi için oldukça önemlidir. Bunun yanında tüm rasyonelleşme faaliyetlerinde zihni vesayetten kurtarma amacı vardır. Mimarlıkta bu, biçimin kompozisyondan⁸ ve yapının kamu otoritelerinden kurtulması ile ilişkilendirilir.

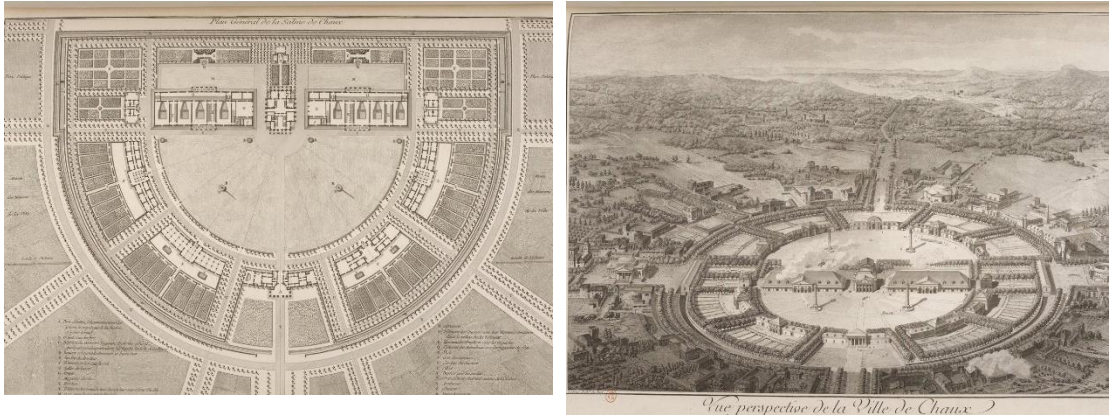
18. yüzyıl'da A. Marc-Antoine Laugier yalınlaşma düşüncesini ele almıştır. Mimari tipoloji fikrinin kaynağı olarak görülebilecek, ilk mimari yapı düşüncesine metaforik bir gönderme olarak "ilkel kulübe" kavramı, en basit geometrik formların birleşimine işaret etmektedir. Laugier'den etkilenen Francesco Milizia, 1768'de işlevselcilik öğretisini "mimarlığın güzelliği, gerekli ve faydalı olandan gelir, temsilde olan her şey işlevde olmalıdır" şeklinde formüle ederek rasyonel mimarinin işlev ile ilişkisini kurmuştur. Ecole Polytechnique'de profesör olan Durand işlevsel olmanın yanında ekonomik olma durumunu da eklemiştir (Hautecoeur, 1958).

Aydınlanma'nın etkisindeki bu gelişmeler mimaride Barok üslubun hakim olduğu dönemde başlamıştır. Barok, klasik oranların kullanıldığı Rönesans Mimarisi'nden sonra; bu oranların bozulduğu, durağan formların hareketlendiği, süslemenin kimi yerlerde bilinçli olarak yarım bırakıldığı, teatral anlatıların önemli hale geldiği bir üsluptur. Yine de biçimsel açıdan klasik olarak değerlendirilebilir. Emil Kaufman "Die Architecturtheorie der Französischen Klassik und der Klassizismus"⁹ makalesinde, 1750'de aydınlanmayı ifade etme araçları arayan mimarların, klasik mimarinin sınırlarını da zorlayarak kainatın doğasında var olan "anamlı bir uyum" ilkesinden hareket ettiklerini söyler (Vidler, 2002). Böylece mimari, Kıta Avrupa'sında hakim olan rasyonalizm görüşlerinin etkisiyle Neo Klasik Mimari olarak adlandırılan döneme girmiştir. Kauffmann bu dönemi; Rönesans ve Barok mimarisinin "mecazi olarak tamamlanmış ve güçlü bir iç hiyerarşiye sahip" biçiminden, farklı unsurların birleştiği "pavillon sistem"e geçiş olarak tanımlar (Manzo, 2017). Neo- Klasik mimari, Aydınlanma dönemi rasyonel mimarisinin ifadesidir.

⁸ Kompozisyon, kısaca, içinde bulunulan uygarlığın ihtiyaç duyduğu çeşitli programları mimari bir bütün oluşturma amacıyla ele almasıyla ilgili bir araçtır.

⁹ Fransız Klasisizmi ve Neoklasizminin Mimari Teorisi

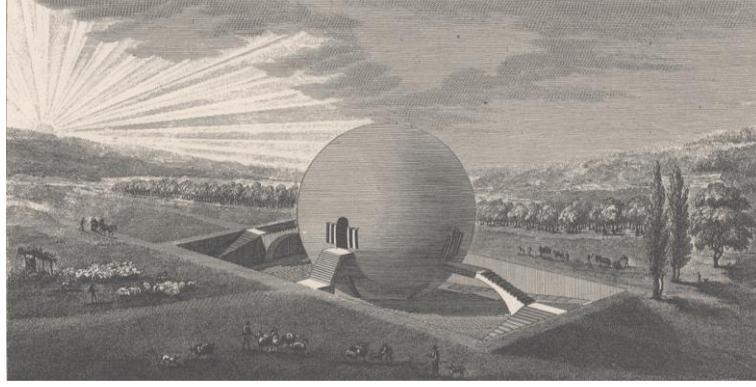
Bu dönemde Claude-Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée ve Jean-Jacques Lequeu¹⁰ düşünsel ve mimari üretim anlamında ön plana çıkmıştır. Ledoux, mimari kompozisyonu, bütüncül bir yapı olarak ele alınmaktan ziyade bir anlatım ögesi olarak görür. Bütüncül ve merkezi planlı klasik mimarinin aksine, serbest duran ve işlevine yakın formlarda tasarlanan özerk birimler tasarlanmıştır. Kauffman tarafından “pavillion sistem” (Şekil 3.1.1) olarak adlandırılan bu yaklaşım “jenarator olarak plan”¹¹ fikriyle Le Corbusier’de en gelişkin halini alacak olan modern soyutlamanın arkaik halidir. Pavyon sistemdeki birimler biçimsel olarak tarihselci olsa da geometrik/işlevsel yaklaşımıyla modern mimarlık ilkelerini önceler. Ledoux’un kendi ifadesiyle mimarlık; “pergelin tek bir hareketiyle betimlenen biçimler...”, “eser sahiplerinin en güzel eserlerini kaleme alırken kullandıkları alfabe harfleri olan daire ve kare...” ve “planın uyandırdığı hemen fark edilebilir duygu...”dur. Tarım muhafızları için tasarladığı küre ev, bu yaklaşımların biçimsel bir ifadesidir (Şekil 3.1.2). Ledoux, yalın geometrik formların (özellikle piramit formunun) seçkin kitlelere hizmet etmek yerine toplumsal bir uzlaşmaya tabi tutularak en yoksul üyenin kullanabileceği bir yapı formu olması gerektiğini düşünmüştür (Şekil 3.1.3) (Vidler, 2016). Biçimsel ve işlevsel anlamda yapıya yaklaşımın bu ilk örnekleri, gelenek ile modern mimari arasında bir geçiş olarak ele alınabilir.



Şekil 3.1.1 Claude-Nicolas Ledoux’un serbest duran ve işlevine yakın formlarda tasarlanan özerk birim tasarımı; sağda plan, solda perspektifi, 1774

¹⁰ Kaufman, bu mimarlardan ilk olarak Claude-Nicolas Ledoux’nün en belirgin ve üretken bir şekilde mimariyi etkilediğini belirtir. Ledoux’yu hem eski hem de yeni tarzda çalışabilen bir “sınır sanatçı” olarak tanımlar.

¹¹Planın biçimi belirlemesi fikri



Şekil 3.1.2. Tarım muhafızları evi, Claude-Nicolas Ledoux



Şekil 3.1.3. Oduncu evi, Claude-Nicolas Ledoux

18. Yüzyılda öne çıkan bir diğ er mimar Boullée'dir. Mimari kompozisyonun ötesinde bir dizi mantıksal önermeye başvurarak bunları doğrulamaya çalışması anlamında rasyonalist bir mimar olarak kabul edilir. Mimarlık ilkelerini doğanın istikrarı ve uyandırdığı duru duygulardan alarak geliştirmeye çalışmıştır. Boullée'nin yaklaşımları genel bir üsluba uymaktan ziyade öznedir; ancak oluşturduğu önermeler birer açık bilgi niteliği taşımaktadır. Anlatımlarında aynı anda otobiyografik ve teorik ifadeler oluşturan bu tezatlık, tasarımlarındaki duyguyu güçlendirmekte ve Baudelaire'in "eş duyular" ya da "ilişkiler" (correspondance) olarak tarif ettiği doğa algısını oluşturmaktadır. Bu nedenlerle Boullée'nin mimarisi Ledoux'a göre taklit edilmeye daha az elverişlidir. Boullée için tasarımlarının karakter ve tema sorunu belirleyicidir. Bu da mimarlığında zorunlu bir tipolojik yaklaşım oluşturmuştur (Rossi, 1989).

Boullée (2019) "Mimarlık Sanat Üzerine Deneme" adlı kitabında mimarlığı "bina etme sanatı" olarak tanımlayan Vitruvius'a karşı, bina etmeden önce tasarlama

sorununu vurgulamıştır. Antik dönemden içinde bulunduğu çağa kadar mimarının kurucu ilkeleri konusunda kesin nosyonların ortaya konulmadığını belirterek, kendi dönemindeki mimarlığı çocukluk çağında görür. Boullée'nin ürettiği mantıksal önermeler; hacimlerin özü ve özellikleri üzerine çalışması, mimarlığın kurucu ilkelerini kesinleştirme çabası, doğanın incelenmesinin vazgeçilmezliği, nesnelerin üzerimizdeki etkisi olarak tarif ettiği karakter ve araçların doğru kullanımı yaklaşımlarından türemiştir.

Hacimlerin özü ve özellikleri önermesi, düzenli ve düzensiz hacimleri ele alır. Düzensiz hacimler düzensiz yüzeylere sahiptir ve dolayısıyla bir kargaşa oluşturur. Bu nedenle düzensizlik, dilsiz ve kısır olarak nitelendirir. Düzenli olma ise hacimlere ilişkin açık bir fikir vermektedir. Düzenli hacimlerin biçimleri “düzenlilik, simetri ve çeşitlilikle” belirlenen basit geometrik biçimlerdir. Orantı, bu özelliklerin bir araya getirilmesinden oluşan etkidir. Görülebilecek en geniş yüzeyi sunan küre, “sonsuz çeşitliliğin mükemmel simetrisi” olduğu için algıda sınırsız güce sahip, hoş giden en gelişkin biçim olarak ortaya çıkmıştır. Mimarlığın kurucu ilkeleri önermesinde; ilkeler ondan ayrı hareket edilmesi mümkün olmayan, mükemmel olarak oluşmuş yasalar olarak tanımlanır. Karmaşaya tahammül edemeyen “düzenlilik” ve müzikteki armoniyi karşılayan “simetri”, mimarlık için kurucu ilkelerdir. Bu ilkeler doğrultusunda mimar, aklın ölçüsü çerçevesinde hareket etmelidir. Orantı ise mimari için bir kurucu ilke olarak görülmez. Çünkü orantıdan kaynaklanan bir hata müzikte olduğu gibi rahatsız edici değil aksine insan gözünde tolere edilebilir bir durumdur. Doğa incelemeleri önermesinde; doğanın mimariye rehber olduğu düşünülmüştür. Örneğin sıralanmış ağaçların bir yol tarif etmesi gibi sütunlar da mimaride bir alan tarif etmektedir. Araçların doğru kullanımı ve nesnelerin üzerimizdeki etkisi ile ilgili son önermede ise doğanın “hoş, neşeli, asil, can sıkıcı” gibi görüntülerinden yola çıkmıştır. Bu sayede oluşan çeşitli “etkiler, biçimler ve renkler” etkileşmesine rağmen nasıl ahenk içinde kendi karakterini koruyorsa mimari araçlar da öyle kullanılarak nesnelerin üzerimizdeki doğru etkisini oluşturması gerektiğini belirtmiştir (Boullée, 2019).

Aydınlanma mimarlarından bir diğeri de Lequeu'dur. Babası mimarlığa ilgili bir marangoz olan Lequeu, Jacques-Germain Soufflot'la tanışarak onun tavsiyesi ile Kraliyet Akademisine girmiş ve aynı zamanda Soufflot'un atölyesinde çalışmıştır. Lequeu, Ledoux kadar cesur yenilikler yerine genellikle alışılmış biçimler üzerinde dönüştürücü çalışmalar yapmıştır. Mesleğinin başlarında ana akımları takip etmiş, Geç Barok ve yükselen Neo-klasisizm modasının yanında orta çağ mimarisine olan romantik ilgiyi de paylaşmıştır. İlerleyen dönemlerde ise bireyselliği ön plana

çıkmasına rağmen mesleğinin son aşamasında, yenilikçi coşkusu oldukça zayıflamıştır (Kaufmann, 1952).

Mimarlık mantığı oluşturmak üzere çalışmalar genellikle mimarinin değişmez yasaları olduğunu kabul etmiştir. Felsefideki özcülük- nominalizm tartışması bu alana açıklık getirebilecek yaklaşımlar ortaya koymuştur. Özcülük; bir alanda en başından beri değişmeyen bir özün varlığını kabul eder. Nominalizm ise nesne gruplarını adlandırarak kavramayı kolaylaştırmak için kurgulanan öz düşüncesinin yalnızca mantıksal bir tasarı olduğunu düşünür (Özlem, 2013). Belli bir alanı tanımlamak üzere evrensel yasalar koymak isteyen araştırmacılar genellikle; bir şeyin fenomenal gerçekliğine işaret eden, zaman içinde yaşanan farklılaşmalara rağmen değişmeyen bir özün peşindedir. Bilimsel bir yaklaşım ortaya koymak adına mimaride kullanılan tipoloji düşüncesi bu açıdan ele alınmalıdır. Ancak tipoloji her ne kadar rasyonel ve matematiksel bir ifadeye sahip olsa ve rasyonel mimarinin ilkelerinden değildir.

Mimarlıkta tip düşüncesi antik dönemden bu yana var olmasına karşın 18. Yüzyıla kadar bir terim olarak ifade edilmemiştir. İlk olarak dönemin “algı ve bilginin edinilmesi arasındaki ilişkiyi vurgulayan bilgi kuramını” referans alan Laugier’in “ilkel kulübe” metaforu, tip yaklaşımının öncüsü olmuştur. Kavramı kullanan ilk mimar A. C. Quatremère de Quincy’dir. Quincy, doğa bilimlerinde var olan biçim kuramlarından (taklit kuramı) yola çıkarak tip kavramını açıklar. Mimarlıkta tip yaklaşımı açısından Quincy’nin en önemli katkısı tipin bir model ya da örnek olmayıp aksine değişime açık bir soyutlama, bir öz olduğunu vurgulamasıdır. Bunların yanında Blondel ve Durand “tür” yaklaşımlarıyla, Semper “mimarlığın dört ögesi” yaklaşımıyla ve Viollet-le-Duc “oluşturucu ilke” anlamındaki “stil” yaklaşımıyla mimarlıkta tipoloji kavramını geliştirmiştir (Bingöl, 2007).

3.2. Modern Mimarinin Rasyonelliği

20. yüzyılın başlarındaki mimarlık düşüncesi, mimarlığın bir taklit sanatı olmadığı aksine zihnin saf yaratımı olduğu düşüncesinden yola çıkmıştır. Orantılara tabi, yapıyı basit geometrik şekillerle ifade eden, modern uygarlığın gereklerini ekonomik ve sosyolojik düzeyde karşılayan, çabuk formüle edilen bir mimarlık tarif edilmiştir. Kimi zaman oldukça sert sloganlar eşliğinde sunulan mimarlığın bu fikirleri aslında aydınlanma mimarisinin kimi söylemlerine dayandığı için tamamen yenilikçi değildir.

Buna karşın yine de aydınlanma mimarisinin duyguyla karışan mantık yapısı yerine saf mantıksal yaklaşımlar ele alınmıştır.

Esasen tüm akıl yürütmeler kanun niteliğinde bir sonuca varmadığı için başka bir akıl yürütme tarafından çürütülebilir. Bu nedenle rasyonalizm, belli bir olay içinde var olan ilişkilerle ve eleştirel akıl ile akıl yürütme arasındaki sebeplerin birbirine bağlanması hatta bir değerler ölçeği oluşturulması ile açıklanabilir. Ancak modern mimarlıktaki rasyonalizm, Kant'tan bu yana var olan bu düşünceler yerine, Pythagoras matematiği ile ilgili bir kavram; "iyi yargılama, işlevsel biçimleri diğerlerinden ayırt etme yetisi ya da kanıtları algılayan sezgisel yeti değil, sayılar, oranlar gibi soyutlamalar yaratan ve onları birbirine bağlayan" bir akli kullanmıştır. Violet- le- Duc'ün savunduğu, Gotik Rasyonalizmin tümdengelim yolu ile tasarladığı bütüncül yapı mantığını, modern mimari kendi rasyonel yaklaşımının temeli olarak almıştır. Violet- le- Duc yaptığı araştırmalarda, Gotik Mimaride, tonozların itme kuvvetinin çıkmamasına rağmen bu noktalarda uçan payanda uygulandığı sonucuna varmıştır. Bu nedenle yapıların tümdengelim yöntemiyle öncelikle biçiminin belirlendiğini düşünür. Oysa bu soyut akıl yürütme yönteminin aksine araştırmalar Gotik mimarinin, üç yüz yıllık bir gelişim süresinin her aşamasında başvuru, deneme yanılmalar üzerinden kurulan bir akıl yürütme sonucunda şekillendiğini ortaya koymuştur. Dolayısıyla teorik tümdengelim metotlarının uygulaması değil pratik sonuçlar üzerine kurulan bir akıl sistemi kullanılmıştır. Modern mimari bu ayrıma varamadığı için tümdengelim, soyut akıl yürütme yöntemi olarak benimsemiştir (Hautecoeur, 1958).

"Modern Mimari" kavramına ilk olarak Otto Wagner'in 1896 tarihli "Moderne Architektur" adlı kitabında rastlanmaktadır. Çağın ihtiyaçlarına saygı gösterilmesi gerektiği düşüncesiyle mühendislerle yapılan çeşitli ittifaklar sonucunda "Modern Mimari'nin ilk otantik örnekleri" olan demir köprüler, endüstri dönemi mimarisini doğurmuştur. Bülent Özer (2009); "belli bir insani faaliyeti barındırmak üzere planlanan ya da inşa edilen mimari yapıtın, fonksiyonel, teknolojik ve estetik bakımdan herhangi bir taviz ya da yabancılığa, yozlaşmaya yer vermeksizin doğrudan doğruya o faaliyeti gerçek anlamda belirleyen ana verilerden hareket etmiş olması" gerekliliğine vurgu yapar. Bundan hareketle modern mimari, 19. Yüzyılın kimi yapılarından başlayarak 20. Yüzyılın ortalarında kadar devam etmiş, postmodernizmin doğuşuna kadar çağdaş mimari ile eş anlama gelecek şekilde kullanılmıştır.

Cam, çelik, beton gibi yeni malzemelerin kullanıma girdiği; burjuva değerlerine göre şekillenen 19. Yüzyıldan sonra 20. Yüzyıl mimarisi, avangart sanat ve edebiyatta

olduğu gibi toplumsal değerlere yaklaşmıştır. Yine de mimarlık bağlı olduğu rasyonalist ideallere diğer alanlar kadar tavizsiz yaklaşmamıştır. Modern mimarlar için rasyonellik, geleneğin “irrasyonel kalıntılarını” temizlemek için bir araç olarak görülür. Aynı zamanda “yzeyssel akılcılık ve verimliliğe götüren, hayal ve ss karşıtı ve kişiye mevcutla aşıkar olanla sınırlandırma eğilimli”dir. Bu yönüyle kapitalist değerlere de yaklaşmıştır (Heynen, 2011).

3.2.1 Genel eğilimler

Modern mimarinin genel tutumu kendini devrimci olarak tanımlayan ve rasyonalist ilkelere bağlı mimarlar tarafından şekillendirilmiştir. Farklı kökenlere dayanan, ancak rasyonalist tutum etrafında birleşen ilkelerin ortak noktası işlevsellik vurgusudur. Fransa'da Tony Garnier, Louis Bonnier, Auguste Perret; Avusturya'da Adolf Loos; İsviçre'de Robert Maillart; Almanya'da Walter Gropius; Hollanda'da Hendrik Petrus Berlage; Amerika Birleşik Devletleri'nde Lebaron Jenney, Louis Sullivan modern rasyonalist ve işlevselci mimarların öncüleridir. Özellikle 1920 sonrasında, daha radikal bir tavırla, bu öncülerin incelikli tutumlarından vazgeçilerek ve gerçek rasyonalizmin bir zihin tutumu olduğu unutulmuş ve çok çabuk formüle edilebilen, asal geometrik biçimleri yücelten bir yaklaşıma başvurulmuştur. 1912 tarihli bir makalesinde Andr Vera, mantığın duyguya üstün gelmesi gerektiğini ilan ederek bu tutumu daha erken tarihlerde ortaya koymuştur (Hautecoeur, 1958).

nc rasyonalist mimarların yaklaşımları doğrudan asal geometrik formlarla açıklanamaz; ancak birçok tutumu 1920 sonrası mimarlığın temellerini oluşturmuştur. Örneğin Adolf Loos, eserlerin hakikatini, soyut ilkelere ziyade uygarlığın gerçek şartları dahilinde gerçek hayatla olan bağında bulur. Bulunduğu dönemin en önemli probleminin barınma olduğunu düşünerek cesur ve ekonomik düzeyde yapıcı yaklaşılması gerektiğini söyler. Toplumun günlük ihtiyaçları için sağduyulu bir yaklaşıma sahip olan Loos, projelerinde klasik bir dinginlik aramaktadır. Ekonomik olmaması bir yana mimarlık ile yönetici sınıf arasında bir ilişki sorunu olarak gördüğü süslemeyi, mevcut ihtiyaçların bir parçası olmadığı gerekesi ile reddetmiştir. Loos modern keşifler işığında tasarladığı projelerinde, kararlılıkla yenilediği biçimsel mantığı ile gelenekten kopulabileceğini düşünmüştür. Geleneksel olarak mimariye dayatılan ve süsleme sınırlarının ötesine geçen bir ifadenin yanında klasik geleneğe duyduğu ciddi ve derin anlayışı açısından Ledoux ile benzerlik gösterir. Yapıları sade dış görünüşe sahiptir; ancak iç mekan

tasarımları; birbiriyle bağıntılı, uyumlu ve bölünmez bir bütün içinde, farklı kişilerin yaşantılarını farklı mekanlarla özdeşleştiren kompleks bir yapıdadır (Rossi, 1989). Loos'un, kısaca "planın mekanda çözülmesi" şeklinde tarif edilen bu iç mekan yaklaşımı "Raumplan" olarak adlandırılır. Yazınında yalnızca bir defa dipnot olarak kullansa da Raumplan, pratikte geliştirerek sıkça kullandığı bir yöntemdir. H. Kulka tarafından "prizmatik kabukla sınırlanmış programın üç boyutlu artikülasyonu" olarak yorumlanır. Durağan öznenin alanı ayırık odadır. Odanın mimarisi ile yolun mimarisi arasında tutarlı bir ayırım vardır. (Kleinman ve Van Düzer 1994). Loos'un karmaşık iç mekan tasarımları ile dış arasında bir birlikten söz edilemez. Ancak ekonomik olma, süslemenin reddi ve uygarlığın gerçek şartlarına yaptığı vurgu, modern mimarlık anlamında önemlidir.

1. Dünya Savaşı sonrasında kurulan S.S.C.B'nde ekonomik ve politik istikrarsızlığa rağmen toplumun şekillenmesinde sanatçı ve mimarlar ciddi çalışmalar yapmıştır. Öne çıkan en önemli kurum; "bilimsel sanat eğitimi, konstrüksiyon formulasyonu ve endüstriyel üretimle sanat arasındaki ilişki" kurmayı hedefleyen Vkhutemas'tır. Kurumda Ekim Devrimi'ne yeterince destek vermeyen realist sanatçılar yerine avangart sanatçılar görevlendirilmiştir. Vladimir Tatlin'in sosyalizmle ilişkilendirerek ürettiği "endüstri – gündelik hayat – sanat üçgeni" söylemlerinin yansımaları bu yönde ele alınabilir. Bu nedenle Vkhutemas, doğrudan sanatta Konstrüktivizm ile ilişkilendirilmiştir. Ancak kurumda Nikolai Ladovsky ve Vladimir Krinsky'nin öncülüğünü yaptığı rasyonalistler de mevcuttur. Örgütsel açıdan da farklılaşan bu iki görüş Konstrüktivistler'in teknoloji, malzeme ve konstrüksiyon yaklaşımlarına karşın rasyonalistlerin fonksiyon temelli yaklaşımları ve konstrüksiyondan ziyade kompozisyonu öncelmesi olarak kendini göstermiştir. Bu ayrılığa rağmen Yakov Chernikov gibi "Konstrüktivizmin en ilginç özelliği rasyonalitedir." gibi ifadelerle Konstrüktivizm ile rasyonalizm arasında bağ kurmayı amaçlayan mimarlar da vardır. (Yakar, 2020). Konstrüktivist mimarlığın en karakteristik yapılarından biri Ilya Golosov'un Zuev İşçi Kulübü (Şekil 3.2.1.1) tasarımıdır. Yapıda dikdörtgen gövdeye saplanan silindirik form ön plana çıkar. Bu yapı biçimsel olarak İtalyan rasyonalist mimari örnekleriyle oldukça benzerlik göstermektedir.



Şekil 3.2.1.1 Zuev İşçi Kulübü, Ilya Golosov, 1927

Konstrüktivist mimar Moisei Ginzburg'un "mekânsal çözümün amaçlı netliği", yeni mimari için "en üst düzeyde örgütlenme" olarak gördüğü makine metaforu, yaratıcı fikirlerin formüle edilmesinde başvurulması gereken kesinlik fikirleri diğer ülkelerdeki rasyonalist söylemlerle benzerlikler göstermektedir. SSCB'de rasyonalistleri temsil eden kurum, 1923'te faaliyetlerine başlayan ASNOVA'dır (Yeni Mimarlar Derneği). Bu çerçevedeki Rus rasyonalist mimarlar Gestalt Psikolojisi'ne dayanan bir yaklaşımı benimsemiştir. Grup, mimarlığı stilistik geçmişin körelmiş formlarından kurtarmayı amaç edinmiştir (Mallgrave, 2005).

Savaş sonrasında Vkhutemas gibi Almanya'da da Bauhaus Okulu kurulmuştur. Bauhaus mimarlık çevrelerinde oldukça etkilidir. Savaş sonrasında yenik düşmüş Almanya'da bu güçlü okulun açılması, mimarlık ve sanat anlamında ciddi gelişmeler sağlanmıştır. Romantik – Dışavurumcu yaklaşımın aksine bilinçli bir şekilde rasyonalizm tercih edilmiştir. 1919 – 1933 yılları arasında; Walter Gropius, Hannes Mayer ve Ludwig Mies van der Rohe'nin farklı dönemlerde yöneticiliğini üstlendiği bu kurum, dönemin şartlarına göre üç farklı binada çalışmalarını sürdürmüştür. Kurucu ve ilk müdür Gropius, 1907'de makineleşme sonucunda kalıcı ve hatasız eserler vermenin yanında soylu ve sanatsal organik bir bütün oluşturarak ürünlerin niteliğini korumayı hedefleyen Werkbund çevresinde yetişmiştir. Bu nedenle seri üretim ve estetik nitelik üzerine Bauhaus'un ilk yaklaşımı Gropius'un Bruno Taut, Adolf Behne ile çalışmalarından türemiş, orta çağın zanaat temelli yaklaşımını örnek almıştır. Buna karşın 1923'te Henry Ford'un otobiyografisinin Almanca çevirisiyle birlikte seri üretim meselesi yeni estetik gerçeklik olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu değişimin en önemli figürü Behne'dir. Makine ve geometrik soyutlamayı savunarak öğrenci toplulukları arasında gündem oluşturmuştur. Ayrıca El Lissitzky'nin Almanya ziyareti (1921) de Bauhaus üzerinde konstrüktivizmin etkilerinin oluşmasına öncülük etmiştir. Her ne kadar kuruluş programında yer alsada Bauhaus'ta mimarlık okulu

Gropius'un 1928'de istifa etmesinden kısa bir süre önce, 1927'de, açılmıştır (Forgacs, 2017).

Gropius modern rasyonalist mimari için önemli bir figürdür. Internationale Architektur makalesinde rasyonalizmi işlev ile ilişkili olarak açıklar. İşlevselcilik yeni ve faydacı bir ruha sahiptir. Geçmişin duygusal yaklaşımlarına karşı yaşamın tümüne yayılan "evrensel biçim verme iradesi" olarak yalansız ve süslemesizdir. Mimari kitleler kendi biçimleri aracılığıyla anlam ve amaçlarını ifade eder. Manevi değerlerin bireysellik sınırlarından nesnel geçerliliğe yükselmesi, rasyonel yaklaşım ile gerçekleşebilir. Gropius'un yanında Peter Behrens ve Adolf Behne'nin çalışmaları da oldukça önemlidir. Behrens'in özellikle savaş öncesi fabrika yapılarındaki faydacı yaklaşımları ve Behne'nin teorik katkıları modern Alman mimarisini geliştirmiştir. Behne yazdığı "Der Moderne Zweckbau" (Modern İşlevsel Bina) adlı kitabında "zweck" (amaç, işlev) ve "sachlichkeit" kavramlarını ön plana çıkarmıştır. Sachlichkeit'in kelime karşılığı nesnelliktir. Behne, yazısında bu kavramı açıklamasa da sadelik veya şemalaştırma anlamında değil; sorumlu düşünme, "hayal gücüyle ve hayal gücü dışında tüm amaçları karşılayan bir çalışma" anlamlarına gelecek şekilde kullanmıştır. Bunu, formel gelişim için belirlediği üç kavramsal aşamanın ilerleyici bir açılımı olarak tasvir etmiştir. Bu üç aşamadan ilki; Wagner, Berlage, Messel ve Wright tarafından temsil edilen "Artık Cephe Değil Ev" kavramıdır. Tasarımda tarihi bir cephe kavramının yerini, kat planının işlevsel gerekliliğe göre şekillendirilmeye bıraktığı ilk aşamadır. İkincisi "Artık Ev Değil, Şekillendirilmiş Mekan" kavramıdır. Evin veya kutunun kendisinin yerini daha katı bir Sachlichkeit'e bırakması ikinci aşamayı temsil eder. Üçüncü aşama ise "Artık Şekillendirilmiş Mekân Değil, Tasarlanmış Gerçeklik" kavramıdır. Yapısalcı ve rasyonalist duyarlılıkları birleştiren bu üçüncü aşama, mimarinin ulaşması gereken gerçekliği olarak görülmüştür. Modernizmi geniş tabanlı ve aynı zamanda gelecekteki gelişime izin veren bir eğilim olarak gören Behne'nin sachlichkeit kavramı, Hugo Häring ve Hans Scharoun'un organik işlevselciliği (Şekil 3.2.1.2) tarafından temsil edilmiştir (Mallgrave, 2005). Mimarların bu tasarım anlayışları, Bülent Özer tarafından Türkçeye "Organimsi Mimari" olarak tercüme edilir.



Şekil 3.2.1.2 Berlin Filarmoni Orkestrası Binası, Hans Scharoun, 1963

Modern mimaride rasyonalizmi temsil eden bir diğer ülke de Fransa'dır. Le Corbusier, mimarlık yaklaşımı ve sloganlarıyla bu ortamı şekillendiren en önemli figürdür. Aldo Rossi (1989), modern harekette rasyonalizmin, bina kompozisyonlarında yaptığı yüceltmeye rağmen; kompozisyon teorilerinin herhangi bir krize uğratılmadan pratiğe geçirilmesini sağlayan Oud, Loos, Le Corbusier mimarlığının önemine vurgu yapar. Bu mimarlar arasında Le Corbusier'e ayrı bir önem atfeder. Genel geçer gibi görünmesine rağmen açıklanamamış durumları, en pratik şekillerde ve metaforik ifadelerle (bunların birer slogandan daha fazlası olmadığını unutmayarak) kesin çözümlere kavuşturduğunu belirtir. Tasarımları incelendiğinde, aklın sürekli olarak 'önceden var olan'a meydan okuduğu görülür. Rossi, La Tourette Manastırı'nı (Şekil 3.2.1.3) Le Corbusier'in tüm fikirlerinin sentezi olarak görür ve yapıdaki konaklama birimlerinin cephe boyunca oluşturdukları hücresel görüntüyü, mantıksal yaklaşımı kesin bir biçimde sunan rasyonalizmin en tutarlı ifadesi olarak tanımlar.

Le Corbusier'in mimaride rasyonalizm ile ilgili fikirleri, soyut geometrik orantılara dayanmaktadır. Bunun belirmeye başladığı en erken yapı Villa Schwob'tur (Şekil 3.2.1.4). Ancak Le Corbusier'in rasyonalist fikirleri, 1917'de Amédée Ozenfant ile tanışmasıyla asıl şeklini almaya başlamıştır. Ressam Ozenfant, kübizmi 4. boyuta çok odaklanma ve tekrarlayan motif kullanımı gibi konularda eleştirmektedir. Çıkardığı L'Elan dergisinin Aralık 1916 sayısında "Notes sur le cubisme" başlığı altında, ilk olarak "Purism"den bahsetmiş ve bu akıma öncülük etmiştir. Purism, "avangart" olmaktan ziyade idealist ve muhafazakardır. İçinde bulunan modern teknoloji dünyasında çağa uygun biçimde var olmak üzere; düzen, açıklık ve mantığa dayanan ortak bir zemin çağrısında bulunmuştur (Mallgrave, 2005). Purism

Le Corbusier'in rasyonel mimarisini şekillendiren en önemli yaklaşımdır ve bu anlamdaki fikirlerini L'Esprit Nouveau dergisinde geliştirmiştir.



Şekil 3.2.1.3 La Tourette Manastırı, Le Corbusier, 1953



Şekil 3.2.1.4 Villa Schwob, Le Corbusier, 1912

Akıl, zihin gibi sözlük anlamlarına denk gelen Fransızca “Esprit” sözcüğü, “ruh” anlamını da içinde barındırmakta, Hegel'in kullandığı “tin” kavramına karşılık gelmektedir. Genellikle bilimsel aklın hareketini kavramak isteyen düşünürlerin başvurduğu bir kavramdır (Tümertekin, 2008). Le Corbusier, bu anlamda yeni bir bilimsel mimari ruh oluşturmak istemiştir. Düşünmeyi bizzat diyalektik olarak tanımlayan Hegel'den bu yana, şeylerin gerçek doğasının ve gerçeğin kendisinin diyalektik olduğu; gerçekliğin temelini ise tinin oluşturduğu düşünülmektedir. Böylece ortaya çıkan tinsel ya da doğal tüm süreçlerin mantığı diyalektik hale gelmiştir. Düşünme sisteminde varılan bu noktaya rağmen Le Corbusier'de “L'Esprit” yalnızca soyut matematiksel- geometrik oranların evrensel araçlar olarak sunulması şeklinde ortaya çıkar. Derginin 4. sayısında “Le Purisme” başlığı altında Le Corbusier ve Ozenfalt'ın (1920) sanat eseri için yaptığı; “matematiksel düzen hissi uyandırmalı ve bu matematiksel düzene neden olmanın araçları evrensel araçlar arasında aranmalıdır.” tanımı bunu desteklemektedir. Aynı makalede mantıksal yaklaşım şu şekilde ifade edilmiştir:

“İnsan sabitlerinden türetilen ve onsuz hiçbir şeyin insan olmadığı MANTIK, bir kontrol aracıdır ve nasıl icat edileceğini bilenler için bir keşif rehberidir; sezginin bazen tuhaf gidişatını kontrol eder, düzeltir ve kesinlikle ilerlememize izin verir.” (s. 19)

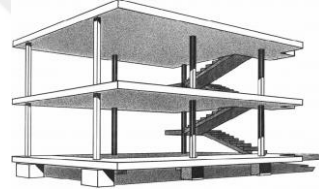
Dolayısıyla Le Corbusier'de mantık diyalektik olmak yerine pozitivisttir. Her ne kadar derginin ilk sayısında “Yeni bir ruh var: açık bir anlayış tarafından yönlendirilen bir inşa ve sentez ruhu” açıklamasında bulunurken diyalektik mantığın bir sonucu olarak sentez kavramına işaret edilse ve yine Hegelci bir kavram olan “yeni bir ruh”

formülü kullanılsa da bu “ruh”, endüstriyelmiş dünyaya ayak uydurmak olarak şekillenmiştir. Le Corbusier’de rasyonalist mimari yaklaşım klasik mantığı kullanmış, diyalektik mantığa evrilememiştir.

Le Corbusier L'Esprit Nouveau dergisinde geliştirdiği fikirlerin bazılarını Bir Mimarlığa Doğru kitabında yer verilmiştir. Mimarlık, onun için “ışıkta bir araya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve muhteşem oyunu” dur. Zamanı yakalamanın en büyük işaretini makine estetiğinde görür. “Kütle, Yüzey, Plan” anımsatmaları, “Düzenleyici Çizgiler”, “Mimarlık”, “Seri Üretim Konutları” ve “Mimarlık veya Devrim” gibi başlıklarda mimari üzerine; “Görmeyen Gözler” başlığı altında da makine estetiği üzerine düşüncelerini aktarmıştır. Ayrıca “Seri Üretim Konutları” bölümünde 1920'ler mimarisinin ortak bir problemi olan konut anlayışını; “Monol” (Şekil 3.2.1.5), “Domino” (Şekil 3.2.1.6) ve “Citrohan” (Şekil 3.2.1.7) tasarımları üzerinden açıklamıştır (Le Corbusier, 2020). Konut üzerine önemli çalışmaları olan Le Corbusier ayrıca Villa Roche’dan (Şekil 3.2.1.8) başlayarak Villa Savoye’da (Şekil 3.2.1.9) en gelişmiş halini verdiği mimarlığın 5 temel ilkesi fikrini geliştirmiştir.



Şekil 3.2.1.5 Monol evi, Le Corbusier, 1919



Şekil 3.2.1.6 Domino evi, Le Corbusier, 1915



Şekil 3.2.1.7 Citrohan evi, Le Corbusier, 1921



Şekil 3.2.1.8 Villa Roche, Le Corbusier, 1923



Şekil 3.2.1.9 Villa Savoye, Le Corbusier, 1927

Le Corbusier ile tanışıp etkilenecek onun fikirlerinin yayılmasında rolü olan en önemli kişi Sigfried Giedion'dur. Giedion da Hegelci bir yaklaşım ile mimaride zamanın ruhunu bulmak üzere çalışmıştır. "Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition" adlı kitabında, yaşadığı dönemin mimarisinde çelişkiler olduğunu düşünse de gizli ve spontane bir sentezin varlığını, akıl yürütmeye ve nesnel gerçeklere olan inancını açıklamıştır. Giedion'un asıl amacı, "sentezin neden bilinçli hale gelmediğini ve hareket eden gerçekliği açıklamaktır." Bu anlamda akıl yürütme, çelişkisiz açıklamalar şeklinde kendini göstermiş, mantık yasalarından hareket edilmemiştir. Ayrıca, "akıl yürütme de asla tamamen 'saf' değildir." söylemi ve senteze olan inancıyla diyalektik mantığa yaklaşırsa da yine kendi ifadesiyle "bu gerçeğe girmeyerek", kitabında, tek tek mimari ve şehir örneklerine odaklanmıştır (Giedion, 2015).

Ona göre "mimaride, inşaatta, resimde, şehir planlamada ve bilimlerde"; "sosyal, ekonomik ve işlevsel motivasyonlar" üzerinden kurulan benzer süreçler işler. Bunlar asıl olarak ahlaki taleplerden güç almakla birlikte; "tarihsel tarzlardan uzaklaşma" ve "amaca uygun gelişim" ilkelerinin varlığından beslenir. Bunların mimarideki görünürlüğü "işlevlerle ya da sosyolojik düzenlerle açıklanabilir". Paralel şekilde şehir planlamanın da "esas olarak sosyal, politik ve ekonomik çıkarların yığılması" ile oluştuğunu belirtir. Hem mimaride hem şehirde varlığını devam ettirmek isteyen unsurların yapısını değiştirmesi gerektiğini belirtir. Newton fiziğinin mutlak ve statik birliğinden modern fiziğin 4. boyutu ele alan dinamik çokluğuna geçişte yaşanan değişimi; Barok'tan Kübizm'e yaşanan değişimle paralel görür. Verdiği örnekle değişim yaklaşımına açıklık getirir (Giedion, 2015). Bu görüş kitabın başlığı olan mekan, zaman, mimari arasındaki olması gereken ilişkiye işaret eder.

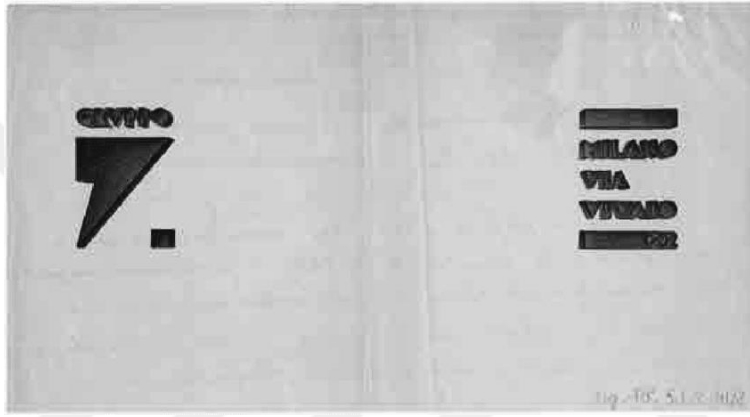
3.2.2 Modern Dönem İtalyan Rasyonalizmi

Modern İtalyan mimarisi Faşizmle olan doğrudan ilişkisi bakımından diğer Avrupa ülkelerinden farklıdır. Bir devlet olarak bütünlüğünü 1870 gibi geç bir tarihte kazanan İtalya, 1. Dünya savaşı öncesinde sanatsal anlamda bir bütünlüğe sahip değildir. Farklı bölgeler, ilişkili oldukları kültür ve tarihi miraslarına göre farklılık gösteren anlayışlar benimsemiştir. Ülkenin güneyi ve başkent Roma klasik, kuzey bölgeleri ise orta çağcı tutumu sürdürmüştür. 20. Yüzyılın başlarında özellikle mimarlık çevrelerindeki tartışmaların da etkisiyle mimarlar; gelenek ile modernlik, klasik Latin kültürü ile makine uygarlığı talepleri arasında bir denge kurmaya çalışmıştır (Mallgrave, 2005).

Mimarinin modern anlamda değişmesiyle ilgili ilk girişim, mimarlık tarihçisi Camillo Boito'nun "İtalyan Mimarısının Gelecek Tarzı Üzerine" adlı kitabındaki, tarihten tamamen kopmadan; ancak tarihselciliğe karşı rasyonel ilkeler doğrultusunda ulusal bir üslup oluşturma önerisidir. Bu önerinin tarihten tam anlamıyla kopmamasını eleştirenler 1890'da Torino'da "İlk İtalyan Mimarlık Sergisi" adında bir sergi düzenleyerek, klasik unsurların sadeleşmesine yönelik önemli bir adım atılmıştır. Düzenlenen sergi ve fuarlar, İtalyan mimarisinde önemli bir gelenek oluşturmaya başlamıştır. Kuzey Art Nouveau'sundan etkilenilen 1900 Paris Fuarı, 1902 Turin "Uluslararası Modern Dekoratif Sanatlar Sergisi"nin yolunu açmışlardır. Sergi bölgesel karakterlere izin vermekle birlikte, klasik unsurlardan uzaklaşma yönündeki önemli bir adımdır. Bunun yanında daha radikal söylemlere sahip olan Fütürizm için gerekli ortamı sağlamıştır. Fütürizm, mimarlık alanında, Antonio Sant'Elia'nın "Nuove Tendenze" adlı grubun 1914 tarihli sergisinde yayınladığı "Messaggio" başlıklı manifesto ile ortaya çıkmıştır. Silolar, fabrikalar, enerji santrallerinin soyut hacimlerinden etkilenen bu akım, çağın ruhunu temsil etmesine rağmen 1. Dünya savaşı nedeniyle etkisi kaybolmuştur. Savaş sonrasında (1922), Milano'da Giovanni Muzio ve Gio Ponti'nin önderlik ettiği, Mussolini'nin söylemlerine dayalı Novecento mimarlık hareketi ortaya çıkmıştır. Akım; Carlo Carrà ve Carlo de Chirico'nun metafizik okulunun düşünceleri ile "düzen, denge, gölge, saf renkler" konusunda avangart yaklaşımları birleştirmiştir. Buna karşın tasarım anlayışları modernist değil neoklasiktir (Etlın, 1991).

19. Yüzyılın sonu 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan bu görüş ve hareketlerden sonra, 1926'da çağın rasyonalist ruhunu kurmak isteyenler, ilk İtalyan rasyonalist hareketini başlatmıştır. 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde mimarlık gündemini belirlemeyen rasyonalizm, bu hareketle birlikte ele alınmaya başlamıştır. 1926'da doğrudan

İtalyan Rasyonalist mimarisini geliştirmek üzere yola çıkan ve “Gruppo 7” (Şekil 3.2.2.1) ismiyle anılan grubun temsilcileri; Lathitects-Ubaldo Castagnoli, Leigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava ve Giaseppe Terragni'dir. Grubun temel yaklaşımı olan “razionalizmo” kavramı, ılımlı değil savaştan bir yol izleneceğinin işaretidir. Karışık ve düzensiz sanat ortamının dengeye girdiğini ve “yeni bir ruh”un doğduğunu kabul eden Gruppo 7, sanatın kültür ile ilişkisini vurgulayan 4 manifesto niteliğinde makale yayınlamıştır. 1926-1927 tarihlerinde makaleler; “Mimarlık”, “Yabancılar”, “Doğaçlama, yanlış anlama, önyargılar”, “Yeni bir arkaik çağ” başlıklarıyla yayınlanmıştır. İtalyan rasyonalizminin temelini oluşturan bu yayınların içerikleri kısaca şöyledir (Terragni, 2003):



Şekil 3.2.2.1 Gruppo 7 amblemi

Mimarlık bölümü:

“... ‘Yeni bir ruh’ doğdu. Bu iklimde, kendi başına bir şey olarak, bireylerden bağımsız, tüm ülkelerde farklı görünüm ve biçimlerde; ancak aynı temelde var olduğunu kastediyoruz, bu yeni ruh, tüm sanatsal veya tarihsel dönemlerde olmayan olağanüstü bir hediye elinde bulundurulur. Ayrıcalıklı zamanlarda yaşıyoruz, o halde yeni bir fikir düzeninin doğuşuna tanık olabiliriz. Sonunda kendi karakterine sahip olacak bir çağın başlangıcında olduğumuzun kanıtı şu olgunun açık ve sık tekrarıdır: farklı sanat biçimlerinin birbirleriyle mükemmel uyumu ve birbirleri üzerinde yaptıkları etki; tam olarak bir üslubun yaratıldığı dönemlerin özellikleri...” (s. 39)

Yeni olma durumu; bireyden bağımsız olan çağın özünün ülkelerdeki farklı yansımaları ve sanat alanlarında yaşanan etkileşim ile ilişkilendirilmiştir. Çağın özü, Behrens, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Gropius, Le Corbusier’in yeni bir estetik için zamanın ihtiyaçlarıyla yakından bağlantılı çalışmalarını açıklanmıştır. Sanat alanlarındaki etkileşim ise Cocteau, Picasso, Strawinsky, Le Corbusier arasındaki var olduğu savunulan etkileşim ile örneklendirilmiştir.

Makalede genel anlamda geçmişten kopma fikrinin aksine, İtalyan Rasyonalist mimarisinin genel yaklaşımını; “Geçmişimizle bugünümüz arasında hiçbir uyumsuzluk yoktur. Gelenekten kopmak istemiyoruz: Dönüştürülen, yeni yönler kazanan gelenektir...” ifadesi özetlemektedir. Modern mimaride yeni olma yanında gelenekle bir açıdan bağ kurma paradoksu, İtalyan Rasyonalistlerinin en başta kabul ettiği bir durumdur. Bu yaklaşım şu şekilde ifade edilmiştir:

“Yeni mimari, gerçek mimari, mantığa, rasyonaliteye katı bir uyumun sonucu olmalıdır. Katı yapılandırma kuralları dikte etmelidir. Yeni mimari formlar, yalnızca gerekliliğin karakterinden estetik değer almalıdır ve ancak daha sonra, bir seçimden sonra üslup ortaya çıkacaktır. Çünkü hiçbir şekilde bir üslup yaratma niyetinde değiliz (bu tür yoktan var etme girişimleri “özgürlük” gibi sonuçlara yol açar); ama rasyonalitenin sürekli kullanımından, binanın yapısı ile önerdiği amaçlar arasındaki mükemmel uyumdan, bir üslup doğacaktır. Bunu başarmak gerekir: Kendi başına güzellik olmayacak olan saf ritmin basit yapıcılığının tanımlanamaz ve soyut mükemmelliği ile soylulaştırmak.” (s. 44)

Yeni mimari için bir üslubu yoktan var ediş yerine bir “seçim” ile açıklayan bu yaklaşımı mimaride tip üretme ihtiyacıyla açıklamıştır. Roma örneğinden yola çıkarak Roma mimarisinin seçim yoluyla mükemmelleşen gücünü; “tapınak, bazilika, sirk, rotunda ve kubbe, termal yapı” şemalarının sürekli tekrarında bulur. Modern anlamda ise tip ya da seri evler yapma ve bunu yaparken ihtiyaçlardan hareketle Tıpkı uçağın kendi görünümüne sahip olma biçimi gibi evin de kendi yeni görünümüne kavuşacağını belirtir. Ancak tip inşa etmenin tercih edilmesini bireysel hırslar nedeniyle cesaret gösterisi olduğu vurgulanır.

Yabancılar bölümü’nde Gruppo 7, mimarideki tüm yaklaşımların klasik ya da gotik unsurlardan kaynaklandığını ileri sürer. Bunun yanında çağın yeni mimarisinin ortaya konulması için İtalya dışındaki yeni örneklerin araştırılması gerekliliğini vurgular. Bu anlamda Almanya’yı, daha eksiksiz bir mimari yenilenmeye sahip olduğu düşüncesiyle ön plana almıştır. Avusturya mimarisini, en büyük temsilcilerinde bile, her zaman rasyonel inşa taleplerine karşılık gelmeyen; ancak belirli bir irade karakterine sahip olarak görür. Almanya ile yakın görülen İskandinav ruhunun biçimsel bir sadeliğin yanında klasik yaklaşımın kişisel ifadelerine dayanan bir üretim çıkarma niyeti olduğunu belirtir. Mimarlığın rasyonel ruhunun en radikal ifadesi ve uygulamasına Hollanda’nın ulaştığını düşünür. Teo Van Doesburg, Cornelis Van Eesteren ve Gerrit Rietveld’in De Stijl akımını Alman yöntemlerinin yapısal saflığının, Le Corbusier’in matematiksel rasyonalizmiyle birleşimi olarak yorumlar. Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada’nın teknik estetikle elde edilen siloları över.

Doğaçlama, yanlış anlama, önyargılar bölümünde "Mevcut mimari hareketi tamamen aydınlatmak" amacıyla olan ve bu nedenle yurtdışındaki mimariyi inceleyen grup, öncelikle İtalyan mimarisinin diğer uluslarla paralel olarak gerçek bir modern ruha sahip olduğunu ve İtalya'nın mimariye hala hakim olduğunu belirtmiştir. Buradan hareketle, mevcut ortamın getirdiği zorluklar nedeniyle yeni mimarlığı oluşturmada, İtalya'nın gelişimini engelleyen nedenleri araştırmıştır. En ciddi eksiklik, İtalyan mimarların "teknik sorunlara sadece estetik bilgi ile yaklaşması, eserlerini teknik bir bilgi olarak ortaya çıkarabilmeye hazırlıklı olmaması"dır. Aynı zamanda bu durumu çözecek yönde mimarlar yetiştiren okulların olmayışıdır.

Okullarda öğretim sistemi için bir model önerilmiştir. Buna göre eğitimin en baştan teknik- estetik ilkelerine dayanması gerekmez. Öncelikle eğitim, sanat ve pratik-bilimsel öğretimin karşı karşıya gelmesini engelleyecek şekilde kurgulanmalıdır. Eğitimin ilk yıllarında mutlak ve ayrıcalıklı olarak bile tercih edilebilecek olan klasik geleneğin sağlam bir temel olduğu unutulmamalıdır. İlk ciddi çalışmalardan sonra kompozisyon çalışmalarına geçişte öğrencilere özgürlük alanı tanınmalıdır. Bu özgürlük alanının o dönemin ruhunu yansıtması gerektiği unutulmamalıdır.

İtalyan mimarisinde yanlış anlaşılan bir konu, sahte ve yersiz olmasına rağmen anıtsallık tercihinde olan ısrardır. Bu nedenle modern konutlarda olması gereken pratik mantık ve hijyen sorununun göz ardı edilmesidir. Artık betonarmenin de mantıksal formları kullanılarak, geleneğin samimiyetsiz mimarisinden vazgeçilmelidir. Yanlış anlaşılan bir diğer konu ise ulusal ruhun yorumlanmasıdır. Bu anlamda üslup kılavuzlarında toplanan veya akademik alışkanlıklarının onayladığı en sıradan ve en kaba olanların seçilir. Ancak bu neoklasik deneyimler yok olmaya meyilli olduğu bilinmelidir. Bunların yanında grubun mimarlık başlıklı ilk makalesinde de anlaşılmadığı için keyfi yorumlar alan yerler olduğu belirtilir. Örneğin, neoklasik mimarinin değişmesi yönündeki yaklaşım bir nefret gibi algılanmıştır. Oysa Gruppo 7, Novecento öncülüğündeki bu yaklaşımı modern mimariye evrimi kolaylaştırması açısından değerli bulmaktadır.

Bu makalede son olarak vurgu yapılan nokta şöyledir:

"Mimarın, yeni mimarinin yalnızca yeni bir sanatın diğer tüm biçimleriyle yakından bağlantılı olduğunu değil, aynı zamanda büyük bir dizi etki, yankı ve yansıma gerektirdiğini hissetmeye zorunlu olarak yönlendirildiğini söyledik. Hem mekanik ruha hem de Yunan ruhuna katılan bu yeni geometriye temel tonu mimarın vermesi gerekir. Belki de bu aynı şeydir; 'yeni ruh'". (s. 72)

Yeni bir arkaik çağ makalesinde ise "Yeni bir Ruh"un var olduğu kesin olmakla birlikte bireysellikten uzak bütünleşmiş bir çatı altında toplanması açısından arkaik bir dönemin yaşanmakta olduğu belirtilir. İnşai mecburiyetler nedeniyle Antik

Yunan'daki zeminle doğrudan olması gereken mantıksal bağ ve buna bağlı oluşan ritim, şimdi betonarmenin koşullarında yeniden sağlanmalıdır. Bu eski değerlerin varlık nedenini kaybettiği; yeni büyük açıklık, cam yatay tabakalaşma, hafif taşıyıcılar tamamen yeni bir estetiği zorunlu kılmaktadır. Doluluk ve boşlukların ritmik dağılımı tamamen yeni biçimler almalıdır. Ancak gözün hala bu yeniliğe alışamadığı belirtilir.

Betonarmenin anıtsal değerlere ulaşip ulaşamayacağı tartışmalıdır. Oysa herhangi bir malzeme bir etkiyi uyandırmak adına diğerinden üstün değildir. Betonarme istenen anıtsallığı rasyonalizmden alacaktır. Ancak henüz biçimsel açıdan olanakları tam olarak ortaya konulmamış bir aşamadır. Bu nedenle kompozisyon oluşturmada eski formlarla analogi kurulmaktadır. Analogi, dolu boşlukların ritminde kendini gösterir. Mimaride ileri gitmek ve üslup birliği sağlamak için bireysel özellikler bastırılmadan bireycilikten vazgeçmelidir. Bu anlamda mimaride kullanılacak öğelerin sayısını çoğaltılmalı ve bir sınırlamaya tabi tutulmalıdır. Mimarlar kendini bu öğeleri kullanma konusunda yalınlaştırmalı ve onları ritmin soyut saflığına uygun bir mükemmelliğe kavuşturmalıdır. Bu sayede temel tipler oluşturulabilir. "Kitlesele inşaat" hakkında konuşmak; monotonluk, yoksulluk, fantezi eksikliği ve yaratıcı değerden uzak görüldüğü için sanat kavramını küçülttüğü doğrudur. Ama her şeyden önce çeşitliliğin güzellik oluşturduğu fikri doğru olmadığı gibi basitlik de yoksulluk değildir. Seri üretimde kullanılacak az bir unsurla, etkiler değişebilir. Mozaiklerin, yıldızların, mermerlerin rafine bir lüks derecesini hiçbir zaman çıkmayacağı, sadelikte mükemmelliği aramanın uygarlığın temsilcisi olduğu anlaşılacaktır. "Belki de bu anlayış herkese yayıldığında yeni bir çağın arkaik dönemi kapanmış sayılabilir."

Gruppo 7'nin 1926- 1927'de yayınladığı bu manifestolardan sonra rasyonalist eğilimi destekleyen mimarlar, 1928'de Roma'da Plazzo delle Espozopne'de "İlk Ulusal Mimarlık Sergisi" düzenledi. Sergi sonunda birleşen mimarlar işlevsel gereksinimleri ve çağın makine ruhunu benimseyen bir yaklaşımla Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR) hareketini kurdu. Hareket, 1931 yılındaki ikinci sergiyi düzenleyerek Mussolini'yi, rasyonalizmi ulusal üslup olarak kabul etmeye çağıran bir manifesto yayınladı. İtalyan rasyonalist mimarisi 1940'lı yıllara kadar Faşizmle iç içedir. Bu sayede gelişmesi için önemli bir destek bulmuş; ancak genel anlamda rasyonalizmin mantık ile olan ilişkisi göz ardı edilmiştir. Rasyonalizm fonksiyonellikle eşdeğer anlamda kullanmıştır. Bu düşünceyi destekleyen önemli bir argüman; Alberto Sartoris'in Le Corbusier'den etkilenecek 1932'de yazdığı ve "Gli elementi dell'architettura funzionale" adıyla bilinen eserinin ilk basımında geçen

“rasyonel” kelimesinin daha sonra “fonksiyonel” olarak değiştirmesidir (Mallgrave, 2005).

Mimari, form yaklaşımı olarak soyut geometrik biçimlerden hareket etmekle birlikte “bağlamsal bir avangart estetiği” aramıştır. Bu anlamda Etlin’e (1991) göre “razionalizzazione”, Almanca “sachlichkeit” kavramına tekabül etmektedir. Bu kavram; Behne’nin “Artık şekillendirilmiş Mekân Değil, Tasarlanmış Gerçeklik” başlığı altında, rasyonalist duyarlılıkla birleşmiş yerellikleri de kapsayan bir manada ağıkladığı bir işlevselliği kastetmektedir. Dolayısıyla modern mimarlık döneminde İtalyan Rasyonalistlerin de sık sık vurguladığı gibi İtalyan rasyonalizmi, ulusal ve yerel bağlarını hep taşıyarak çağın değerlerini yansıtan organik bütünlükte bir işlevsellik oluşturmayı amaçlamıştır. Modern mimari bağlamında bir paradoks gibi görünen bu duruma diğer Avrupa ülkelerinde de rastlamak mümkündür (Colquhoun, 2005).

Bağlamsalcı yaklaşım, Türkçede “ortama alışma” gibi bir manaya, gelen İtalyanca “ambientamento” kelimesiyle anılır. Bu yaklaşımda yeni yapılar, yapıldığı malzemenin de bir gerekliliği olarak, yeni görünmelidir. Ayrıca İtalyan rasyonalizmi kendi modern mimari ilkelerini; süslemesizlik, orantı ve soyut ritimler, strüktürün yapı görünüşünde ifadesi, konsollu balkon, köře penceresi olarak belirlemiştir. Giuseppe Pagano, Gino Levi-Montalcini, Giuseppe Terragni, Roma’da Innocenzo Sabbatini, Giuseppe Capponi, Pietro Aschieri ve Mario Ridolfi, Adalberto Libera, Giovanni Michelucci, Angiolo Mazzoni (Bostenaru-Dan 2008), Pietro Lingeri ve BBPR mimarlık ofisi altında birleşen mimarlar modern dönem İtalyan rasyonalizminin önemli figürleridir. Bu ortak görüşe sahip olan mimarlar genellikle Casabella-Continuità dergisi çevresinde toplanmıştır. MIAR’ın kuruluşundan sonra derginin editörlüğüne Edoardo Persico, Giuseppe Pagano gelmiştir (Mallgrave, 2005)

Giuseppe Terragni’nin 1928-29 tarihli Como’daki Novocomum (şekil 3.2.2.2) yapısı İtalyan Rasyonalizmi için öncü sayılabilir. Ilya Golosov’un Zuev İşçi Kulübü’yle biçimsel benzerlik gösteren yapıda; betonarme kullanımı, dikdörtgen prizma içinde bulunan silindir köşe ve cepheye hakim olan yatay çizgiler dikkat çekicidir. İtalyan Rasyonalizmi’nde genellikle toplu konut konusu önemlidir. Enrico Agostino Griffini’nin Edificatrice di Case Operaie konutları ve Alberto Sartoris’in Condominio Les Toises Lutry yapısı (şekil 3.2.2.3) bu anlamda örnek olarak gösterilebilir. Bunların yanında Mario Ridolfi’nin Piazza Bologna’daki Posta Sarayı (şekil 3.2.2.4), Adalberto Libera’nın Aventino bölgesindeki tasarımları, Trento’daki ilkokul yapısı (şekil 3.2.2.5) ve Lido di Ostia’daki apartmanları (şekil 3.2.2.6) İtalyan Rasyonalist mimarisi için önemli örneklerdir (Etlin, 1991).



Şekil 3.2.2.2 Novocomum apartmanı,
Giuseppe Terragni, 1928



Şekil 3.2.2.3 Condominio Les Toises
Lutry konutları, Alberto Sartoris



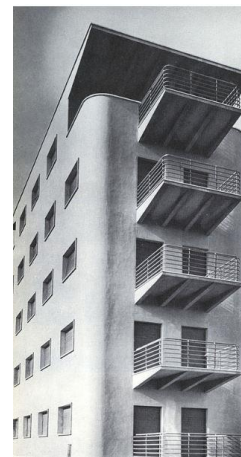
Şekil 3.2.2.4 Bologna Meydanı Posta
Sarayı, Mario Ridolfi



Şekil 3.2.2.5 Torino ilkokul binası,
Adalberto Libera



Şekil 3.2.2.6 Lido di Ostia'daki farklı tipolojide tasarlanan apartmanlar, Adalberto Libera



3.3. Modern Sonrası Mimari'de Rasyonalizm

İdealizm öğretilerine dayalı, bütüncül bir üslup oluşturma yönündeki modern mimari, yüzyılın ortalarına geldiğinde hedeflediği bütünleşmeyi sağlayamamıştır. Ancak bu durum yalnızca mimarlıkta değil mimarlığın dayandığı alanlarda da benzer şekilde gelişmiştir. Modern dönemin büyük öğretilere dayalı felsefesi yüzyıl ortalarında sorgulanmış ve kendi zamanını yeniden analiz etme üzerine araştırmalar yapmıştır. Bilim felsefesi profesörü Bachelard, 1932 gibi erken bir tarihte Yeni Bilimsel Tin adlı kitabında dönemin bilimsel gelişmelerinin verdiği dayanakla temel iki ayrım olan rasyonalizm ile ampirizm arasında sentez kurarak bilimsel araştırma yöntemlerinin yalnızca tümdengelim ve tümevarım üzerinden açıklanamayacağını bunlara analoji ve paraloji yöntemlerinin de dahil olması gerektiğini açıklamıştır.

Bachelard'ın (2015) çalışmaları "yeni bilimsel tin" in ne olduğuna ilişkindir. Sonucu "Rasyonalizmüstüculük" adını verdiği kavramla açıklar. Kavramın temelinde mutlak öğretilere hapsolmuş bütünsel rasyonalizmi bireyselleştirme amacı taşımaktadır. Bu anlamda "tinsel devrimin vazgeçemeyeceği uğraşlar"; "rasyonalizmi tinin geçmişinden tinin geleceğine doğru çevirmek, anından girişime, ilkselden karmaşıklığa, mantıktan mantık üstüne çevirmek" olarak tanımlar. Ona göre, aklın yaşamış olduğu devrim; artık bize üçgenin 180 olan iç açıları kanununa "Duruma bağlı" deme gücü vermiştir. Güncel fizik deneylerinin, yıkılmaz a prioriye yeniden düşünmeye tabi tutarak a posterioriye kucak açtırması "düşünce dünyasında temkinsizlik" yönteminin önünü açmıştır. Oldukça uzun yıllar boyunca biriken bilgi artık şüpheli bir konuma gelmiştir. Bachelard'ın şu sözleri rasyonalizmin bulanık çerçevesini ya da başka bir deyişle rasyonel diyalektiği açıklamaktadır:

"Artık hiçbir şey baskı kuramaz üzerimizde. En başta da gerçeklik artık bizi haksız çıkarmakla yüklü değildir. Gerçekliğin akıldışılığı, ritmi iyi ayarlanmamış bir akılla karşısına çıkmadıkça da kütleli kalamaz. Gene de zafer kazandı diyerek çok çabuk sevinmemeliyiz. Rasyonel çoğulculuk metafizik açıdan öylesine farklı alanları ilgilendirir ki, karşıtlar arasında basit birleşimler kurup bu çoğulculuğa tutarlılık kazandırabileceğimizi unutmamalıyız... ..Bu yüzyılda psişik bir devrim gerçekleştiği kesin; insanın akli özgür kaldı, tinsel seyahat başladı artık, bilgi de dolaylı gerçeğin kıyılarına terk etti..." (s. 16)

Bachelard, modern dönemin tinsel yaklaşımlarını aradığını çalışmalarını 1960 yıllarındaki ölümüne kadar sürdürmüştür. Descartesçi epistemolojinin felsefe alanındaki yıkımı, 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde rasyonel mimari arayışında olan mimarlar için henüz gerçekleşmemiştir. Zamanın ruhunu katı rasyonalizmin yanında

teknolojinin ifadesi ve işlevde bulan modern mimarinin rasyonel yaklaşımı, yüzyılın ortalarında değişmiştir. Rasyonalizmin mutlak değil bireysel ya da bölgesel anlamlarının gelişmesi, çoğulculuşma eğiliminin metafizikle olan teması, modern mimari sonrası için düşünsel altyapıyı oluşturmuştur.

İlerleyen tarihlerde bilginin değişen bu durumu postmodern olarak adlandırılmıştır. Jean-FranCois Lyotard'ın 1979 tarihli ve "The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge" adlı kitabı değişen bilgi biçimine bir meşruiyet raporu niteliğindedir. Tüm kitabın özeti mahiyetindeki giriş bölümünde şu altı konu işlenmiştir: İlk bölüm gelişmiş toplumlarda bilginin durumunu anlatır; ikinci bölüm modern çağın bittiğini postmodern çağın tarih felsefesindeki perspektife yerleştiğini ilan eder; üçüncü bölümde post modern kavramı modern düşüncedeki meşrulaştırma sorunlarını tanımlama noktasından hareketle ele alınır; dördüncü bölümde modern dönem, bilim ve "Tin'in diyalektiği, anlamın yorum bilgisi, rasyonel öznenin özgürleşmesi ya da zenginleşmesi" gibi büyük anlatılara dayanan sosyal bağlarla tanımlanır; beşinci bölümde büyük anlatıların güvenilmez bir hal alarak parçalandığını belirtir, Son bölümde ise bilimdeki meşrulaştırma kriterlerini performatiflik¹², açık tartışma ile elde edilen fikir birliği ve paraloji olarak sıralar. Bu anlamda bilimsel yaklaşımın geldiği bu "paraloji" ve "anlaşmazlık" yaklaşımlarının sosyal durumlara uyarlanıp uyarlanmayacağını sorgulamıştır. Bu bağlamda "spekülatif anlatı ve özgürleşme anlatısı"¹³ üzerinden iki temel model oluşturmuştur. Ancak sonuç olarak postmodern, giderek artan bir şekilde, başlangıç ve herhangi bir andaki son fikriyle bağlantısı zayıflayarak ilerleyen bir dizi yer değiştirme şeklinde açıklanan sonuçsuz ve karmaşık bir durum olarak tanımlanır (Lyotard ve Brügger, 2001).

Postmodern mimari de bu ortama paralel olarak birbirinden farklı gelişmeler göstermiştir. Ancak bunlar arasında bilim, mantık, özerklik ve akılcı mimari kavramlarını kullanarak mimariyi tarif eden ve dönemin rasyonel mimari yaklaşımını ortaya koyan mimarlar İtalya'da ortaya çıkan "La Tendenza" grubu çevresinde toplanmıştır. Grubun faaliyetleri genel anlamda Neo Rasyonel mimarlık olarak

¹² "Performatiflik tek seferlik bir edim değil, tekerrür ve ritüeldir (bourdieau-habitus), beden bağlamında doğallaştırılmasıyla etkilerini gösterir, bir bakıma, kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranmalıdır." (URL 1)

¹³ Spekülatif anlatıya göre bilimsel, sosyal ve varoluşsal pratik birleştirilebilir. Bu nedenle, bilimin giriştiği gerçek neden arayışı, sosyal/politik alanda hedeflenen haklı amaçlarla sorunsuz bir şekilde hizalanır. Özgürleşme anlatısı ise başlangıç noktasını bireylerin gelişme ihtiyacında alır. Bilim ve eğitim, bireyleri kendilerine baskı yapan veya kendilerini yönetmelerini engelleyen her şeyden özgürleştirmelidir. İlk durumda kahraman düşünsel özneyken ikinci durumda pratik öznedir.

adlandırılır. Bu akımı temsil eden Oswald Mathias Ungers gibi La Tendenza grubunda bulunmayan tekil mimarlarda bulunmaktadır.

“Mimarlığın sınırlarına doğru dönüş” olarak tanımlanabilen Neo Rasyonel mimarlık; İşlevselcilik’e karşı olmakla birlikte 19. Yüzyılın tarihsel kimlik edinmeyen ve süslemesiz Akademiizm söylemine paraleldir. Bu, Özeke Tökmeci tarafından “polemik nedenlere, mimarlığı sosyolojik ve estetik kaygılardan soyutlamaya ve tasarımcının tamamen biçimsel bir mantıkla tipleri bir araya getirmesini sağlamaya yönelik” olarak tanımlanmış; Alan Coulquhoun’un “çağdaş toplumlarda artık var olmayan, ya da en azından kültürel nüfuzunu kaybetmiş olan kurumların tipolojilerini korumaya” çalışmak açıklamasıyla ve Charles Jencks’in, “Rasyonalist fenomene tarihsel bir kimlik kazandıran”, “tarihsel mimari elemanları temel tipler olarak küp, silindir, kare ve dörtgen gibi geometrik biçimlere indirgeyen” tanımlamalarıyla desteklenmiştir (Özeke Tökmeci, 2013, s.113).

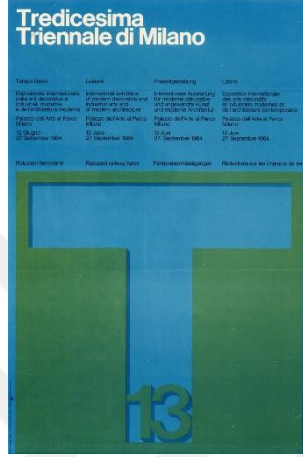
“Neo”; Yunanca “neos” sözcüğünden türeyen, kökeni Antik Yunan’a dayanan bir ön ektir. Bu ek, esasen “yeni” anlamına gelmekle birlikte yeniden canlandırma ya da modifiye edilmiş olma anlamlarını da içinde barındırmaktadır (Oxford Dictionary of English, 2022).

3.3.1 La Tendenza

İki dünya savaşı arasında İtalyan Rasyonalist mimarisi, devlet yönetimiyle olan iyi ilişkileri sayesinde gelişmek için uygun bir zemine sahipti. 2. Dünya Savaşı’ndan sonra tüm dünyada olduğu gibi İtalya’nın da içinde bulunduğu ortam farklılaşmıştı. 1950 yıllarında ekonomik anlamda ciddi bir iyileşme olarak seyreden, ucuz iş gücü ve tarımsal üretime dayalı bu durum 1960 yıllarında önemli sorunlar doğurmuştur. Bu yıllar gelir farkları nedeniyle yaşanan iç göçler, kentleşme sorunları; güçlenen sendikalar ve öğrenci hareketlerinin etkisinde geçmiştir. Mimarlık disiplini de bu ortamdaki oldukça etkilenmiş, Milano Politeknik başta olmak üzere çeşitli kurumlarda eğitim sistemi sorgulanmıştır. Mimarlık çevrelerinde faaliyetlerinde de Super Studio ve Archizoom gibi gruplarda deneysel mimarlık arayışları ortaya çıkmıştır. Bunun yanında “mantık, özerklik, analiz, bilim ve akılcı mimari” terimleri üzerinden araştırma yapan İtalyan mimarlar, La Tendenza olarak adlandırılan bir akımı oluşturmuştur (Turan, 1998).

La Tendenza; Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Massimo Grassi, Costantino Dardi Giorgio Grassi, Antonio Monestiroli, Mario Ridolfi, Giuseppe Samonà, Massimo

Scolari, Saverio Muratori, Paolo Maretto, Gianfranco Caniggia, Vittorio Gregotti gibi mimarlar tarafından temsil edilmiştir. 1964'te 13. Milano Trienali (Şekil 3.3.1.1), 1973'te Aldo Rossi'nin düzenlediği 15. Milano Trienali (Şekil 3.3.1.2), 1978 Roma-Interrotta sergisi, Aldo Rossi'nin 1980 Venedik Bienali için 1979 yılında tasarladığı Teatro del Mondo, Paolo Portoghesi'in 1980 Venedik Bienali için düzenlenen La Strada Novissima sergilerinde kendini göstermiştir (Etlin, 1991).



Şekil 3.3.1.1 13. Milano Trienali Afışı Şekil 3.3.1.2 15. Milano Trienali afişi

"Tendenza" terimi ilk olarak E. N. Rogers'ın¹⁴ 1957'de Casabella-Continuità'da yayınlanan bir yazısında kullanılmıştır. Ancak hareketin bütüncül özellikleri ve çeşitli yönleri, Cristiana Mazzoni'nin 1973'te yazdığı "La Tendenza; Une Avant-Garde Italienne, 1950-1980" adlı kitabında yer almaktadır. Kitapta modern mimarlığın işlevselciliğini eleştiren Tendenza'nın on dört önemli mimarı ele alınmıştır. Mazzoni daha sonra akımın farklı dönem ve mimarlarla ilişkili beş önemli noktasını açıklar. İlk nokta "Süreklilik ve Eğilim", E. N. Rogers'ın 1952- 1965 yılları arasındaki yaklaşımlarını inceler ve öğrencileri Canella, Rossi ve Grassi'ye değinir. İkinci nokta "'Aymonino'dan Cacciari'ye", Venedik Okuluyla ilişkili Manfredo Tafuri Massimo Cacciari, Vittorio Gregotti ve Carlo Aymonino'yu bir arada ele alarak karşılaştırma yapılabilmesini sağlar. Üçüncü nokta "La Tendenza duraklıyor", 1970'teki kendine güveni artan ancak biçimcilikle ilgili çelişki ve şüphelerin oluşmaya başladığı bir ortamı anlatır. 1920-30'lu yıllardaki Romalı arkeologların çalışmalarından yararlanan Venedik ve Milano okullarına ait olguları inceler. Dördüncü nokta, "retrospektif" şimdiki zamandan başlamak ve kökenlere geri dönme fikrini, 1970 tarihli La città di Padova kitabındaki Aldo Rossi'nin yaklaşımını ele alarak açıklar. Son nokta "Yirmi

¹⁴ 1953- 1965 yılları arasında derginin editörlüğünü üstlenmiştir.

Yıl Sonra” ise 1985 tarihli Casabella-Continuità sayıları üzerinden Gregotti'nin tipolojik gerekçeleri ve pratik şüphelerini aktarır (Castex, 2014).



Şekil 3.3.1.3 La Tendenza; Une Avant-Garde Italienne, 1950-1980 kitap kapağı, Cristiana Mazzoni

Bu akıma mensup mimarlar genellikle Milano Politeknik'in genç eğitimcileri, asistanları ve mezunlarıdır. Modern dönem İtalyan rasyonalist mimarlarından Ernesto Rogers ve Lodovico Belgiojoso (BBPR grubu üyelerinden), Aldo Rossi (1959 sınıfı), Giorgio Grassi (1960 sınıfı), Massimo Scolari (1968 sınıfı) bu akımın en önemli temsilcileridir. Bu mimarların kullandıkları kavramlar ve mimari yaklaşımları ve vurguları tamamen aynı olmasa da birbirleriyle ilişkili projeler gerçekleştirmişlerdir. Neo Rasyonalistlerin ortak noktası psikoloji, teknoloji veya işlev gibi mimarlık dışı yaklaşımlardan kaçınarak mimarlık adına “mimari biçim”i yeni bir paradigma olarak geliştirme girişiminde bulunmaları ve bunu yaparken mimarlık ve kentin doğrudan olan ilişkisini ortaya koymaktır. Genel anlamda bir mimarlık sistematiği oluşturmak üzere, bilimsel bir paradigma oluşturma eğilimidir. Elbette ki bu nesnel gerçeğin iddiasına sahip bilim anlayışı, mimarlık alanı söz konusu olduğu için kendi başına var olan mutlak bir gerçekten kaynaklanmayan bir rasyonel bilgi üretimi olarak anlaşılmalıdır. Dolayısıyla diğer alanlardan özerkliği ilan edilmiş olan mimari kendi içinde bireysel hırslardan da konulacak sistemli bir mimari ve mimarlık bilgisi üretimi için gerekli araçları geliştirmektir. Bu nedenle okullarda oluşturacak ciddi bir disiplinin önemi vurgulanmıştır (Turan, 1998). İtalya’da modern dönemde işlevsellikle ve teknolojiyle ilişkilendirilerek esas dayanağı olan mantıktan sıyrılan rasyonel mimari, modern sonrası dönemde mantıkla ilişkilendirilerek bilimsel bir yaklaşım ortaya koymayı hedeflemiştir. Bunların yanında La Tendenza üyeleri

kendilerine neo rasyonel olma sıfatı eklememiş, özellikle 15. Milano Trienal'inde Rossi Rasyonel Mimarlık tabirini kullanmıştır.

Tafari ve Teysot'un 1982 tarihli yazısında gerçeğin parçalandığı, şeylerin sürekli değişime ve tüketime uğradığı belirtilir. Genel anlamda postmodern kültür olarak ifade edilen bu ortamdan kurtulmanın yolunu gerçeküstünden faydalanmaktır. Neo Rasyonalistlerin ilham kaynağı da metafizik kaynakların üzerine düşünülmüştür (Dostoğlu, 1985). Tafari ve Teysot, gerçeküstü durumunu De Chirico veya Carra'nın resimlerinde olduğu gibi düşsel montajla bir araya getirilen, dolayısıyla geometri ve sayıların anlamını kaybettiğini olarak tanımlar. Ressamların çizimlerinde var olan "tinsel perhiz"e ihtiyaç duyan bir klasik anlatı ve parçalanmışlık hakimdir. Bu mimari olarak G. Grassi'nin "Casa delle Studente" yapısı gibi birçok neo rasyonalist yapıda ve Rossi'nin "akıl ve hafızaya son kez başvurarak, bir anlamdan yoksun kalmış, koni, dörtgen, silindir, prizma ve üçgen gibi simgelere bir düzen" tanımlama araştırmalarında görünür (Tafari ve Teysot, 1982). Özellikle Rossi'nin eserleri dönemin aşırılığa kaçan mimari anlayışına karşın 1930 yılları İtalyan Rasyonalist mimarisinin düzenine dayanır ve aynı unsurların sürekli tekrar etmesi nedeniyle adeta neo-Klasisizm'e dönüşmüştür (Gympel, 1996).



Şekil 3.3.1.4 Casa delle Studente yapısı perspektif çizimi, Giorgio Grassi, 1935

La Tendenza "kuramsal önermeleri seçik ve iyi formüle edilmiş olduğunda homojen ve tüm diğerlerinden farklılaşan bir mimarlık" oluşturmuştur. Bu ortak ideolojiye dayanan fikirler Casabella-Continuità, Controspazio gibi yayınlarda birleşerek güçlenmiştir. Ancak Modern Mimariden kopuşun bir simgesi olan dergiler Reyner Banham gibi modern sonrası dönemdeki tüm yenilikçi fikirlere de açık değildi. Akımın temsil ettiği genel özellik modern mimarının diğer sanatlarla kurmak istediği süreklilik, mimarlığın kendi üzerine düşünmesini ve kendine has değerini

azaltmasına karşı üretilmiş bir yaklaşımdır. Şüphesiz oluşmasında Aldo Rossi'nin asal rolü üstlendiği genel fikirler dış parametreler olmadan kurulan özerk bir mimarlık fikrine işaret etmekte ve mimarlığın içinde bulunduğu ve aynı zamanda birleşerek oluşturduğu kentle olan bağını da ortaya koymaktadır. Bu bağlamda “kent biçimini anlamak için gerekli olan özerklik düşüncesi aracılığı ile mimarlık, gerçekliğin bir kategorisi olur.” Mimarlık bir düşünme ürünü olarak görülür ve dolayısıyla da “mimarlığın görevi bu düşüncenin açıklanması ve gerçekliğe dönüştürülmesi olur” (Moneo, 1984).

Genellikle mimarlığın bilimle sanat arasında bir kesişim olduğu düşünülür. Ancak böyle düşünenler için bilim ile kesişen alan mimarlığın teknik yanıdır. Oysa mimarlığı bir bütün olarak sınırları muğlak olan insan bilimleri alanına dahil görmek mimarlığın da net olarak tarif edilemeyen noktaları için bir çerçeve çizebilir. Bu noktada bir mimarlık sistemi oluşturmak istendiğinde bilim felsefesinin yöntemlerine başvurulabilir. Mimarlık, bu anlamda rasyonalizm ve ampirizm yakmışları üzerinden düşünerek, rasyonalist düşünmeyi, bir mimarlık sistemi kurmak üzere kullanmıştır. Ancak rasyonalist düşünme 17. Yüzyıldan 20. Yüzyılın ortalarına kadar geçen sürede farklılaşmıştır. Descartes akılcılığında bilinmeyen gerçeklerin metafizik kuramlarla açıklanması sonrasında metafiziği tamamen reddeden ve matematiksel mantık çerçevesinde hareket eden pozitivistliğe dönüşmüş daha sonra ise çağdaş bilim tekrar metafizik gerçeklerle ilgilenmeye başlamıştır. Bilimsel gelişmeler ışığında 20.Yüzyıla kadar tümdengelim ve tümevarım yöntemleri kullanılırken sonrasında analogi ve paroloji de bu yöntemlere dahil olmuştur.

Bu çerçevede Aydınlanma rasyonalizmi; dış dünya gerçekliğine inanan, akla ruh ve gerçeklik arasında bir denklem kurma rolü veren, metafizik bir varsayımı olan, ampirizmin rasyonalizme müdahil olduğu ve mantığı duyguyla karıştığı bir anlayışla gelişmiştir. 19. Yüzyılda gelişen teknolojinin ve malzeme çeşitliliğinin de etkisiyle modern ihtiyaçları keşfetme amacıyla olarak mühendislerle de ittifak kuran mimarlar, rasyonalizmi duyguların etkisinden kurtarmayı ve pozitivist gerçeklere yaklaştırmayı hedeflemiştir. Saf rasyonel yaklaşımı arayan modern mimarlık; yargılamayla yoluyla elde edilen ayırt etme yetisi olarak akli değil sayılar, oranlar, soyutlamalar ve bunlarla ilişkili olan akli temel almıştır (Hautecoeur, 1958). Dolayısıyla matematiksel bir anlayışla gelişen modern rasyonalizm, hakikati bulmayı “matematiksel örtüşme olarak” anlayan Platonun görüşlerine de kulak vermiştir. “Evrenin düzenini açığa çıkaracak hakikati” gösterme amacı güderek kuramsal anlamda, matematik alanında diferansiyelde kullanılan “fonksiyonalizm” kavramını bünyesine dahil etmiştir. Viollet-le-Duc’ün “dolaşım” kavramı ve Le Corbusier’in

“makine” metaforu bu görüşün mimarlıktaki yansımalarını oluşturmuştur (Pérez-Gómez, 1998).

Doğrudan fonksiyonla özdeşleşen ve saf rasyonalist anlayışa ulaşma amacıyla orantılara tabi bir sadeleşme peşinde olan modern mimarinin rasyonalizmi, evrensel bir biçim oluşturmayı hedeflemiştir. Ancak; özellikle “sachlichkeit” kavramıyla ilişkili olarak nesnellik olgusunun peşinde olan Alman Rasyonalizmi, tarihsel bağlamından kopmak istemeyen ve dönemin Alman mimarisini en gelişmiş örnek olarak gören İtalyan rasyonalizmi, diğer ülkelerin rasyonel olarak tanımladığı biçimleri izleyebildiğimiz S.S.C.B Konstrüktivizmi'nin ortak noktası, biçimsel birlikten ziyade akılcı davranmak ve çağın ruhunu yakalamaktır. Bunu yaparken her zaman mimaride işlev öncelenmiştir.

Köken olarak Fransa'da doğan rasyonalist yaklaşımın o dönem ele alınan şekliyle en büyük savunucusu Le Corbusier'dir. Le Corbusier bu anlamda mimari birlik ütopyasının da en büyük savunucusu olmuştur. İç savaşlar nedeniyle mimari modernleşmeyi geç yakalamış İspanya'yı, diğer bazı Avrupa ülkelerini, göçler vasıtasıyla ABD'yi etkileyebilmiştir. Rasyonalizm, kendi düşünsel temelleri olan ülkelerce devşirilerek kullanılmıştır Ampirizm fikrinin doğduğu İngiltere'de ise rasyonel mimari ile ilgili bir yaklaşım gerçekleştirilmemiştir.

Modern sonrası mimari; 2. Dünya Savaşı sonrasında sorgulayıcı ortamı, metafiziğin analogi- paroloji yöntemleriyle birlikte düşünsel hayata dahil olduğu bir ilkimde gelişmeye başlamıştır. Bu anlamda rasyonalist düşünce sadece matematiksel orantılarla açıklanmamış, mimari çoğulculuk çağına girmiştir. Bu anlamda rasyonalizm doğrudan tercih edilen bir yaklaşım değildir. Ancak La Tendenza adı altında toplanan ve mimari gerçekliğin peşinde olan bir grup İtalyan mimar, yeni bir mimarlık mantığı kurmayı hedeflemiştir. Mimarlık, özerk bir bilim olarak görülmüş ve mimarlık, mimarlığın bilgisi olan biçimle açıklanmaya çalışılmıştır.

4. ALDO ROSSİ MİMARİSİ

Pozitivist dogmaların etkisini kaybettiği, modern mimarinin bütünleştirici ve kuralcı ortamının çözüldüğü, yapılan mimari projelerde dahi insan ölçeğinin kaybolduğu, kentsel nüfusun arttığı 1960 yılları, bir mimari kafa karışıklığı dönemidir. Modern mimarinin inanmışlığının yeri yorgunluğa dolayısıyla kararsız bir ortama dönüşmüştür. Döneme gerçeklerden kaçan bir yüzeysellik hakimdir. Modernist dönemin daha iyi gelecek için kendi benliğini koruyarak tutarlı bir bütün oluşturmak üzere yabancılaşan öznesi, postmodernist dönemde basit stratejiler için kendi benliğini parçalayarak şizofrenik koşullar içinde bulunan bir özneye evrilmiştir (Harvey, 2019) Mimarlık genellikle neo-teknolojik, mega-yapısal, grafik fantezi ile ifade edilen, popülist, neo terimlerle tanımlanır. Tüm bu yeni arayışlar belli bir üslup etrafında toplanma gayesi gütmmez.

Mimarideki bu ortam bazı açılardan İtalyan mimarisi için geçerli değildir. Yüzyıl başlarında faşist yönetimin sözcülüğünü üstlenen modern İtalyan mimarisi 2. Dünya Savaşı sonrasında bu tavrını değiştirmiştir. Buna karşın La Tendenza gibi gruplarla yine mantıksal temellere dayalı bir mimarlık bütünlüğü oluşturmayı hedefi devam etmiştir. İtalya’da özellikle 1950 yıllarında daha önce bahsedilen sözde ekonomik refah ortamı, 1960-1970 yıllarında yaşanan ekonomik sorunları doğurmuştur. Bu nedenle mimar, kendi disiplininde var olan sorunları çözmek üzere sosyal, kültürel ve politik alanda rolünü artırmış; kent ve kamusal alanla ilgili daha çok söz söylemeye başlamıştır. Tüm bunların yanında elektronik tabanlı teknolojilerin gelişmesi, plastik gibi yeni yapı malzemelerinin tasarım alanına dahil olması, mimari anlamda eski ile yeni arasındaki farkları derinleştirmiştir.

2. Dünya savaşında İtalya’da bombalanan şehirlerin durumuna ek olarak artan göçler özellikle konut sorununda kendini göstermiştir. Bir yandan inşa edilmesi gereken konut yoğunluğu, öte yandan teknolojik yeniliklerle yükselen yaşam standartları veya bireysel talepler; modern dönemin sosyal konut anlayışını değiştirmiştir. Örneğin 1949 “INA-Casa” adıyla çıkarılan konut mevzuatı ile 1963’e kadar konut ihtiyacını karşılamaya yönelik oluşturulan bir politika ile hızlı üretim ve bireysel talepler, simgesel bazı unsurların kullanıldığı sözde özgün yapılar ortaya

çıkıştır. Bu yapılar daha sonra neo-realist olarak sınıflandırılmıştır (McEwan, 2014).

Bu mimarlık ortamında Rossi; ekonomik çalkantılardan ve teknolojik gelişmelerden bağımsız olarak, mimarlığın kendi dinamiği olan biçim sorunlarından hareket eden bir mimarlık yaklaşımı tezahür etmektedir. Özellikle ütöpik yaklaşımların çarpıtmadan öte gitmediğini, ancak doğru önermeler ve mantık çerçevesinde çözümler üretilebileceğini düşünür. Bu anlamda yazdığı makale ve kitaplarla kuramsal bir çerçeve oluşturmaya ve üretim faaliyetleriyle bunları daha ileri taşımaya çalışmıştır.

Rossi'nin kuramsal çerçevesi Moneo'ya (1984) göre üç kaynaktan etkilenmiştir. Bunlar G.C. Argani'nin kitabı "Walter Gropius ve Bauhaus", T.W. Adorno'nun "Tüketim Toplumunun Eleştirisi" ve Enzo Pace'nin fenomenolojist okulu Marx okumalarıdır. Hays (2015) ise Rossi'in yapısalcılıktan etkilendiğini; ancak bu alanın temel önermelerini dönüştürdüğünü söyler. Bunun yanında Marx ve Freud'a dayanan, Lukacs ve Adorno okumalarıyla zenginleşen entelektüel birikime sahip olduğunu ve kendi şiirselliğiyle bu birikimi aktardığına vurgu yapar.

Rossi'nin yazıları bu kavramsal çerçevede ele alınmadığında anlaşılması zor bir hale gelmektedir. Özellikle Şehrin Mimarisi'nde kolay anlaşılabilir tipoloji, özerklik, şehir, temsil gibi temaların oluşu; projelerinin rasyonel görüşüne eklenmiş simgesel öğeler gibi nedenlerle bütüncül olmayan sınıflandırmalara dahil edilebilir. Rossi'yi ciddi manada ele alan Michael Hays (2015), Mimarlığın Arzu'sunda Rossi'nin, analoji yaklaşımını Lacan'ın arzu kuramı bağlamında ele almıştır. Rossi'yi tipoloji kavramıyla özdeşleştiren çoğu görüşe karşı tipoloji yaklaşımını onun ürettiği farklı çalışma düzlemleri arasında hareket eden "çözüm ve üretim mekanizması" dolayısıyla bir "aracı" olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla tipoloji asli öneme sahip bir unsur olarak görülmemiştir.

Rossi'yi ciddi manada ele alanlardan biri de Alan Colquhoun'dur. Colquhoun (2005) Biçim ve Figür adlı makalesinde modern dönemin işlevselciliğine karşı çıkan neo-realizm (Yeni Gerçekçiler) ve neo-rasyonalizm (Yeni Akılcılar) akımlarını ele alır. Modern Hareket'in biçim ve işlev arasında kurduğu ilişkiyi biçim ile figür arasında bulur. Biçim ona bir anlam yüklenmeden ele alınan, figürse kültür tarafından yüklenen anlamlarla algılanan görüntüdür. Bu açıdan figürü anlamak kolaydır. Biçimin ise onu kuramsal bir dizgede ilk ele alan Herman Mumheisus'ta bile kesin tanımı yoktur. Muhtemelen Neoklasik bir temele dayanan biçim; soyutlamayla, sadelikle ilişkilidir. Figür kavramını takip eden mimarlık saymaca, tarihten öğeleri

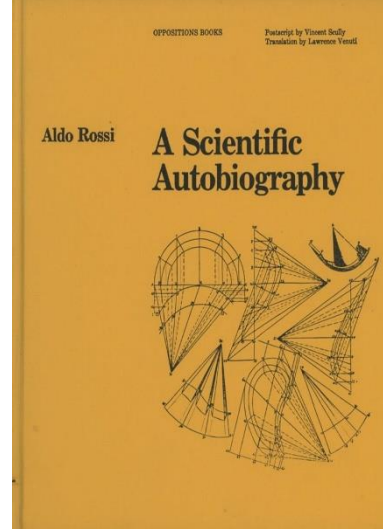
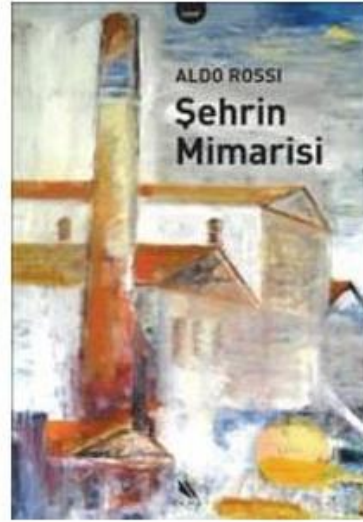
bünyesine dahil eden, belli bir mantığa dayanması gerekmeyen bir anlayışı temsil ederken; biçim tarih dışı, sabit yasalarla belirlenen, belli bir mantığı temsil eden anlayışı şekillendirir.

Modern sonrası dönemde figüratif mimarlık kimi zaman paraloji yolunu kullanan eklektik bir anlayışla ortaya çıkmış, neo-realizm adıyla anılmıştır. Charles Moore ve Robert Venturi bu akımın temsilcileridir Neo-rasyonalizmi ise Aldo Rossi ve La Tendenza grubu temsil eder. Colquhoun (2005, s.193), bu yaklaşımın “genel tipler dışında kalan her şeyi dışlamaya ve ayrıntılı olmaktan kaçınmaya” çalıştıklarını belirterek şöyle açıklar: “Tikel figürler, tikel bağlamlarda ya da tikel işlevlerle ilişkideyken yarattıkları çağrışımlar nedeniyle değil fakat ilk-örnekler¹⁵ yüzünden, mimarlığın kendi özerk geleneklerine ait olan örnek-tipler¹⁶ yaratabilme güçleri yüzünden kullanılırlar.” Bu iki akımın ortak özelliği mimarlığı saf biçimlerle sınırlamaktan kaçınmaları ve mimarlığın tekrar kendine mal” olması için çalışmalarıdır.

Oluşan sınıflandırmaların doğru olup olmadığını anlamak için Rossi'nin kendi yazı ve mimari üretimlerinin incelenmesi önemlidir. Öncelikle oldukça doğal bir şekilde düşünceleri zamanla gelişerek ve kendi çelişkilerine çözümler üreterek yeni söylemler kazanmıştır. Buna rağmen ilk kitabında kurduğu mantık, yaşamı boyunca mimarisinde görülür. Rossi Şehrin Mimarisi'nde, (Şekil 4.1) gerçekliğin nasıl kurulabileceğini açıklar. Bu anlamda birçok çelişki ortaya koyarak bir mimarlık mantığı oluşturmaya çalışmıştır. Dolayısıyla metin, çelişkilerin bütünlüğüne ulaşma ve gerçeklik arayışı nedeniyle diyalektik akıl yürütme yöntemi kullanılarak çözümlenebilir. Bilimsel Otobiyografi (Şekil 4.2) ise o zamana kadar yapmış olduğu üretimlerin, ancak bilim ve otobiyografinin ortak paydasında açıklayabileceği düşüncesiyle yazılmıştır. Metnin genel teması ilk kitabından sonra yöneldiği analogi kavramıdır.

¹⁵ Arketipler

¹⁶ Prototipler



Şekil 4.1. Şehrin Mimarisi kitabı **Şekil 4.2.** Bilimsel Otobiyografi kitabı

Rossi yere ait genel biçimlerden yenilerini oluşturarak yepyeni bir bütün oluşturmaya çalışır. Ancak tasarım yaparken, inşa ederken hatta bir süre geçtikten sonra onları anlatırken bile tüm bu üretimlerin yeni anlamlar kazandığını düşünür. Projeyi tasarlamak gibi anlatmanın da bir iletişim biçimi olduğu görüşündedir. Bir proje üretildikten sonra ilk çağrışımlar değişebilir, dışardan bakan her göz sınırsız varyasyonda analogi kurabilir. Örneğin Bilimsel Otobiyografi'de Rossi Modena Mezarlığı tasarımından sonra iskelet analogisinin doğru olmadığını düşünmüştür. Ölüm temasını labirent biçiminde tasarlanmış bir masa oyunundan etkilenerek yeniden kurgulamıştır. Buna karşın Peter Eisenman (2006), Şehrin Mimarisi'nin Amerikan Basımı için Giriş: Hafıza Evleri: Analogi Metinleri başlıklı bölümde labirent analogisini, Daidalos'un hümanist mimarlığın simgesi haline gelmiş labirentiyle açıklar.

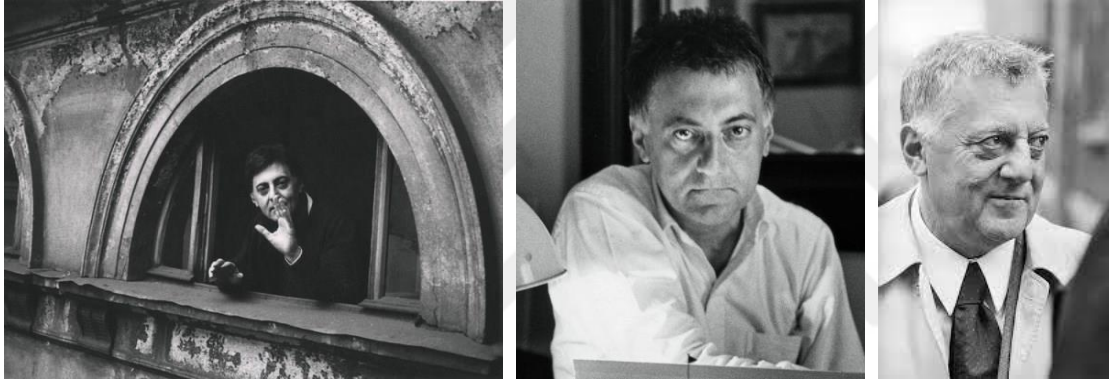
Bu nedenle tezde Rossi'yi doğru bir şekilde kavrayabilmek adına; diyalektik yöntemle geliştirdiği mimarlık mantığı Şehrin Mimarisi, analogik mimarlık yaklaşımı da Bilimsel Otobiyografi kitapları üzerinden doğrudan bir çözümlmeye tabi tutulmalıdır.

4.1 Aldo Rossi'nin Bilimsel Biyografisi

Aldo Rossi'nin hayatı boyunca yaptığı tüm eserler "Fondazione Aldo Rossi" adı altında kurulan vakfın yönetimi ve kullanım sorumluluğundadır. Eserlerin telif hakkı, vakfın kurucuları ve aynı zamanda Rossi'nin mirasçıları Vera ve Fausto Rossi'ye

aittir. Vakıf, eserleri bir araya getirmek, korumak ve yaymak amacıyla 2005 yılında Milano'da kurulmuştur. İnternet sitesinde (URL 2) Chiara Spangaro referansı ile yayınlanan biyografi bölümü, Rossi'nin hayatıyla ilgili başvurulacak resmi kaynak olmakla birlikte şöyledir:

Aldo Rossi, 3 Mart 1931'de Milano'da doğmuştur. 1949 yılında Milano Politeknik Mimarlık Fakültesi'ne girmiş ve 1959 yılında mezun olmuştur. Rossi ileride gerçekleştireceği birçok faaliyete üniversite yıllarında başlamıştır. Örneğin mimarisini geliştirmek üzere yaptığı seyahatleri, yazın hayatına başlaması, çeşitli proje üretimlerinin içinde bulunması, sergi ve bienallere ilgi duyması bunlar arasındadır. Her zaman bir eğitimci olmanın bilinci ve sorumluluğunu taşıyarak farklı üniversitelerde görev almıştır. 4 Eylül 1997'de ölmüştür.



Şekil 4.1.1. Aldo Rossi (1931- 1997)

Aldo Rossi hayatı boyunca fikirlerini anlatan birçok yazı kaleme almıştır. Kuramsal yaklaşımlarını özellikle Casabella-Continuità ve Controspazio dergisine yazdığı makaleler oluşturur. Yazın hayatına 1951 yılında "Voce comunista" gazetesinde mimarlık ve endüstriyel tasarım konularında makaleler yazarak başlamıştır. 1955'te Ernesto N. Rogers tarafından "Casabella-Continuità" dergisinde çalışmak üzere çağırılmış, 1961 yılında dergide editör olarak görev almış, 1964'te Rogers'ın yönetimden ayrılmasıyla dergiden ayrılmıştır. 1965 yılında, Padua'daki Marsilio yayınevinin hazırladığı 'Polis – Quaderni di Architettura Urbanistica' (Polis: Kent Mimarisi Defterleri) serisi için yayın yönetmeni olarak çalışmıştır. Bu seride; Carlo Aymonino, Etienne-Louis Boullée, Carlo Cattaneo, Paolo Ceccarelli, Giorgio Grassi, Eugène Hénard, Ludwig Hilberseimer, Hannes Meyer, Ludovico Quaroni, Brian Richards'ın önemli eserleri üzerinde çalışmalarda bulunmuş ve birçoğuna önsöz yazarak katkıda bulunmuştur. Modern şehrin kökenleri, CIAM, neoklasik mimari,

şehirler, Sovyet mimarisi, mimari mantık inşası, mimarlık ve devrim, gelecek şehirleri gibi konuların ele alındığı serinin Rossi üzerindeki etkisi açıktır. Yine aynı yıl bir devlet kuruluşu olan 'Consiglio Nazionale delle Ricerche'¹⁷ tarafından, şehir ve binalarla ilgili terimlerin tarihsel olarak sınıflandırması için görevlendirilmiştir. 1966'da nihai bir kitap oluşturma amacıyla fikirlerini "L'architettura della città" (Şehrin Mimarisi) kitabında birleştirmiş, üç yıl sonra yeni bir önsöz ile ikinci baskısı yayınlanmıştır. 1968 yılından 1990'ların başına kadar yazmaya devam ettiği, kendi kişisel notlarının bulunduğu 'Quaderni Azzurri: Rossi' (Mavi Defterler: Rossi) serisine başlamıştır. Serinin tamamı 1999'da Electa Yayınevi tarafından, varislerinin onayı ve iş birliğiyle, yayınlanmıştır. 1975'te Rosaldo Bonicalzi tarafından düzenlenen, 'Aldo Rossi, Scritti Scelti Sull'Architettura e la Città' (Aldo Rossi- Mimarlık ve Şehir Üzerine Seçme Yazılar 1956-1972) Milano Politeknik kitap kooperatifi bünyesinde basılmıştır. 1981 yılında ise MIT Press, 'A Scientific Autobiography' (Bilimsel Otobiyografi) adlı kitabı yayınlanmıştır.

Rossi fikirlerini oluştururken farklı coğrafyaları görmenin bir mimarlık birliği oluşturma konusunda oldukça önemli olduğunu düşünerek birçok ülkeyi ve şehri ziyaret etmiştir. Öze ulaşma adına, duygularını göz ardı ederek, mimarlığı keşfetmeyi amaçlamıştır. Bu keşfe ilk olarak içinde bulunduğu İtalyan Komünist Partisi üyeleriyle birlikte, 1951 yılında, Moskova gezisine katılarak başlamıştır. 1970 yılında İtalya'nın Saturnia, Toskana, Capalbio ve Argentario bölgelerini ziyaret etmiş Maremma, Recanati, Marche'yi gezmiştir. Aynı yıl Güney Fransa, İspanya, Almanya ve Budapeşte'yi ziyaret etmiştir. 1971 yılında tekrar Fransa'ya gelerek Provence, Landes bölgesi, La Rochelle, Brittany ve Loire kalelerini ziyaret etmiştir. 1972'de Girit adası, Mora ve Toskana, Basel ve Colmar'ı ziyaret etmiştir. 1973'te Fin ülkelerine, 1974'te Sicilya bölgesinde bulunan Palermo ve Monreale'ya gitmiş ve aynı yıl Yugoslavya ve Arnavutluk gezileri yapmıştır. 1976'da eğitim ve sergi faaliyetlerinde bulunmak üzere ABD'ye gitmiştir. 1977'de bir etkinliğe katılmak üzere gittiği Cornell Üniversitesi'nde Oswald Mathias Ungers ile tanışmış, ardından Saint Louis'e ve New York'a yönelmiştir. 1989'da Yunanistan'ı ziyaret etmiştir. Sonrasında, 1997'deki ölümüne kadar, özellikle işleri dolayısıyla Stockholm'dan Beyrut'a, Marsilya'dan Kjongiu'ya, Berlin'den Miami'ye, Frankfurt'tan Los Angeles'a kadar birçok kenti ziyarette bulunmuştur.

Bunların yanında İstanbul'a gelmek üzere çıktığı yolculukta Yugoslavya sınırlarında kaza geçirmesi sonucunda bir süre hastanede kalmıştır. İyileşme ve İtalya'ya dönerek San Cataldo Mezarlık yarışmasına katılması sürecinden hemen sonra bu

¹⁷ Ulusal Araştırma Konseyi

geziyi gerçekleştirmiştir. Bu ziyarette Rossi'nin (1981) kendi yazılarından İstanbul, Bursa ve İzmir'de bulunduğu anlaşılacakla birlikte vakfın internet sitesinde yer alan biyografi bölümünde bunlardan bahsedilmemiştir. Rossi'nin asistanlığını da yapmış olan Gürol Baroncelli Sağıroğlu (2022) Rossi'nin Le Corbusier'in şark seyahatinden etkilenerek Türkiye'ye seyahatler yaptığını, özellikle Bursa Yeşil Cami'yi gördüğünde hayran kaldığını, "Sahnede oyuncu değildim artık bir seyirciydim." diyerek kendi geleneği dışında bir mimari ile karşılaştığını dile getirdiğini aktarmıştır. Aynı zamanda ölümünden kısa bir süre önce Baroncelli Sağıroğlu Doğan Hasol ile birlikte Rossi'nin İstanbul'u yeniden ziyareti için çalışmalar yaptıklarını da belirtmiştir.

Rossi çalışma hayatına, 1956'da, üniversite yıllarında Ignazio Gardella ve Marco Zanuso'nun stüdyolarında asistan olarak başlamıştır. 1960 yılında, Ronchi'de mimar Leonardo Ferrari'yle birlikte rasyonalist yakışım ile tasarladığı villa, inşa edilen ilk yapısıdır. 1962'de Milano'daki Çağdaş Tarih Müzesi'nin iç mekânlarının yenilenmesi ve sergilerinin düzenlenmesi yarışmasıyla ilk kazandığı yarışmadır. 1965'te yapımı iki yıl sürecek olan Segrate Partizanları anıtı için belediye tarafından açılan yarışmayı kazanır. 1968'de Trieste'nin San Sabba bölgesinde bir ortaokul yapısı inşa etmiştir. Aynı yıl yapımı 1973'te sona erecek olan Gallaratese konut birimi yarışmasını kazanmıştır. 1971'de Paris'teki Pompidou Centre yarışmasına hazırlanacağı sıralarda kaza geçirerek katılmaktan vazgeçmiştir. Aynı yıl açılan ve teslimi ertelenen Modena'daki San Cataldo Mezarlığı yarışmasına katılarak birinci olmuştur. 1978'de Roma Belediye Başkanı Giulio Carlo Argan'ın isteğiyle düzenlenen Roma Interrotta¹⁸ sergisi için Teatrino Scientifico'yu¹⁹ tasarlamıştır. 1980'de Alberto Alessi ile iş birliği kurarak endüstri ürünleri tasarlamaya başlamıştır. Bu üretimler Alessi, Molteni & Co. Gibi firmalar bünyesinde satılmaktadır. 1981'den 1988'e kadar süren Berlin'deki Kochstrasse ve Friedrichstrasse arasındaki blok projesi için, Internationale Bauausstellung²⁰ bünyesinde açılan yarışmada birincilik ödülü almıştır. 1981 yılında Milano'daki kongre sarayı projesini hazırlamıştır, Melbourne'de şehrin simgesi olarak düşünölen bir kule yarışmasına katılmıştır. 1982'de yapımı oldukça uzun sürecek olan Perugia'da Fontivegge bölgesi için kamu binaları yapımına başlamıştır. Aynı yıl Bruno Longoni Atelier için Cabina dell'Elba'yı tasarlar. 1983 yılında Borgoricco belediye binasının inşaatına başlar ve Ignazio Gardella, Fabio Reinhart ve Angelo Sibilla ile iş birliği içinde Cenova'daki Carlo

¹⁸ Roma Kesintiye Uğradı

¹⁹ Bilimsel Tiyatro: Ahşap ve sağ metalden, mimari deneyler için bir makine olarak tasarlanmış küçük bir tiyatro.

²⁰ Uluslararası İnşaat Fuarı, Berlin

Felice tiyatrosunun tasarımı yarışmasına katılarak birincilik kazanır. Proje 1989'da tamamlamıştır. 1984'te Torino Tekstil Finans Grubu'nun yeni genel merkezi Casa Aurora'nın ve Milano'nun Vialba bölgesindeki toplu konut binasının inşaatına başlar. 1986'da kendisine ortak olan Morris Adjmi ile birlikte New York stüdyosunu açmıştır. 1987'de Rossi, Paris'in Villette sud semtinde bir konut biriminin inşası ve Berlin'deki Deutsches Historisches Müzesi'nin genişletilmesi için açılan uluslararası yarışmalarda birincilik ödülünü alır. Ancak Almanya müzesi yapımı geciktiği için yapılmaz ve 1998'de yeniden yarışma düzenlenerek Çinli leoh Ming Pei'nin kazandığı proje inşa edilir. 1987'de Japonya'da Hotel Il Palazzo, 1988'de Pensilvanya'daki Pocono Dağı'nda müstakil evler, Hotel Duca ve Milano'daki Sandro Pertini anıtı, Fransa'nın Limousin bölgesinde, Merkez Uluslararası d'Art et du Paysage of Vassivière'yi tasarlar. 1990'da Japonya'da, mimar Toyota Horiguchi'yle birlikte bir çalışmaya başlar. Burada Nagoya'daki 'Japan Design Expo 1989' için Pinokyo'nun Yatayı adlı kiosku tasarlamıştır. 1989 ile 1990 arasında Tokyo'daki Ambiente Showroom, Suna di Verbania'daki Villa Alessi'nin renovasyonu, Nagoya'daki Uny Tochi alışveriş merkezi ve Maastricht'teki Bonnefontenmuseum inşaatları başlamıştır. 1996'da bakım için geçici olarak kapatıldıktan Venedik'teki Teatro La Fenice'te çıkan kundaklama sonrasında tahrip olan yapının onarımı için 1997'de açılan ihaleyi kazanmış; ancak aynı yıl aniden hayatını kaybetmiştir.

İtalyan mimari geleneğinde oldukça önemli bir yeri olan sergiler Aldo Rossi mimari ifadesi açısından da oldukça önemli bir yer tutmaktadır. 1960'ta Milano'da "İtalyan mobilyaları için yeni tasarımlar" sergisine Gae Aulenti'nin tarafından tasarlanan bir yerleştirmede yer alan mimarlar arasında ilk sergisine katılmıştır. Aynı yıl ilk dördü Monza'da düzenlendikten sonra Milano'da düzenlenmeye başlayan Milano Trienallerinin 12.'sine davet edilerek katılmıştır. "Ev ve okul" temalı bu trienalde hem bir çalışma komisyonu üyeliği görevi üstlenmiş hem de Milanoda bulunan Farini bölgesine ait bir yenileme projesi sunmuştur. 1964'te "Boş zaman" temalı 13. Milano Trienal'ine katılarak Palazzo dell'Arte'yi Parco Sempione'ye bağlayan bir demir köprü ve geçici sergi mekanları tasarlamıştır. 1973'te 'yaşam alanı' temasıyla yola çıkan 15. Milano Trienal'i mimarlık bölümü için katalog metni hazırlayarak katkıda bulunmuştur. Altı yıllık bir aradan sonra 1979 yılında düzenlenen ve 1982'ye kadar geçen sürenin tamamına yayılan bir etkinlik olarak 'Şehirler, mimari, tasarım, moda, görsel-işitsel' temasıyla yola çıkan 16. Milano Trienal'ine katılmıştır. 'Dünyanın şehirleri ve metropollerin geleceği' temasıyla düzenlenen 17. Milano Trienal'i'nin 'Yurtiçi Projesi' sergisine "teatro domestica" (ev sineması) yapısını tasarlamıştır. 1992'de son olarak katıldığı 'Şeyler ve doğa arasındaki yaşam: proje

ve çevresel meydan okuma' temalı 18. Milano Trienali'nin kuruluş hazırlıklarını üstlenmiştir. Rossi, Milano trienallerinin yanında, 1895 yılından başlayarak günümüze halen devam eden Venedik bienallerine 1980 yılında dahil olan Venedik Mimarlık Bienallerinin düzenlenmesinde de önemli roller üstlenmiştir.

Öncelikle 1975'te bir bölüm olarak bienal bünyesine eklenen mimarlık sergisi 1980'e kadar tekil varlığını sürdürmüştür. Aldo Rossi, 1976 bienali 'Avrupa-Amerika' bölümü için davet üzerine 'Centro Storico-Suburbio' sergisini açmıştır. Paolo Portoghesi küratörlüğünde 'Geçmişin Varlığı' temasıyla düzenlenen 1. Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali için Teatro del Mondo'yu tasarlamış ve inşa ettirmiştir. 3. Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali döneminde Venedik Bienali direktörlüğüne geçen Portoghesi, 'Venedik Projesi' temalı etkinliğe küratör olarak Rossi'yi atamış ve 'Hendrik Petrus Berlage: Çizimler / Tekeningen' temalı 4. Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali'nin de küratörlüğünü yapmıştır. Bienal, 1991 yılından itibaren kalıcı sergilerin bulunması açısından geleneksel değişim yaşamıştır. Rossi bu kapsamdaki "Modernitede Mimarlık ve Kutsal Mekan" sergisinde yer alan tasarımcılar arasındadır.

Bu etkinlikler dışında Aldo Rossi'nin bireysel olarak açtığı sergiler de bulunmaktadır. İlk olarak, 1974 yılında Berlin Uluslararası Tasarım Merkezi'nde 'Aldo Rossi, Architektur des Rationalismus', 1976'da New York Mimarlık ve Kent Araştırmaları Enstitüsü'nde 'Aldo Rossi in America' adlı kişisel sergilerini düzenlemiştir. 1979 yılında Milano'daki Antonia Jannone Gallery'de ve New York'taki Max Protetch Gallery'de iki kişisel sergi düzenlemiştir. 1983'te Modena'da kişisel sergisi "Aldo Rossi"yi açmış ve bu sergi için "La Macchina Modenese"yi özel olarak tasarlamıştır. Ocak 1983'te, Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü 'Aldo Rossi: Projeler ve Çizimler' sergisini açmıştır. 1986'da Madrid'te 1967- 1985 yılları arasındaki çizimlerinden oluşan kişisel sergisini açmıştır.

Rossi'nin kendi sergilerinin yanında onun adına düzenlenen sergiler de olmuştur. 1988'de, Londra'daki Kraliyet İngiliz Mimarlar Enstitüsü, York City Sanat Galerisi Aldo Rossi adına bir antolojik sergi açmıştır. Aynı yıl Moskova Mimarlık Evi'nde düzenlenen 'Aldo Rossi' sergisi, ilk kez bir İtalyan mimarın eserinin sunulduğu sergidir. 1991'de, Georges Pompidou- Endüstriyel Yaratılış Merkezi'nde adına adanan bir sergiye katılmıştır, aynı yıl Amsterdam'da De Beurs van Berlage Vakfı'nda, arkadaşı Luca Meda'nın denetiminde kurulan serginin açılışına gitmiştir.

Eğitim hayatı sonrasında mimari tasarım ve ifade konularının sürekli olarak içinde olan Aldo Rossi, aynı zamanda bir eğitimci olarak yeni mimarlar yetiştirmek üzere de

ciddi çalışmalar yapmıştır. İlk olarak, 1963'te Arezzo Şehir Planlama Okulu'nda, Ludovico Quaroni'nin asistanı olarak ve Venedik Üniversitesi Mimarlık Enstitüsü'nde Carlo Aymonino ile birlikte araştırmacı olarak akademik kariyerine başlamıştır. 1964 yılında Lombard Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nde bina tipolojisi ve kentsel morfoloji arasındaki ilişkiler sorunuyla ilgili bir çalışma yapmıştır. 1966'da Milano Politeknik'te, binaların dağıtım özellikleri konusunda çalışmış ve ücretsiz öğretim görevlisi olarak 1965'ten 1970'e kadar görev almıştır. Pescara Üniversitesi Mimarlık Fakültesi tarafından 1966-1967 akademik yılı için Mimari Kompozisyon öğretimi ile görevlendirilmiştir. 1967'de Napoli Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde 'Konut Tipolojilerinin Yenilenmesi' başlıklı dersi yürütmek üzere çağrılmıştır. 1969'da analiz ve tasarım arasındaki ayırım üzerine yaptığı bir araştırmayla mimari kompozisyon kürsüsüne profesör olarak atanmış; ancak 1971 yılında öğrenci hareketlerine verdiği destek nedeniyle birçok meslektaşı gibi Eğitim Bakanı Riccardo Misasi tarafından görevine son verilmiştir.

Buna rağmen öğretim faaliyetlerine devam eden Rossi, ilk olarak 1972 yılında Zürih'te bulunan Eidgenössische Technische Hochschule, okulunda 1975'e kadar mimari tasarım öğretimi için bulunmuştur. 1976 Venedik Mimarlık Üniversitesi'nde mimari kompozisyon kürsüsü bünyesinde bulunmuştur. Aynı yılın 10-28 Mart tarihleri arasında ABD Ithaca'daki Cornell Üniversitesi Mimarlık Okulu'nda ve Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde kısa süreli ders vermesi ile Amerikan üniversiteleriyle düzenli işbirlikçi ilişkileri başlamış ve çeşitli üniversitelerde konferanslar düzenlemiştir. 1979 yılında Roma'da İtalyan sanat ve mimarisinin geliştirilmesi ve tanıtılması amacındaki bir kurum olan San Luca Ulusal Akademisi tarafından akademisyen olarak atanmıştır. 1980 yılında New Haven'daki Yale Üniversitesi'ne bazı mimari kompozisyon dersleri için davet edilmiştir. 1983'te Cambridge'deki Harvard Üniversitesi tarafından çağrılmıştır. 1989'da Harvard Üniversitesi Tasarım Enstitüsü'nün oldukça ünlü olan 'Walter Gropius Dersi'ni vermek üzere davet edilmiştir.

Tüm bu çalışmaları sonucunda 16 Haziran 1990'da Palazzo Grassi'de düzenlenen bir törenle 'Mimarlık Pratiğiyle Dünyanın Gelişimine Katkı' dalında Pritzker Mimarlık Ödülü'nü almıştır. Bundan sora da farklı kuruluşlardan çeşitli ödüllere layık görülmüştür.

4.2 Şehrin Mimarisinin Gerçekliği: Diyalektik

Aldo Rossi (2006, s.2) Şehrin Mimarisi kitabına şöyle başlar: “Bu kitabın konusunu oluşturan şehir, burada mimari olarak anlaşılmalıdır. Mimari derken sadece şehrin görünen imgesini ve farklı mimarilerin toplamını değil, bir inşa süreci olarak, şehrin zaman içinde inşa edilmesi olarak mimariyi kastediyorum.”

Mimarlık; farklı gerçeklik katmanları arasında işleyen bir oluşum olarak görülmüştür. Kendi imleme sisteminden doğan yapısal katman, fiziksel varlığıyla tarih içindeki biçimsellik, yeni olaylara teşvik eden toplumsal hareketlilik ve bunlara eşlik eden daha birçok katmanla ifade edilen bir mimarlık görüşü benimsenmiştir. Tüm bunların toplamı anlamında kullanılan “şehir” kavramını Michael Hays (2015, s.31), mimarlığın büyük Ötekisi olarak tanımlar. Rossi mimarlığını “şeyleşmenin süregiden etkileriyle kendiliğinden, performatif ve algısal uzlaşımlarıyla ve olanakları değiştirmek suretiyle programlı olarak; ya da mimarlığın ideolojik pratiği aracılığıyla tasarım yoluyla” inşa edilen diyalektik bir mimarlık sistemi olarak tanımlamıştır.

Büyük Öteki kavramı, Freud’un psikanaliz kuramını doğru bir çerçevede açıklamak isteyen Jacques Lacan’a aittir. Lacan, Freud’un özellikle son dönemlerinin görmezden gelindiğini, Hegelci anlamda kurduğu öznenin ve bu öznenin bir varoluş devinimi olarak ortaya çıkışının göz ardı edildiğini belirtir. Dolayısıyla Lacan’ın büyük Öteki’si Freud’un ego kuramının bir yorumlanmasıdır ve Hegel’de, öznenin olumsuzlaması olan ikinci uğrağına denk gelmektedir (İzmir, 2019). Psikanalizde üretilen insan gerçekliğinin aşamaları, öncelikle Hegel’in tin felsefesinde ortaya konulmuştur. Daha sonra bu, tüm düşünme sistemine uyarlanan “kendinde şey”, “kendi için şey” ve “kendine dönmüş şey” diyalektik gelişimi olarak ele alınmıştır. Diyalektiğin ilk iki uğrağı basitçe birbirinin zıddı iki durum gibi açıklanamaz. İlk olarak ele alınan uğrak, nihai bir senteze ulaştırmak adına kendini görebildiği ikinci bir uğraktan geçmektedir.

Tüm bu düşünceler psikanaliz ya da felsefenin kendi dinamikleri içinde farklı anlamlar ifade edebilir. Ancak mimarlık alanı için kullanılacak diyalektik düşünce sisteminin muğlaklıktan veya dolaylı bir anlamda kullanılmasından kaçınmak adına öncelikle ikinci bölümde açıklanan diyalektik düşünme sistemi ile doğru bir şekilde uzlaşma kurulması önemlidir. Bu anlamda diyalektik düşünmeyi sistemli olarak kuran Hegel’in belirlediği uğrakların Rossi mimarisinde nasıl ele alındığının belirlenmesi gerekmektedir. Bu noktadaki iki ana işaret Rossi’nin Şehrin Mimarisi’nin girişindeki

“şehrin zaman içinde inşa edilmesi olarak mimari” tanımı ve Hays’ın mimarinin ötekisi olarak şehir yaklaşımıdır.

Hegel’de varoluş katmanlarının son uğrağı gerçekliktir. Mimari gerçekliği ifade etmek için ele alınan varoluş, Şekil 2.1.2.3’te varoluşun evriminde açıklandığı gibi “nitelik-nicelik- varoluş” ya da “birlik- çokluk- varoluş” diyalektiği oluşturmaktadır. Buna göre Rossi’deki “şehrin mimarisinin gerçekliği” yaklaşımı “mimari- şehir- şehrin mimarisi” diyalektiğini oluşturur.

Şehrin mimarisinin gerçekliği, mimariye ait tüm sorunların bütünsellik içinde ele alınmasını sağlar. Şehir “biricik ile evrensel, tekil ile kolektif” çelişkilerin görünür olduğu bir inşa sürecinin ürünüdür. Rossi, bu yaklaşımın şehri, kendini kapsayan bir üst küme olan insan bilimlerine geri döndüreceğini ve bu sayede şehir bilimi olarak (doğası ya da sınırları sorgulamaya açık olsa da) özerkliğine kavuşabileceğini belirtir. Aynı zamanda şehir, kendini özel ve kamusal alan ve yapılarda ortaya koymaktadır. Dolayısıyla niceliksel sorunlar ve bunların niteliksel sorunlarla ilişkisi şehrin uğraklarıdır. Tüm bunların nihai senteze ulaşması oldukça zordur.

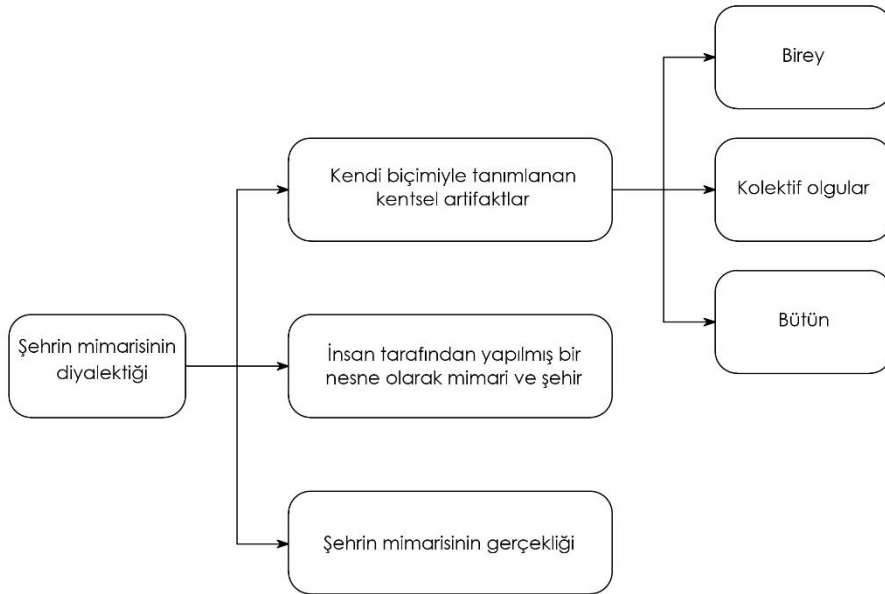
Gerçekliğin tekil yanı, en kural tanımaz ve bu nedenle en ihmal edilen uğraktır. Ne yazık ki bu durum, yapay kuramların ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Rossi tekillik uğrağını ihmal etmeden niceliksel değerlendirmeye de imkan tanıyan bir düşünsel yöntem geliştirmeye çalışmıştır. Kentsel artifaktlar kuramı olarak adlandırılan bu yöntem hem çokluk olarak şehir hem de onu oluşturan tekil binalar ve konut alanları bağlamına oturan bir yaklaşımdır. Artifakt kelimesi, Şehrin Mimarisi kitabında editör notu olarak: “şehirdeki fiziksel varlığı değil, şehrin tüm tarihini, coğrafyasını, yapısını ve şehrin genel yaşamıyla bağı da içerir.” olarak açıklanmıştır.

Rossi’nin diyalektik düşünme yöntemi, ele aldığı konular için genel bir çerçeve oluşturmasının yanında açıklanan her bir durum, kendi içinde de diyalektiğe girmektedir. Bu, art arda gelen oluş süreci olarak diyalektiğin doğasında zaten vardır. Örneğin Hegel’in hukuk felsefesinde ilk olarak bireyde ortaya çıkan durum, ikinci uğraktan geçerek toplumun organik birlikteliğini sağlar. Bu birliktelik “etik”tir. Ancak etik de kendi içinde; “aile- kent toplumu- devlet” diyalektiği oluşturmaktadır. Devlet bireyler arası sevgi bağı ile bireylerin bir arada yaşaması arasında kurulan bir sentezdir (Şekil 2.1.2.4). Rossi’nin (2006, s.13) “Belirli bir kentsel artifaktı ele almak yeter; bir dizi soru hemen kendini belli edecektir. Çünkü kentsel artifaktların genel özelliği bizi belirli ana temalara- tekilliğe, locus’a, tasarım ve hafızaya- geri götürmeleridir.” derken kastettiği bu art arda gelişen diyalektik süreçlerdir. Dolayısıyla ele alınan konularda alt ve üst diyalektiklerin varlığı unutulmamalıdır.

Rossi'nin sistemindeki en genel düşünce olan "şehrin mimarisi" üst diyalektik olarak tanımlanabilir. Şehrin mimarisinin iki ana uğrağını yani niteliği ve niceliğini Rossi (2006) şu şekilde ayırır:

"Şehrin mimarisi dediğimizde iki farklı şeyi kastediyoruz. Öncelikle, insan tarafından yapılmış dev bir nesne; geniş karmaşık, zaman içinde büyüyen bir mühendislik ve mimarlık yapıtı olarak şehri anlıyoruz. İkinci olarak, şehrin bazı daha sınırlı ama gene de hayati önem taşıyan yönlerini, yani şehrin kendisi gibi tarihleri, dolayısıyla kendi biçimiyle tanımlanan kentsel artefaktları." (s.12)

Tasarımcının öznel yanının mantıksal olan bir alanda ele alınması, nesnel yan ile bir bütün oluşturması ve bu sürecin birbirini izleme süreci ancak diyalektik yöntemle incelenebilir. Bu anlamda önce şehrin mimarisinin tekilliğinin yani öznel yanın incelenmesi sonra ise kolektif alanda nasıl ortaya çıktığının ortaya konulması gerekmektedir.



Şekil 4.2.1 Şehrin Mimarisi'nin diyalektiği

4.2.1 Kendi biçimiyle tanımlanan kentsel artefaktlar

Kentsel artefaktlar diyalektiğin tekil yanını kastetmez; bir kentsel artefakt ele alındığında açıkça görülen ve görülmeyen katmanlar ortaya çıkar. Bu açıkça görülemeyen yani Rossi'ye göre "kendi biçimiyle tanımlanan kentsel artefakt" niteliği ve biricikliği ile şehrin mimarisi diyalektiğinin tekil yanını oluşturur. Rossi (2006, s.96) bu tekilliği şöyle açıklar:

“Kentsel artefaktların tekilliği nerede başlar? Biçiminde, işlevinde ya da hafızasında mı, yoksa başka bir şeyde mi? Artık soruyu cevaplayabiliriz: Bir kentsel artefaktın tekilliği; olayda ve olaya işaret eden göstergede başlar. Bu anlayış tüm mimarlık tarihi boyunca tekrarlanır.”

“Tekillik”; rasyonel ve irrasyonel sayısız çeşitlilik içinde, bir mekanda, bir zamanda gerçekleşebilir. Ancak tekillik tam olarak bir öznellik durumu değildir. Bir insanın kendi değerlerinden kaynaklanan tekil bir mekan fikri bile, ürettiği imgenin değerine geri dönülerek ve içinde bulunulan fiziksel çevre verileri çözümlenerek ele alındığında, bir kentsel artefakt haline gelmektedir. Bu yaklaşım, Rossi'nin Kentsel artefaktlar ile ilişkilendirdiği *locus*'un en saf halidir.

Locus, kısaca “yer ile onun içindeki binalar arasındaki ilişkidir”. Bir bina ya da şehrin mekânsal yaşam süreci boyunca oluşan “genius loci”yi doğurur. Gerçek bir mekan oluşması ancak “genius loci”nin oluşmasıyla sağlanabilir. Esasen anlaşılması zor olan bu kavram rasyonel değildir; ancak rasyonel bir unsur ve bir dayatma olarak görülen tasarım ile yerin yerel ve özel doğası arasında var olan çözülemez ilişkiyi açıklar. Bu anlamda “bağlam” yaklaşımıyla karıştırılabilir. Bunun önüne geçmek için Rossi, *locus*'u kentsel artefaktın tarih boyunca yaşamını sürdürmesi için dönüşüm potansiyeli olan bir yaklaşımı beraberinde getirdiğini belirtir. Oysa bağlamsallık; özel temalara bağlı, donmuş, gerçekliğe hizmet etmek yerine bir tiyatro sahnesine dönüşen mekanlar doğurur.

Locus ve şehrin bilinci, hafızasını içeren *tarih* birlikte ele alındığında kentsel artefaktların tekilliği meydana gelir. Tekillik, biçimlenme sorunuyla birlikte ele alındığında ise kentsel artefaktı oluşturur. Rossi, bu oluşumun “ilke ve araçları” vasıtasıyla ele alındığında kentsel artefaktın kolektif bir üretim olarak görüldüğünü söyler. Bu noktada kentsel artefaktlar yaklaşımının “birey- kolektif olgular- bütün” diyalektiği oluşturduğu görülür. Bu, “şehrin mimarisi”nin bir alt diyalektik sürecidir. “Bütün”; mimarlık, kentsel bir parça ya da bütünlük ifade eden herhangi bir şey olabilir. Rossi (2006, 104) bunu; “Kolektif artefakt ile onu tek başına tasarlayan birey arasındaki ilişki ancak artefaktın kendini ifade ettiği tekniğin incelenmesi aracılığıyla anlaşılabilir. Birçok farklı teknik vardır. Bunlardan biri mimarlıktır...” diyerek ifade etmiştir.

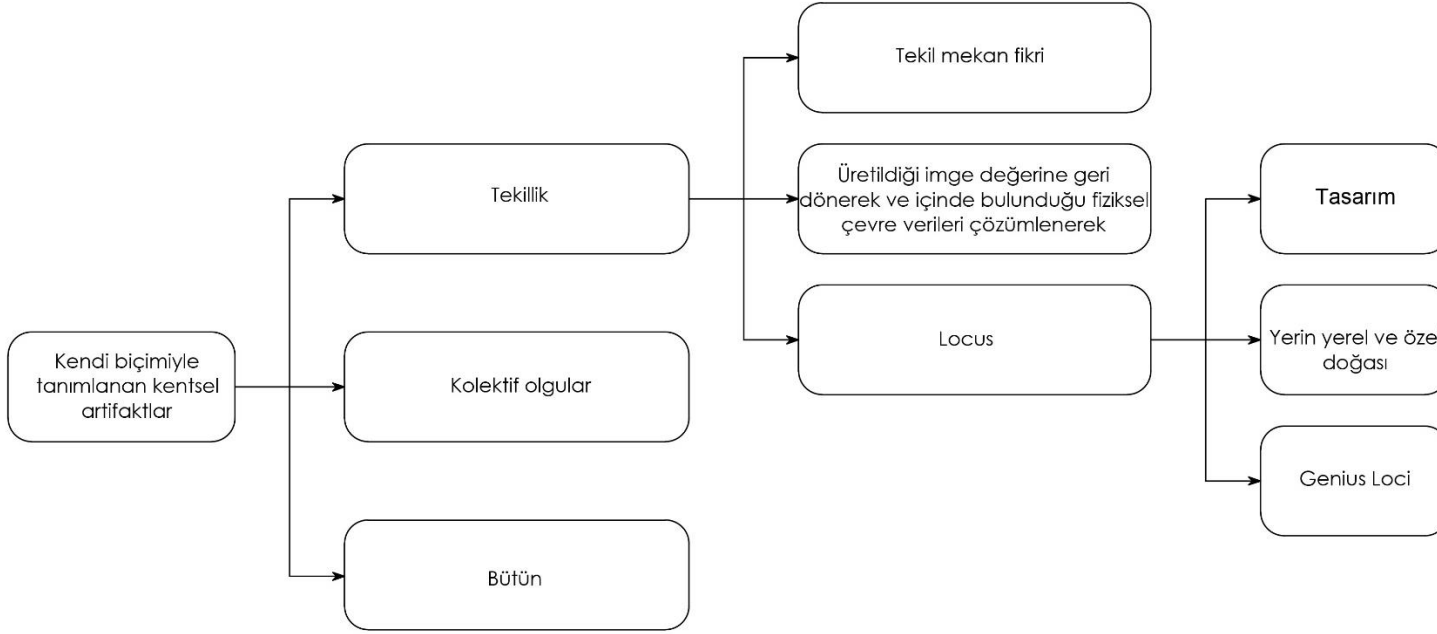
Bütünlük, mimarlık olarak ele alındığında diğer teknik ve sanatlarda olmayan bir birey- kolektif kentsel artefakt ilişkisi ortaya çıkar. Rossi bunu “engin bir kültür hareketi” olarak tanımlar. Mimarlığın, “... uzmanların dar çerçevesinin çok ötesinde tartışılır ve eleştirilir; gerçekleştirilmeye, şehrin parçası haline gelmeye, “şehir”e dönüşmeye ihtiyacı vardır.” Bu bütüncül mimarlık yaklaşımı, *locus* ve tarih gerçekliği ile özerk ilke ve biçimlerin mantıksal dizilimi olarak görülmektedir. Böyle

incelendiğinde mimarlık, şehri işaret eder ve mekan, toplumu dönüştürmeyi bu yolla sağlayabilir.

Rossi, kentsel artifaktlar yaklaşımının en iyi, kendine has tavırlara sahip anıtlar üzerinden anlaşılabilirliğini söyler. Anıtlar, o yerde olmaları ve zaman içinde kazandığı tüm birikimiyle bize tarihin akışını hatırlatır. Dolayısıyla “tekil” anıt, locus ve tarihiyle birlikte gelişir. Bu durumda mimari artifaktların ana noktası, onun kendi teknik ve sanatsal oluşumundadır. Mimari, özerk ilkele ve araçlarına göre oluşur; kendi tarih ve özgün tasarımlarıyla bir zincir oluşturarak da şehir tasarımını gerçekleştirir. *“Mimari artifakt bireyselliğin yapısını cisimleştirmekle kalmaz; kompozisyon sürecinin ve bu sürecin önemini içerdığı özerk mantığı onaylayan tam da bu yapının kendisidir.”* (Rossi, 2006, s.121). Mimari bunu, zaman içinde değişen koşullara göre yeniden tanımlanabilen işleve değil, gözlemciyi doğrudan etkileyen biçimine borçludur. İnsan doğrudan biçimi deneyimler. Biçim ise buna karşılık olarak şehri yapılandırır.

Rossi, mimarlığın araç ve ilkeleri anlamında tam bir tanımlama yapmamakla birlikte düşüncelerini belli alanlarla ilişkilendirerek açıklamaya çalışmıştır. Örneğin locus kavramı, yer ve insan arasındaki ilişkiye dayandığından, ekoloji ile psikoloji arasındaki ilişkinin incelenmesini gerektirdiğini belirtir. Mimarlığın ekonomi ile ilişkisine vurgu yapar. Bunun yanında ilkelerin locus ve tarihle ilişkilendiğini ve genel bir mimarlık fikri olarak ele alınabileceğini söyler. Şehrin mimarisinin metafizikle, duyguyla, ruhla ilişkilendiği uğrak budur.

“Kentsel artifaktlardan söz ederken genel bir çerçeve olmadan şehrin mimarisini, bir başka deyişle mimarinin kendisini incelememiz mümkün değildir artık. Yeni bir yaklaşım tarzının gereğinden söz ederken, işte bunu kastetmişim.” (Rossi, 2006, s.91).



Şekil 4.2.1.1 Şehrin mimarisinin metafizikle, duyguyla, ruhla ilişkilendiği niteliksel uğrak

4.2.2 İnsan tarafından yapılmış bir nesne olarak mimari ve şehir

Şehrin mimarisinin gerçekliğini kuran diğer uğrak mantık çerçevesinde ele alınmıştır. Bu çerçevede şehir ve mimari, mühendis ve mimarlar tarafından yapılmış bir nesne olarak ele alınarak şehrin mimarisinin tamamlanmasını sağlar. Tüm olguların hesaba katıldığı şehrin mimarisinin niceliksel yönü bununla ilgilidir. Yapı bilgisi ile ilişkilense de farklı bir şeyi kasteder. Her artefakt alışık olunmayan yeni bir bilgi türü üretir.

Kentsel artefaktların bu yönü, esasen onun yapılışı açısından ele alınmasıdır. Yer, işlevin, mimarinin, şehri nasıl oluşturduğunun tanımlanması ve sınıflandırmasıyla ilgilidir. Rossi, (2006, s.17) şehrin mimarisini mantık ile ilişkilendiği bu uğrağın; coğrafya, topografya alanlarıyla birlikte düşünülmesi gerektiğini belirtir ve bu alanın çözümlenmesi için; “herhangi bir şehrin mantıksal coğrafyasını kurabiliriz; bu mantıksal coğrafyayı esas olarak dil, betimleme ve sınıflandırma sorunlarına uygulayacağız.” açıklamasını yapması şehri, insan çabasının bir ürünü olarak ele aldığıın göstergesidir.

Şehri insan yapısı olarak düşünmek, çelişkili gibi görünse de onun bir sanat yapıtı olarak ele alınmasını da gerektirir. Rossi (2006), bir şehrin sanat yapıtı olarak ele alınmasını kolektif artefaktlarla ilişkilendirmiştir:

“...bir sanat yapıtı olarak şehir sorusu kendisini açıkça ve bilimsel olarak her şeyden önce kolektif artefaktların doğası kavramıyla ilgili olarak kendini ortaya koyar... .. Nasıl oluyor da kolektif kentsel artefaktlarla sanat yapıtları ilişkilendiriliyor? Toplumsal hayatın bütün büyük tezahürleri, sanat yapıtıyla şu gerçeği paylaşır: Hepsi, bilinçsiz hayatta doğmuşlardır. Bu hayat ilkinde kolektif, ikincisinde bireyseldir; ama bu yalnızca ikincil bir farktır, çünkü biri kamu ürünüyken, ötekisi kamu içindir; ikisinin ortak paydası kamu.” (s.17)

Bu, doğal ve yapay düzenler arasında kurulan bir dengedir ve şehir tüm bu karmaşıklığına rağmen yapısal anlamda açıklanabilir. Bu tür çözümlerden en çok bilineni Kevin Lynch’in mekanları kavramsallaştırma ile bağlantılı olanıdır. Aynı zamanda Rossi, Camillo Sitte’nin sanatsal açıdan ilginç olmayan ancak yalnızca teknik kaygılarla da ortaya konulmamış bir çalışmasıyla ilgilenir. Çalışma temelde; “ızgara, radyal ve üçgen” kent planlama sistemleri ve bunlardan türetilen ikincil sistemlerden oluşur. Rossi’ye göre bu sınıflandırma belli bir kafa karışıklığını çözse de bir izleyicinin doğrudan algılayamadığı bir veridir. Oysa sokak üzerinden kurulan bir düşünce; şehrin tüm artefaktlarıyla, topografyasıyla birlikte algılanabilir. Buradan yola çıkarak tipoloji sonu ele alınmıştır.

Çevresinden korunmak ve kendi kontrolünde bir iklim oluşturmak isteyen ilk yerleşimlerden bu yana dönüşerek gelen insan emeği şehirler, hayat tarzlarına göre; kendi ikamet tiplerini, tapınak ve karmaşık yapılarını üretmiştir. Bunlar çeşitli ihtiyaçlara karşılık gelirken estetik özelemlerine göre biçimlenmiştir. Böylece önemi doğrudan görülen bir tipoloji sorunu gündeme gelir. Rossi (2006, s.20), “tip kavramını, kalıcı ve karmaşık bir şey, biçimi önceleyen ve onu oluşturan bir mantıksal ilke olarak” tanımlamıştır. Genel anlamda model ve tip arasında; tipin taklit edilemeyen somut olarak ele alınabilecek bir biçim olmadığını, modelin oluşması için bir ön kural olarak ele alınabileceğini savunan Quincy’nin tip yaklaşımından yola çıkmıştır. Rossi bahsedilen bu kuralı “mimarlığı yapılandıran ilke” olarak tanımlar. Böyle ele alındığında mimari artifaktlarda görülen kültürel bir öge olarak tipoloji yaklaşımı karşımıza çıkar.

Aynı zamanda değişmezliği açısından ele alındığında da “önceden belirlenmiş olmasına rağmen, mimari artifaktın kolektif değeri ve bireysel anına olduğu kadar teknik işlev ve üsluba da diyalektik bir tepki gösterir.” (2006, s.21). Yani değişmez bir tipoloji; zaman, işlev ya da biçim ne olursa olsun ona uyum sağlar: “...kendisini her zaman mimarlığın ve şehrin ilkesi olarak ‘duyulara ve akla’ dayatmıştır.” Tip sorunu, ele alındığında birden işleve dönüşme potansiyeli olan oysa her zaman kendine içkin bir rol üstlenen görülmez bir ögedir. Dolayısıyla betimleme ve sınıflandırma başlıkları altında bu konu yeniden ele alınır.

Rossi sınıflandırma sorununu; Fransız coğrafyacı Jean Tricart’ın (1920-2003) toplumsal coğrafya, Polonyalı kütüphaneci Marcel Poëte’nin (1866-1950) devamlılık kuramı ve İtalyan sanat tarihçisi Francesco Milizia’nın (1725-1789) Aydınlanma kuramına dayandırarak açıklamaya çalışmıştır. Tricart, toplumsal olguları biçim ve işlevin önüne alarak coğrafyanın şehir yapılarıyla yer arasındaki ilişkiyi açıklaması gerekir. Rossi toplumsal içerik bağlamında bu yaklaşımı sınıflandırması için kullanır ancak; farklı ölçeklerde ele alınan şehir yaklaşımı yerine ölçeği değiştiğinde niceliği değişmeyen kentsel artifaktlar yaklaşımı paralelinde topografya faktörünü de ele alarak kendi sınıflandırma anlayışına dahil eder. Rossi, ölçeklere karşı gayrimenkul anlamında ev sözcüğünü kullanarak arsayı şöyle sınıflandırıyor:

1. Açık alanla çevrili evler bloğu
2. Sokağın kendisine paralel, kesintisiz bir duvar oluşturan, sokağa bakan bitişik nizam evler bloğu,
3. Eldeki mekanın hemen tümünü kaplayan derinlemesine inşa edilmiş evler bloğu
4. Kapalı avluları ve küçük iç yapıları olan evler.

Rossi böyle bir sınıflandırmanın bazı betimleyicilerle bağlantılı olarak ele alınabileceğini ancak sosyoekonomik sorunları olduğunu belirtir. Bunlar kısaca şöyledir:

1. Kar amacı gütmeyen kapitalizm öncesi ev
2. Kiraya vermek amacıyla yaptırılan gelire bağlı kapitalist ev
3. Tek aile için yapılan bir katı kiraya verilen kapitalizm öncesi ev
4. Özel mülkiyetin olmadığı sosyalist ev

Toplumsal içeriğin çözümlenmesi ile yukardaki sınıflandırmalar bir sentez dizisi oluşturarak kentsel gerçekleri ortaya çıkarabilirler. Bunun yanında bir diğer yaklaşım da Poëte'nin varlık nedenlerini temel gelişim ilkesi olarak sokak yapılarından alan ve planı süreklilik gösteren şehir fikri vardır. Özel olarak Milizia genel olarak Aydınlanma düşünürleri ise, mantıksal ilkeler oluşturmak üzere bir dizi önerme üreterek; tek binaların bütünü parçası olarak görülmesi ve yapının sonucu olarak biçim yaklaşımını benimsemiştir.

Rossi'nin sınıflandırması ise bunlardan hareketle, insan yapısı şehrin iki temel ögesi fikrini doğurmuştur; konut alanları ve birincil ögeler. Bunlardan ilki oldukça değişken olduğu için üzerinde bulunduğu alanla birlikte değerlendirilir. Biçimsiz ya da geçici değildir. Şehrin hafızasından doğan somut işaretlerin süregittiği bir alandır. İkincisi ise şehrin oluşumunda rol oynayan kalıcı ögelerdir. Ancak varlığı açısından sabit olsalar da evrime her zaman açıktır. Biçimi ile şehre özelliğini kazandırır. Rossi bir şehrin planını da birincil öge olarak kabul eder. İnsan tarafından yapılmış nesne olarak şehir varsayımı şu üç önermede özetlenebilir: İlki, 'türdeş olmayan, kalıcılık düşüncesinin türediği zamansal bir boyutu vardır'; ikincisi, 'tüm ölçeklerde bütün ögeleri kesintisiz bir bütün olarak varsayan mekânsal süreklilik vardır' ve üçüncüsü, 'kentin gelişim sürecini hızlandırabilen veya yavaşlatabilen tekil doğaya sahip birincil ögeler vardır'. Tüm bunlar alan kavramı ana başlığı altında incelenir.

Kentsel öge ve kentsel artefakt arasındaki fark, tekilliği içinde bulunduğu kent ve bu kentle ilişkili olan bağla ilgilidir. Kentsel artefaktlar locus ile ilişkili, kentsel ögeler ise bağlamla yani inceleme alanı ile ilişkilidir. Bu nedenle kentsel artefaktlar somut bir varlığı kastederken, inceleme alanı soyutlama olarak ele alınmıştır. Nihai bir tanımlamadan sonra bir inceleme alanı bir kentsel artefakta tekabül edebilir. Mekan olarak inceleme alanı, sosyolojik anlamda "doğal alan" kavramıyla ilişkilendirilir.

Rossi inceleme alanına a priori bir önem verir. Şehir biçiminin bir farklılaşma süreci sonunda, mekan ve biçim açısından gerçekleşen bir çözümlenme olarak tanımlar. Sosyoloji ve coğrafya ile ilişkilendirir. Daha genel kavramlarla şehirleri kültürel ve toplumsal açılardan tanımlamaya çalışır. İlki oldukça değişken olduğu için üzerinde bulunduğu alanla birlikte değerlendirilir.

Şehir, kendine ait ayırt edici özelliği olan parçaların birleşmesinden oluşan bir mekan fikri olarak ele alındığında, konut alanları bu şehrin bir parçası olarak görülmelidir. Bu yaklaşım ilk olarak Burgess ile ortaya çıkmış, terim olarak Reinhard Baumeister'in "bölgelere ayırma" kuramında kullanılmıştır. Kenti tanımlama sorununu Rossi de karakteristik özellikte parça ve biçimlerin, işlev ve değerinin sentezi olarak görür. Konut alanları yaklaşımında işlev kastedilmez. Çünkü bir şehrin oluşmasının ilk nedeni olan yerleşmenin ilk doğal sonucu meskun mahallerdir ve işleve dayalı sınıflandırma açıklamadan ziyade bir betimlemedir. Bu nedenle konut alanları şehrin bir parçası olarak kabul edilmiştir. Ekonomik, morfolojik, coğrafi ve tarihsel unsurlarla ilişkilidir. Parçayı oluşturan daha küçük parçalar olarak konutların tipolojik olarak özelleşmiş mekanizmaları bulunmaktadır. Bunlar da mekânsal, sosyolojik ve politik unsurlarla ilişkilidir.

Rossi belli çalışmaları ve bunların tarihsel gelişimini inceledikten sonra konut sorunu çözümünü Berlin şehir planı üzerinden örneklendirir. Kısaca şu formülasyon geliştirilmiştir: Özerk bölgeler olarak planlanmamış tekil Siedlunglar, şehrin imajı sorununu çözmek üzere Alman Rasyonalistlerin girişimleri, içinde bulunulan döneme kadar yapılmış konut modellerini üzerinden yapılan bir eski yeni sentezi.

Rossi kenti bütün olarak görmek üzere yapılan konut ve inceleme alanlarıyla birlikte "birincil ögeler" adını verdiği "bir araya toplanmanın çekirdekleri olarak işlev gören" ötekilerle birleşerek bütünü oluşturan ögelerin de ele alınması gerektiğini bildirir. Birincil ögeler, evin konut alanı ile kurduğu ilişkiyi şehrin sabit etkinlik alanları ile kurmaktadır. Bunlar kent gerçekliğinin kolektif yanına aittir. Rossi (2006) birincil ögeleri en iyi ifade ettiğini söylediği Hans Paul Bahrdt'in tanımını alıntılar:

"Tezimiz şu: Şehir gündelik hayat dahil bütün hayatın kutuplaşma, ya kamusal ya özel olan toplumsal kümelenmeler aracılığıyla açılma eğilimi gösterdiği bir sistemdir. Kamusal ve özel alanlar kutupsallıklarını kaybetmeden yakın bir ilişki içinde gelişirken, 'kamusal' ya da 'özel' olarak tanımlanamayacak yaşam sektörleri anlamını kaybeder. Kutupsallık ne kadar güçlü, kamusal ve özel alanlar arasındaki alıveriş ne kadar yakınsa, kentsel bir topluluğun hayatı da sosyolojik açıdan o kadar 'kentsel'dir. (s.74)

Bu yaklaşımla birincil ögeler dendiğinde, kalıcılıkları dolayısıyla yalnızca anıtlar anlaşılmalıdır. Birincil ögelerle; şehir hayatında dinamik bir rol oynayan kendi

niteliğine sahip bireysel işlevi olan eylemin açığa çıktığı şeyler, alanlar, kompleksler kastedilmektedir.

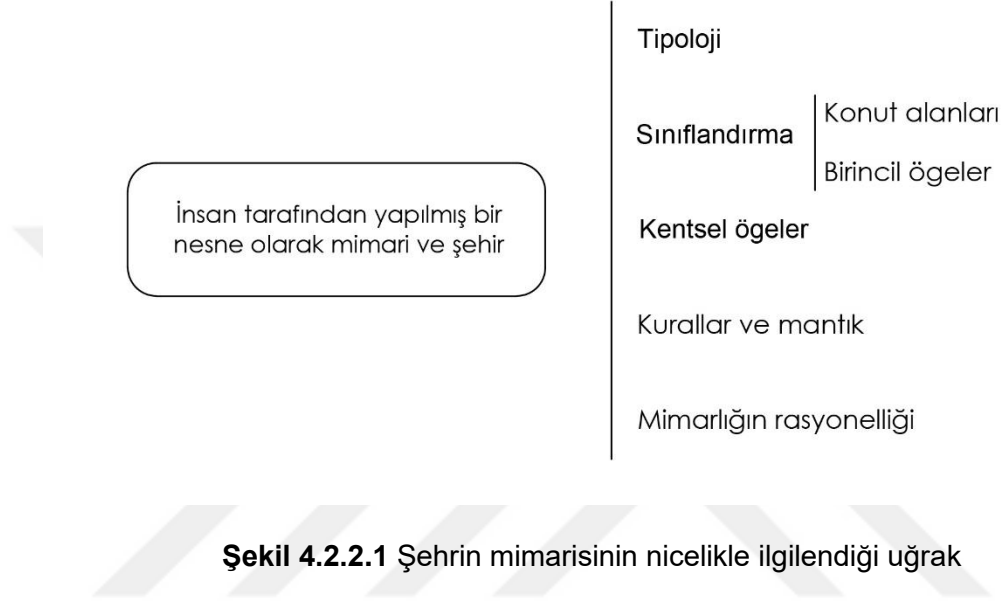
İnsan yapısı olarak şehir, şehrin oluşumundaki tarih faktörüyle değil bir planın nasıl olması gerektiğiyle ilgili kurallar ve mantıkla açıklanır. Rossi'nin gözlemlenebilir ve mantıksal yaklaşılabilir olarak gördüğü bu uğrağın amacı, şehrin tarihiyle birlikte coğrafyasının bir bütün oluşturmasıdır. Bunlar ilk aşamada "parçalar şehri" kavramının bir bölümü olarak ele alınır. Şehir bütün olarak değil tüm parçaların birbirine eklemlenirken aralarında mutlaka boşlukların olduğu bir düzende tanımlanır.

Rossi için şehri oluşturan mimarlık ya yeni bir çağ kurma aracı ya da yapıldığı ilk andan itibaren zaman içinde hep orda olan karakteristik öğelerdir. İlk durumda mimari kendini kentsel artifaktların tekilliğinde olduğu gibi gösterge ve olayda ortaya koyar. İkincisine ise mimariye bir nesneden çok şehrin parçası olarak bakarız. Bunlar zaman içinde ilk işlevlerinden genellikle farklılaşarak varlığını devam ettiren biçimlerdir. Mimarlığın bu iki yönü birbirini etkileyerek şehrin mimarisi için en önemli gerçekleri doğurur. Rossi Şehrin Mimari'sinde doğrudan mimari ile çok az ilgilenmiştir. Ancak yine de kompozisyon ve dolayısıyla üslup sorununun özerk yanlarına değinir. Bunlar, imgenin üretim çekirdeği olan kompozisyonun yanında salt hacimsel, niceliksel, standart ve yönetmeliklerle ilgilidir. Rossi'nin (2006) bu doğrultudaki açıklaması şöyledir:

"Kompozisyonla birlikte mimarlık, özellikle de bir çağın tüm sivil ve politik içeriğini senteze ulaştırabildiği, çok rasyonel, kapsamlı ve aktarılabilir olduğu, bir başka deyişle bir üslup olarak görülebildiği zamanlarda kentsel artifaktların oluşumunu hem belirler hem de onlara tabidir. Aktarım ihtimalini, bir üslubu evrensel kılabilecek bir aktarım ihtimalini içinde taşıyan zamanlardır bunlar... .. Mimarlık ilkeleri benzersiz ve sabittir; ama gerçek durumlarda, insani durumlarda ortaya çıktıklarında mimarlığın farklı sorulara yönelik cevapları sürekli olarak değişir. Bu yüzden, bir yanda mimarlığın rasyonelliği vardır; öbür yanda ise yapıtların kendilerinin hayatı. Belirli bir andaki bir mimari, şehrin gerçek durumuna cevap vermeyen yeni kentsel artifaktlar oluşturmaya başladığında, bunu muhakkak estetik düzeyinde yapar; sonuçları da tarihsel olarak reformcu ya da devrimci hareketlere tekabül eder kaçınılmaz olarak." (s.107-108)

Tasarım anında bir binanın somut bir şekilde formüle etmek Rossi'ye göre hem sürece ivme kazandırır hem de "bütünsel çözümlenme ve tasarım vizyonunu yeniden oluşturmak demektir." Bu durum şehir için şehir planında görünür olmaktadır. Hem şehir hem mimari için "biçimin" ve "rasyonel örgütlenme süreçlerinin" birlikte ele alınması ve her inşaa süreci için tek tek düşünülmesi gereklidir. Yani tasarımın bizzat kendisi rasyonel bir öğedir.

Kompozisyonla ilişkili olarak üslupsal tanımlar ise morfolojik anlamda ele alınarak kentsel artefaktları tanımlar. Bunlardan hareketle tarihsel ve politik değişkenlerin de devreye girmesi ile “rasyonel ve kesin olan mimarlığa tekabül” eden bir şehir tasarlanır. Topluluklar bu kesinlik içinde özellikle değişim anlarında tercih sorunlarını çözebilir. Mimarlık ilkeleri hem benzersiz hem sabittir. Şehrin mimarisi, herhangi bir sanat ögesi gibi akıldışı olabilir. Rossi (2006, s.162) bu konuda “onun esrarı, belki de her şeyden önce, kolektif tezahürlerinin gizli ve kesintisiz iradesindedir.” der.



...sonuçlar oldukça tekil olsa da zaten konvansiyonla belirlenmiş olandan daha fazlasını yapmadım.

Rossi, 1981-8

4.3 Bireysel ve Kolektif Hafıza Arasındaki Çakışma: Analoji

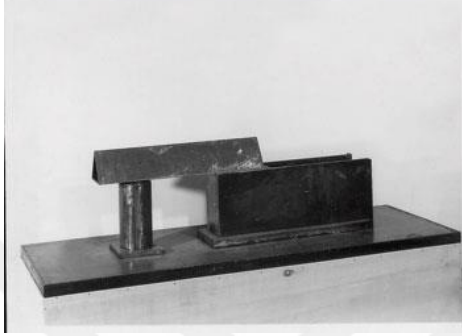
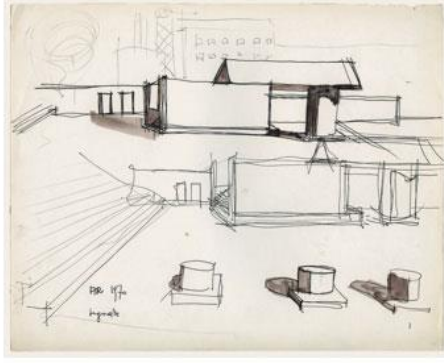
Şehrin mimarisinin gerçekliğini açıkça ortaya koymak isteyen Aldo Rossi, diyalektik akıl yürütmeyi kullanmıştır. Çelişkilerin bir sistem dahilinde çözümlenebilmesi düzenli bir sistem ortaya çıkarır. Rasyonel ve irrasyonel düşünme süreçleri arasında özgürce geçişler yaparak nihai bir rasyonel sentezi oluşturmuştur. Bundan sonraki süreçte şehir de dahil olmak üzere özellikle mimari üretimin nasıl olması gerektiğiyle ilgili düşünmüş ve şu sözler ile analoji kavramına ulaştığını belirtmiştir:

Bireysel ve kolektif hafıza arasındaki çakışma, şehrin zamanı içinde yer alan yenilikle birlikte, beni analoji kavramına götürdü. Ögelerinin önceden var olduğu ve biçimsel olarak tanımlandığı, ama hakiki anlamının başlangıçta öngörülemediği, ancak sürecin sonunda ortaya çıktığı bir

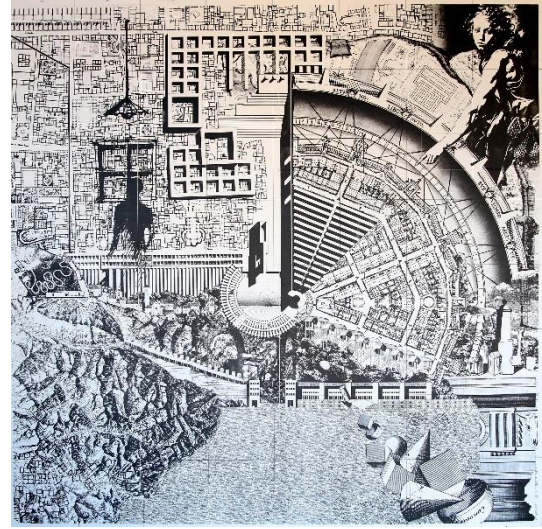
mimari tasarım süreci aracılığıyla kendini ifade eder analogi. Dolayısıyla sürecin anlamı, şehrin anlamıyla özdeşleşmiştir. (Rossi,2006, s. XIX)

Rossi ilk kitabını yazdığı 1966'dan sonra 1981'de, Max Planck'ın Bilimsel Otobiyografisi'nden de esinlenerek, Bilimsel Otobiyografi kitabını yazmıştır. Kitap ilk düşünme eylemleri sonrasında başvuru analogi yaklaşımı ve bunun projelerine yansması üzerinedir. Rossi, erken yaşlarından itibaren nesnelere biçimleri üzerine düşünmüş, onları karmaşık bir sistemin son anı olarak nitelendirmiştir. Dolayısıyla biçim, varoluş diyalektinin son katmanı olan gerçeklik ile yani şehrin mimarisi ile ortaya çıkan enerjinin son anıdır.

Her ne kadar yapı şehrin süregiden tarihinde bir öge olsa da onun biçimi, tek bir anın donmuş, somutlaşmış halidir. Rossi ilk projelerinde biçimsel olarak "purism" ile ilgilenmiştir. 1965'te tasarladığı, saf geometrik biçimlerin kompozisyonundan oluşan Segrate Partizanları Anıtı (Şekil 4.3.1) bunun en güzel örneğidir. Ancak sonrasında özellikle şehir ve mimari üzerine düşünceler geliştirdikçe "kirlilikleri", "küçük değişiklikleri", "öz yorumları" ve "tekrarları" sevdiğini belirtir. Bir biçimin zaman tarafından sürekli bir işleme tabi tutulduğunu, çeşitli unsurlarla karşılaştığını ancak mimarinin temel mutluluk arayışını ifade etmenin bir yolu olduğunu düşünür. Bu anlamda ulaştığı hem bireysel hem kolektif hafızanın ürünü olabilecek analogi yaklaşımı, doğrudan biçimle ilişkisi açısından Rossi için oldukça önemlidir. Mimarının mutluluk arayışı, inşa edilsin ya da edilmesin arzulanan bir olayın aracı olur. Rossi (1981, s.3) bunu Hegelci anlamda "progressive" yani tedrici olarak gelişen, süreç olarak ele almaktadır. Bu, neredeyse mimarlığın unutulduğu bir andır. Binanın işlevden başka şeylere de hizmet etmesi, arzulara cevap vermesi gerekir. Ancak bu sonucuna rağmen bir mimar olarak Rossi, şeyler ve bunların ifade edilebilecek mekanizmaların ortaya konulmasıyla ilgilendiğini, bunun da mantık ve biyografi arasında bir yerde ortaya çıktığını düşünmektedir. Bu "parçalar" mantığında ifade edilmiştir. Genel anlamı kısmen kaybolan mekanizmanın parçalarının yeniden birleştirilmesiyle, parçalardan oluşan bir birlik, sistem düşündüğünü belirler. Bu görüşü ifade eden en bilindik çalışması, onun zihnindeki önemi birçok parçanın birbirine eklenmesiyle "Analog Şehir" görselidir. (Şekil 4.3.2).



Şekil 4.3.1. Segrate Partizanları Anıtı,
1965.



Şekil 4.3.2. Analogik Şehir

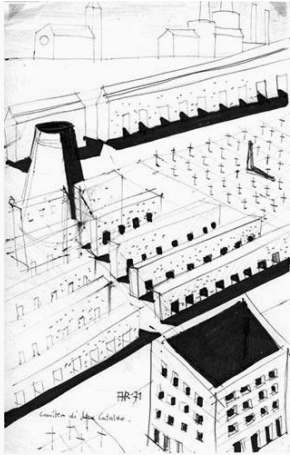
Rossi ilk çalışmalarında, bir sistem oluşturmak ve nihai bir açıklama yazmak üzere duyularını geri plana attığını söyler. Oysa şehri gezerken nihayetinde kendi mimarisini keşfetmiş, kendi hafızasına yönelmiştir. “Avlular, banliyö evlerinin çatıları, gaz depolarının kargaşası, göl kenarındaki villaların burjuva dünyası, pansiyonun koridorları, kır evlerindeki devasa mutfaklar, tuğla desenleri, üst üste binmiş balkonlar, yükseltilmiş köprüler, merdivenler, gürültüden ve sessizlikten oluşan bir sokaklar...” Rossi mimarisini şekillendiren unsurlar olmuştur. “Dürüst” olarak nitelendirdiği düzensizliğe karşılık gelen bu unsurları, kişilerin ruh hallerine karşılık geldiğini düşünerek olumlu bulur. Ancak “düzene aldırış etmeyen keyfi düzensizlikten, bir tür ahlaki küstahlıktan, kayıtsız esenlikten, unutkanlıktan nefret ettim.” diyerek düzensizliğin sınırlarını çizmiştir.

Tüm bu hafıza nesnelere, sivil tarihin bir parçasına dönüşen, mimarların kendi mimarisini keşfettiren unsurlardır. Rossi biçim ve işlevin oluşup, nesnede sonra da şehrin mimarisinde kaybolduğunu düşünür; tasarım anının saflığı deforme olur. Binaların bizzat kendinden ziyade binalar ve şehir arasındaki ilişkiden doğan yeni anlamlar önem kazanır. Şehir tarihinde var olan “büyük mimarlıklar” genellikle egemen sınıflara ait olduğu ve diğerlerinin buna buna teşebbüsleri çoğunlukla engellendiği için Rossi, gerçeklik içinde var olacak küçük şeyler yapmaya talip

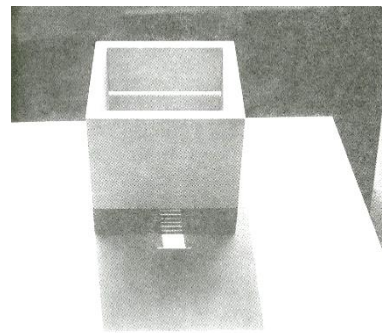
olduğunu belirtir. Bunu yaparken “boyutsal, işlevsel, stilistik veya teknolojik bir gerçek olabilir mi?” gibi açıklamalar yapmak yerine; deniz fenerlerinin boyutlarının nasıl belirlendiği tartışmayı ya da bir anıyı düşünmeyi daha değerli bulur.

Ölümlerin ve yaşayanların evi olan şehirde Rossi mimarisinin temel kavramları mutluluk, olay, tekrar ve paçalardan oluşan bütündür (kolaj). Bir duygu olarak mutluluk ancak kişisel deneyimler veya bazı olaylar aracılığıyla ifade edilir. Olay ancak çok az sayıda kişinin başarabileceği bir süreçle “eser”de biçimleşir. Yaratılış anını ifade eden eserler mutluluk alana dahil olabilir. Bir eserin yaşamı, inşası, şehirdeki konumu, izlenen bir nesneyken olayları izlemeye de izin vermesi, hatta olayın bizzat eserde gerçekleşmesi; bir tiyatrodaki, bir kulede, bir küpün içinde olduğu gibi mutlulukla ve yaşamla ilişkilidir.

Tekrar (4.3.3, 4.3.4) ise bir çeşit teselli duygusu vererek yaşamaya devam etme gücü veren bir durum oluşturur. Rossi yaşamındaki nesne ve olayları, ilgisini çeken bir durumu betimlemeyi, incelemeyi, aydınlatmayı sevdiğini bunları yaparken de tekrar ve kolaj kullanmayı tercih ettiğini belirtir. Bu tercih anıların hatırlanması, değerli olanlarının tekrar ortaya konulmasını ve yenilerine teşvik etmesini sağlamaktadır. Rossi nihayetinde sabit yer kavramını kısmen kaybettiğini; farklı yer, zaman ve durumları üst üste bindirerek mimarlık anlayışını yeniden şekillendirdiğini söyler. Rossi’yi analogi kavramına ulaştıran bireysel ve kolektif hafıza arasındaki çekişme budur.

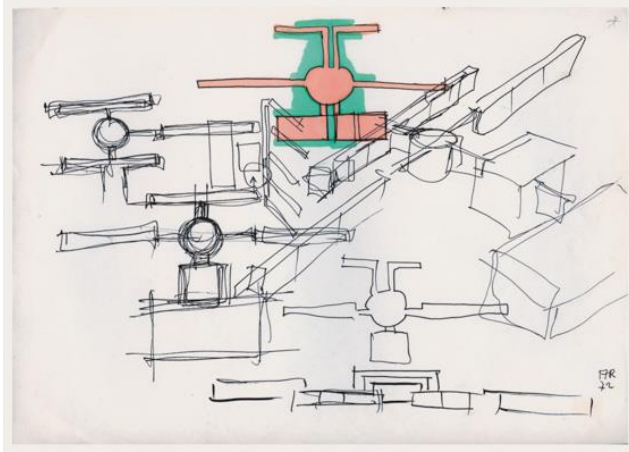


Şekil 4.3.3. Proje içinde tekrar eden birimler

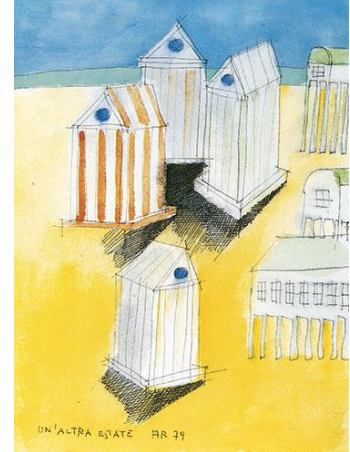


Şekil 4.3.4. Rossi’nin farklı projelerinde tekrar eden küp formu

Rossi'nin Bilimsel Otobiyografi'sinde kurduğu analogiler üzerinden kendi bazı yapılarını açıklamıştır. Hem bunlardan Gallaratese Mahallesi Konut Birimi, San Cataldo Mezarlığı ve Venedik Dünya Tiyatrosu hem diğer projelerden daha detaylı olarak anlatılmış hem de bu projeler mimarisi adına belirleyici anları oluşturmuştur. Projelerin gerçekten bir analogik akıl yürütme sürecinin sonucu mu yoksa doğrudan benzerlik ya da genel yasaların bir ürünü mü olduğunun belirlenmesi önemlidir. Bu anlamda bölüm 2.2'de açıklanan Profesör Genter'in (1982) Yapısal Haritalama metodu kullanılacaktır. Rossi'nin diğer bahsettiği projeleri genellikle kule, küçük ev²¹, yaşam süreçleri ve mekanları, tiyatro, küp, ritim oluşturan parçalar ve bunların tekrarlarının anlatımlarıdır. Bunlardan kısaca bahsettiği Fagnatio Olona İlkokul Binası'nı (Şekil 4.3.5) tipik bir sokak durumu oluşturan ritmik hareketlerle, Elba Kulübesi'nin (Şekil 4.3.6) çokça tekrarından oluşan Chieti'deki öğrenci konutlarını (Şekil 4.3.7) Noel gibi, pazar gibi mutluluk hallerinin ortaya çıkışıyla (ki bu olgunluk halleri bir olgunluk koşulu olarak görülmüştür), Cuneo anıtını Modena Mezarlığıyla birlikte Dünya Tiyatro'sundaki tezahürü ile Borgo Ticino'daki evi (Şekil 4.3.8) iskele ve tekrarları ile tiyatro yapılarını ise izleme ve izlenme temaları üzerinden açıklamıştır.

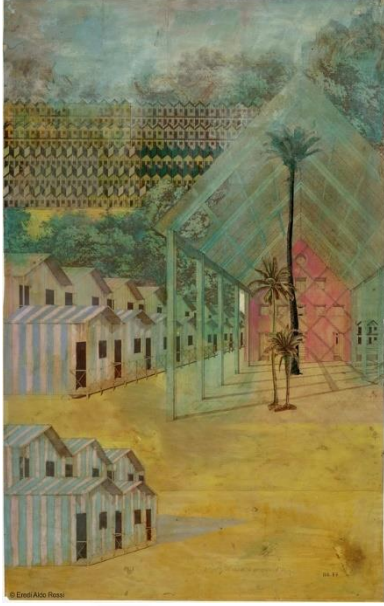


Şekil 4.3.5. Fagnatio Olona İlkokul Binası, 1972-1976

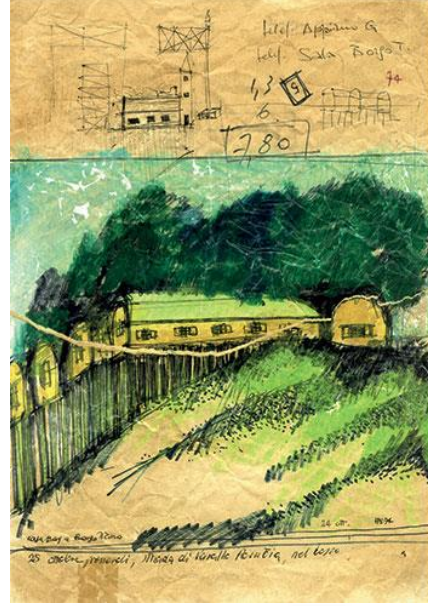


Şekil 4.3.6. Elba Kulübesi, 1979

²¹ Afrika'nın ortasında, bir Alp köyünde, Amerika'nın uçsuz bucaksız topraklarındaki her an görülebilecek bir ev fikrinden yola çıkarak tasarlanan ve Elba Kulübesi ile temsil edilen imge



Şekil 4.3.7. Chieti öğrenci konutlarını, 1977



Şekil 4.3.8. Borgo Ticino konut, 1973

1968- 1973 yılları arasında Milano'da inşa edilen Gallarate Mahallesi Konut Birimi 2 (Şekil 4.3.9) projesi için Rossi, yapının dikkat çekici boyutu ve sadeliğinden söz eder. Yapının 182 metre uzunluğunda 12 metre genişliğinde uzun ince kitlesi, çocukluğunda etkilendiği uzun işçi iskelelerinin bir yansımasıdır. Bunu, insan yaşamının içinden, gerçekliğin bir parçası olarak görür. Biçimsel olarak zemin katında birbirini tekrar eden kolonlar ve üstte tekrarlanan kare pencereli (kot farkına göre belirlenmiş) 2 ya da 3 konut katı bulunmaktadır. Rossi tekrar eden kolonlar ile Park Güell'deki sütun ormanı (4.3.10) arasında analogik bir benzerlik kurar. Höderlin'in Hayatın Çağları şiirinde²² geçen sütun ormanı kavrama da gönderme yaparak bunların statik ve sağduyu yasalarını hiçe sayma hissi uyandırdığını belirtir. Aynı zamanda Boule'nin doğa incelemeleri önermesinde (bk s.39-40); 'sıralanmış ağaçların bir yol tarif etmesi gibi sütunlar da mimaride bir alan tarif etmektedir' yaklaşımına atıfta bulunur. Konut birimi katlarının ise Santiago de Compostela ziyaretinde güçlü bir etki bırakan Las Pelayas Manastırı'nın (4.3.11) cephesiyle bağ kurduğunu kabul eder.

²² Fırat kıyısındaki şehirler! / Palmir'in yolları! / Ve ey çölün ovalarındaki sütun ormanları, / Ne oldunuz? / Siz ki aşırıydunuz hudutlarını / Bütün yaşayanların, / Fakat göklerin estirdiği yeller / Ve yaktıkları ateş / Aldı başınızdan taçlarınızı; / Bense şimdi / Bulutlar altında oturmaktayım, / Her birinde bir huzur olan bulutların, / Karacaların dolaştığı kırlarda / Göğe doğru yükselen nefeslerin. / Ölü ve yabancı görünüyor gözüme / Ruhları o eski mesutların Höderlin (2011).



Şekil 4.3.9. Konut Birimi Gallaratese Mahallesi 2, Milano, 1968 - 1



Şekil 4.3.10. Park Güell sütun ormanı



Şekil 4.3.11 Las Pelayas Manastırı

Gallaratese Mahallesi Konut Birimi ile ilişki kuran analog öğeleri karşılaştırmak için kullanılacak nesne düğümleri şöyle temsil edilebilir:

1. Hedef Proje (h_1): Gallaratese Mahallesi Konut Birimi'ndeki karşılığı
2. Kaynak 1 (k_1): Uzun işçi iskeleleri
3. Kaynak 2 (k_2): Park Güell sütun ormanı
4. Kaynak 3 (k_3): Las Pelayas manastırı cephesi

Analoglar arasında “nesne nitelikleri” açısından benzerlik haritası şu şekildedir:

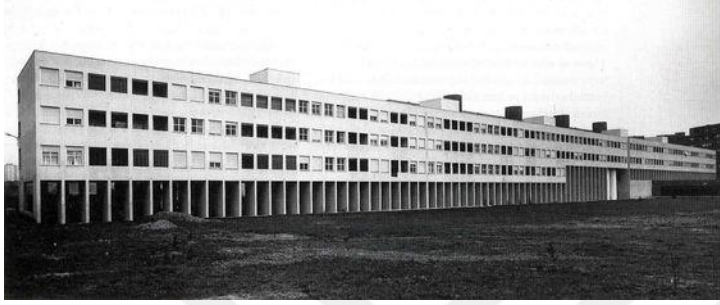
1. Yüzeysel, geçici (k_1) / hacimsel, kalıcı (h_1)
2. Yivli, beyaz ve kahverengi, irrasyonel, taş (k_2) / düz, beyaz, rasyonel, beton (h_1)
3. Dikdörtgen, ızgaralı yüzey (k_3) / kare, boş yüzey (h_1)

Analoglar arasında “nesne ilişkileri” açısından benzerlik haritası ise şu şekildedir:

1. Eklemlenerek çoğaltılabilir, işleve uygun (k_1) / eklemlenerek çoğaltılamaz, işleve uygun (h_1)

2. 2 eksenlerinde tekrar ediyor, işleve uygun, özel bir mekan atmosferi oluşturuyor (k_2) / tek eksenlerinde tekrar ediyor, işleve uygun, özel bir mekan atmosferi oluşturuyor (h_1)

3. İki eksenlerinde tekrar ediyor, işleve uygun, biçimsel olarak işlevin gerektirdiklerini barındırıyor (k_3) / İki eksenlerinde tekrar ediyor, işleve uygun, biçimsel olarak işlevin gerektirdiklerini barındırıyor (h_1)



Şekil 4.3.12 Konut Birimi Gallaratese Mahallesi 2, Milano, 1968- 2

Şekil 4.3.13 Konut Birimi Gallaratese Mahallesi 2, Milano, 1968- 3

Projede kaynaklar ile hedef nesne arasında nesne nitelikleri açısından neredeyse hiç benzerlik yoktur. Bu nedenle “N $[(k_1, k_2, k_3)] \dashrightarrow N (h_1)$ ” önermesi ile ifade edilebilir. Nesne ilişkileri açısından ise çok ufak farklar bulunsa da “İ $[(k_1, k_2, k_3)] \dashrightarrow İ (h_1)$ ” önermesi geçerlidir. Niteliksel benzerliklerin olmaması ve ilişkisel benzerliklerin çok olması sebebiyle hedef ve kaynaklar arasındaki benzerlik türünün analogik olduğu söylenebilir.

Rossi'nin hayatında önemli olan ve Bilimsel Otobiyografi'de detaylı bir şekilde anlattığı bir diğer proje de 1971-1978 yılları arasında Modena'da, Gianni Braghieri ile tasarlanan San Cataldo Mezarlığı'dır (Şekil 4.3.14). Projede, İstanbul'a gitmek üzere çıktığı yolculukta Yugoslavya sınırlarında geçirdiği kazanın etkileri görülmektedir. Bazen düşünmeden sadece gökyüzünü izlediğini söylediği hareketsiz günlerini; “Modena'daki mezarlık projesi doğdu ve aynı zamanda gençliğim sona erdi” sözleriyle anlatır. Süreçte ölüm ve hayat ile ilgili düşünmüş, özellikle kaburgaları gösteren röntgen görüntülerinden etkilenmiş, daha sonra yanıldığını

düşünse de ölümü iskelet morfolojisinin (Şekil 4.3.16) geçirdiği değişikliklerle, kırılmayla, yorumlamıştır. İskelet biçimindeki parça arayışı projenin oluşumuyla güçlü bir şekilde bağlantılıdır. Sonrasında yolculuğu ileri bir tarihe erteleyerek İtalya'ya dönmüş ve Modena Mezarlığı için açılan yarışmaya katılmış ve "L'azzurro del Cielo" (Gökyüzünün Mavisi) adlı projeye yarışmayı kazanmıştır. Bu proje Rossi'nin mimarlık üzerine daha derin düşüncelerinin başlangıcıdır. Zamanı daha iyi kavradığını söyler. Aynı zamanda "bu projeyi yeniden yapacak olsam, belki de aynısını yapardım; belki tüm projelerimi aynı şekilde yeniden yapardım." diyerek önemini belirtmiştir.

Rossi'ye göre ölümle ilgili konuşmalar, inandırıcı bir tür duygunun eşlik ettiği retoriğe sahiptir. Genellikle ölüm, hemen öncesinde birlikte düşünüldüğü için bu duygu, acı ve üzüntüyü içerir. Rossi (1971) ressam Angelo Morbelli'nin Il Natale dei Remasti ve Piro Albergo Trivulzio gibi tablolarından (Şekil 4.3.18), ölüm teması üzerine oldukça etkilenmiştir. "Işık incelemesi, yaşlı insanlarla dolu sıralara düşen büyük ışık şeritleri, bu koltukların geometrik biçimlerinin ve sobanın oluşturduğu kesin gölgeler, gölge teorisi üzerine bir el kitabından alınmış gibi görünüyor." diyerek bu hissini dile getirir. Yoksullar evinin ölümcül havasının bir tür nesne metafiziğine yol açtığını söyler. Bu tablolardaki ışığın meydana getirdiği atmosferin, mezarlığın pencere tasarımını etkilediğini söyler. Ve nihayetinde terk edilmiş, hayatın durduğu, işlerin askıya alındığı ve kurumun kendisi belirsiz hale geldiği bir mekan tasarlamıştır.

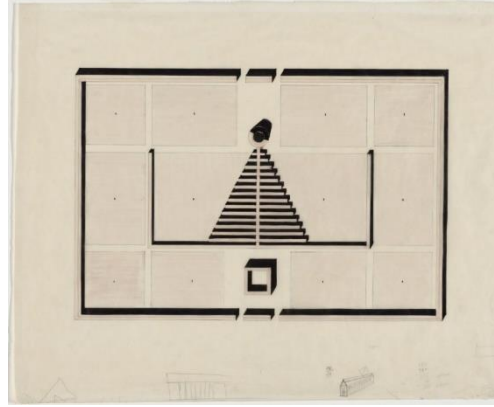
Terk edilmiş mekan kavramı Rossi için, sisli Po Vadisinde veya nehir kıyısında sel baskını sonrasında terk edilmiş evler gibidir. Bunlar eşliğinde Rossi, ölümü "artık burada kimse yaşamıyor" anlamına gelen bir biçim ile ifade etmek istemiştir. Ölüler evi esasen ölen kişiyle ilişkimizin ne olduğunun bilinmediği; ancak yine de bir şekilde ona hasret kalarak onu aradığımız yerdir. Ölüm mekanlarının yaşam mekanlarına göre farklı âdet ve biçimleri olsa da çoğu zaman aradaki sınır kavranamayacak kadar bulanıktır. Rossi ölümlerin eşyalarının, nesnelere, binalarının yaşayanlardan farklı olmadığını anlamasıyla projenin ana temasını, buranın bir ritüel mekanı olduğunu da düşünerek geliştirmiştir. Nihayetinde teması nedeniyle gençliğin sonunu temsil eden mezarlık Rossi'ye göre, aynı zamanda ölüme olan ilginin de sonunu temsil eden bir konuma gelmiştir. Bu nedenle ne iskelet ne de kemikler değil Modena Mezarlığı'nın teması yaşam süreci ve mutlu olmakla ilişkilidir.

Mezarlığının kare formundaki ana binasında bulunduğu "pieta" duygusunu, büyük ölüler evi olarak nitelendirdiği Roman Fırıncı Mezarıyla (Şekil 4.3.17) ilişkilendirir. Bu mezar ritmik pencereler ve yıkılmış formuyla ölüler evi yaklaşımı için bir kaynaktır. Ölü evleri zamanla tamamlanacak olan bitmemiş bir yapı olarak bırakılmıştır. Bu

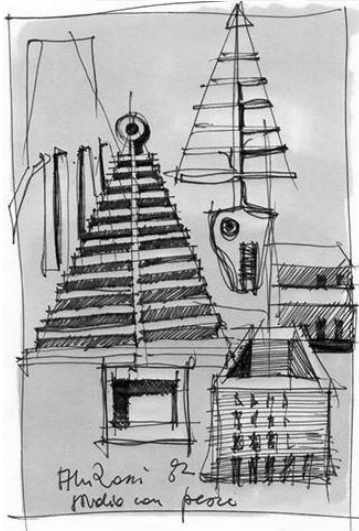
nedenle fiziksel olarak var olan bölümlerin incelenmesindense Rossi'nin tasarladığı tüm parçalar üzerinden analogi incelemesi yapmak daha doğru olacaktır.



Şekil 4.3.14. San Cataldo Mezarlığı Aldo Rossi eskizi (1971)



Şekil 4.3.15. San Cataldo Mezarlığı vaziyet planı



Şekil 4.3.16. Aldo Rossi'nin iskelet eskizi



Şekil 4.3.17. Roman fırıncı mezarı



Şekil 4.3.18. Angelo Morbelli'nin tablolarından örnekler

Modena Mezarlığı ile ilişki kuran analog ögeler arasındaki karşılaştırmak için kullanılacak nesne düğümleri şöyle temsil edilebilir:

1. Hedef Proje (h_1): Modena Mezarlığındaki karşılığı
2. Kaynak 1 (k_1): İskelet formu
3. Kaynak 2 (k_2): Terkedilmiş olma temasının biçimsel temsili
4. Kaynak 3 (k_3): Angelo Morbelli'nin tabloları
5. Kaynak 4 (k_4): Roman fırıncı mezarı

Analoglar arasında "nesne nitelikleri" açısından benzerlik haritası şu şekildedir:

1. canlıdır, kendiliğinden onarılır, ek araçlar aracılığıyla görünebilir, iç organları korur, biçimsel olarak tekrar eden parçalardan oluşur (k_1) / cansızdır, kendiliğinden onarılmaz, fiziksel olarak varlığı doğrudan görünür, biçimsel olarak tekrar eden parçalardan oluşur (h_1)
2. bütünden eksilmiş parçalar vardır, (k_2) / bütünden eksiltilmiş parçalar vardır (h_1)
3. 2 boyutlu bir resimdir, şerit pencerelerden ışık süzülür (k_3) / 3 boyutlu bir mekandır, kare pencerelerden ışık süzülür (h_1)
4. yatayda ve düşeyde ritmik olarak sıralanmış dairesel pencereler, üzerinde ritmik pilaster sırası ve onun üzerinde ritmik pencere yüzeyi (k_4) yatayda ve düşeyde ritmik olarak sıralanmış kare pencereler, zemin katta açılan dikdörtgen açıklıklar üzerinde ritmik pencere yüzeyi (h_1)

Analoglar arasında "nesne ilişkileri" açısından benzerlik haritası ise şu şekildedir:

1. işleve uygun (k_1) / biçimsel bir simge (h_1)
2. kendiliğinden gelişen bir süreç (k_2) / baştan tanımlanmış bir tema (h_1)
3. bir tür nesne metafiziğine yol açar (k_3) / bir tür nesne metafiziğine yol açar (h_1)
4. ölü evidir (k_4) / ölü evidir (h_1)



Şekil 4.3.19. San Cataldo Mezarlığı Aldo Rossi eskizi



Şekil 4.3.20. San Cataldo Mezarlığı iç mekan



Şekil 4.3.21. San Cataldo Mezarlığı göselleştirmesi

Modena mezarlığı projesinde hem analoglar arasında hem nesne nitelikleri fazla olmasına rağmen yine de doğrudan benzerlik kategorisine girecek kadar değildir. Bunun yanında özellikle iskelet formu ve terkedilmiş olma temasının işlenmesi açısından nesne ilişkileri arasındaki ortak noktalar da azdır. Nesne nitelikleri açısından; k_1 için önemli olan nitelik biçimsellik, k_3 için ışığın süzülmesi ve k_4 için ritmik tekrar olduğu için “ $N [(k_1, k_3, k_4)] \text{ ----> } N (h_1)$ ” ve “ $N (k_2) \text{ --/--> } N (h_1)$ ” önermeleri kullanılabilir. Nesne ilişkileri ise “ $İ [(k_2)] \text{ --/--> } İ (h_1)$ ” “ $İ [(k_3, k_4)] \text{ ----> } İ (h_1)$ ” önermeleri ile ifade edilebilir. Nesne nitelikleri açısından benzerlikler çok olsa da k_2 dışında doğrudan bir form aktarması olmaması ve nesne ilişkileri açısından da benzerliklerin

çok olması nedeniyle yapı genel olarak analogik benzetme kategorisine dahildir. Ancak Rossi projeden sonra, özellikle doğrudan iskelet formunun kullanılmasının ve onun kırılması fikrini ölümle ilişkilendirmenin doğru olmadığını belirtmiştir. Proje süreci sonrasında aynı tema ile ürettiği bir tabloda benzer formları labirent²³ biçimini kullanarak tanımlamıştır.

Rossi'nin en çok bilinen ve Bilimsel Otobiyografi'de kendi dilinden anlattığı son yapısı Venedik'te 1979'da inşa edilen Dünya Tiyatrosu'dur (4.3.10). Kitapta uzun yıllar Venedik'te bulunmasına rağmen hala nispeten oraya yabancı hissettiğine, Venedik'ten çok bahsetmek istememesine karşın Dünya Tiyatrosu'nu anlatırken değinir. Rossi tiyatrodan "bu eşsiz yapı beni oldukça mutlu etti" diye bahseder. Onda deneyimlerinin en eski konularını görürken aynı zamanda kendi tarihinin en yeni konularını da keşfeder. Esasen eski konuların bu tasarımda belirmesinin bir durağanlık mı, tekrar etmenin bir umut eksikliği mi olduğunu tartışır. Sonuçta tekrarı, farklı ve akli başında olduğunu ortaya koymak adına esasen yapılması zor bir egzersiz olarak görür ve şöyle der: "farklı sonuçlara varmak için aynı şeyi tekrar tekrar yapmaya devam etmek bir alıştırmadan daha fazlası; keşfetmenin eşsiz özgürlüğüdür." Her "olay" bir şeyin yeniliğini oluşturur.

Rossi, Dünya Tiyatrosu'na baktığında bir küpe baktığını ve Modena (San Cataldo Mezarlığı) (4.3.23) veya Cuneo'daki (Şekil 4.3.24) projelerini gördüğünü söyler. Buradan yola çıkarak kare ana mekanın karşılıklı iki kenarına eklenen merdiven kitleleri Rossi için çok görünür değildir. Yapının kulesini bir deniz fenerine benzetir. Tüm kuleler (Şekil 4.3.25 ve Şekil 4.3.26) şehrin oluşturduğu arka planda öne çıkan kitlelerdir. Bu projedeki bir pelerine, çan kulesi, minare ya da kremlinin kulelerinden birine benzeyebilir. Gözlemeleme amacıyla yapılan her kule biçimsel olarak ele alındığında daha çok gözlemlenen durumuna geçmektedir. Tiyatro da hem gözlemlenebilen hem gözlemeleme yapılan bir mekandır. Rossi anlamsal olarak kurduğu bu analogiyi, tiyatro tasarımının kule biçiminde tasarladığı kitesine yansıtmıştır. Bunun yanında bir kule olan tiyatronun deniz ile ilişkisi nedeniyle deniz feneriyle de analogik bir bağ kurar. Analogi, gençliğinde okuduğu Moby Dick romanına dayanır. Rossi "Belki de burası benim Amerika'mdı ve öyleydi- New England'ın beyaz evleri, tekneler, ergenlik dönemimde zaten öngördüğüm Maine, evin Pequod olduğu ve aramanın anlamının yalnızca beyaz bir obje olabileceği yerde..." diyerek bu zihinsel analogisini açıklar.

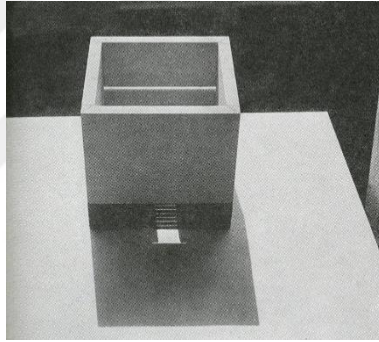
²³ Labirent fikrine, bir çocuk oyunu olarak tasarlanan "goose game"den yola çıkılarak ulaşılmıştır. Oyun her ne kadar eğlendirici olsa da ölüm temasında 1800'lerde tasarlanan bir masa oyunudur. (URL 3)



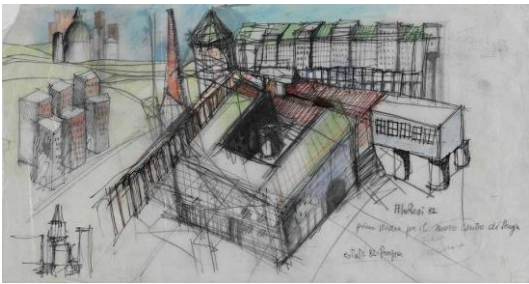
Şekil 4.3.22. Venedik Dünya Tiyatrosu, 1979



Şekil 4.3.23. San Cataldo Mezarlığı, 1971



Şekil 4.3.24. Cuneo Anıtı, 1962



Şekil 4.3.25. Aldo Rossi'nin eskizlerinden kule örneği, Fontivegge Bölgesi için proje



Şekil 4.3.26. Aldo Rossi'nin eskizlerinden kule örneği, Fagnano Olona İlkokulu

Dünya Tiyatrosu ile ilişki kuran analog ögeler arasındaki karşılaştırmak için kullanılacak nesne düğümlerinin şöyle temsil edilebilir:

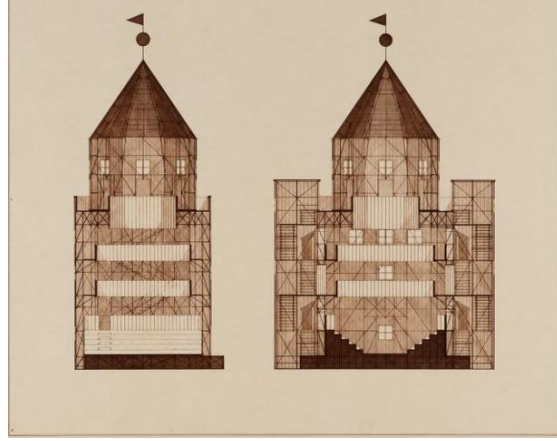
1. Hedef Proje (h_1): Dünya Tiyatrosu'ndaki karşılığı
2. Kaynak 1 (k_1): San Cataldo Mezarlığı
3. Kaynak 2 (k_2): Cuneo Anıtı
4. Kaynak 3 (k_3): Herhangi bir kule yapısı

Analoglar arasında "nesne nitelikleri" açısından benzerlik haritası şu şekildedir:

1. yarı açık küp, yatayda ve düşeyde ritmik açık pencere boşlukları, beton, sabit zemin (k_1) / kapalı küpe eklenmiş iki dikdörtgen prizması ve kule, ritmik olmayan cam ve haç şeklinde kayıtları olan pencere boşlukları, ahşap, hareketli zemin (h_1)
2. yarı açık küp, beton, hızlı insan sirkülasyonu, yatay dikdörtgen açık pencere boşluğu (k_2) / kapalı küpe eklenmiş iki dikdörtgen prizması ve kule, ahşap, nispeten yavaş insan sirkülasyonu, ritmik olmayan cam ve haç şeklinde kayıtları olan pencere boşlukları (h_1)
- 3.- (k_3) /- (h_1)

Analoglar arasında "nesne ilişkileri" açısından benzerlik haritası ise şu şekildedir:

1. biçimsel bir simge (k_1) / biçimsel bir simge (h_1)
2. biçimsel bir simge (k_2) / biçimsel bir simge (h_1)
3. biçimsel bir simge (k_3) / biçimsel bir simge (h_1)



Şekil 4.3.27. Aldo Rossi'nin **Şekil 4.3.28.** Venedik Dünya Tiyatrosu eskizlerinde Venedik Dünya Tiyatrosu kesitleri

Rossi nesne nitelikleri açısından birbiriyle ilişki kurmayan; ancak nesnelere biçimsel ve dolayısıyla simgesel ilişkilerine dair bir analogi kurmaya çalışmıştır. Kendi söylemlerinden de anlaşıldığı gibi doğrudan benzerlik olmayan bir biçim tekrarını gerçekleştirir. Dolayısıyla biçimsel bir simge olan kaynaklar ile hedef analoglar arasındaki nesne ilişkileri de tamamen örtüşmektedir.

Rossi, düşünme, çalışma ile doğrudan deneyim arasında ciddi bir üretim süreci yaşamıştır. Sonuçta ortaya çıkan ürünü, nesnelere özdeşleşen analogik yaklaşım olarak görür. Ürün öncesi yaşanan tüm karmaşanın bir sessizlik anına doğru hareket eder. Bilimsel Otobiyografi kitabını yazdığı noktada, mimarlıkla ilgili konuşacak olsa, mimarlığın yaratıcı süreçten ziyade bir ritüel olduğunu tekrarın teselli ediciliğinin yanında nesnenin hayal gücüyle özdeşleştirilmesi gerektiğini belirtir. Bunlar mimari incelemenin unsurlarıdır: "Mimariyi ya da herhangi bir önermeyi unutmak, resimsel ve grafik yapı tipolojisine dair değişmeyen seçimimin amacıydı." Rossi tüm bu düşünceler sonucunda insan hayatının tek bir yerde, tek bir zamanda geçmediğini; çocukluk ile ölüm arasında, hayatın farklı mevsimleri gibi, işlevlerin muğlaklaştığı, farklı durum ve zamanların üst üste bindiği biçimlerde başlayıp bittiğini görüşüne ulaşır.

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Aldo Rossi, mimarlığın insan bilimlerinin bir alt kolu olduğunu dolayısıyla özneliği içinde barındırmanın yanında evrensel kurallarının ve yöntemlerinin olduğunu düşünür. Meslek hayatı boyunca bu öznel yanı geliştirmek ve kendi iç dinamiklerini keşfetmek üzere çalışmalar ve geziler yapmış; evrensel değerlere ulaşmayı hedeflemiştir. Rossi mimarisinin varoluşunda bir bütünü oluşturan evrensel ve öznel değerler kendini sırasıyla diyalektik ve analogide ortaya koyar.

Mesleğinin erken dönemlerinde diyalektik düşünme yöntemi ile mimarlığın evrensel değerleri üzerine yoğunlaşır. Şehrin ve mimarının bir bilim olarak ele alınıp alınmayacağını araştırır. Rossi için mimarlık belirsizliğin olmadığı, yöntemlerin formüle edildiği, fiziksel verilerin incelendiği bir bilim değildir. Mimarlığın belirsiz yanı ile formüle edilebilir yanının her zaman bir oluş içinde çözümlenmesi gerekliliğini vurgular. Dolayısıyla diyalektik düşünme sistemi üzerine kurulan Rossi mimarisinin formüle edilebilir yanı da kesin yasalarla açıklanamaz. Düşünce sisteminin belirsiz uğrağı her mimarın kendi hafızasına başvurarak ulaştığı analogi, formüle edilebilir uğrağı ise diyalektiktir. Diyalektik de kendi içinde öznel ve evrensel değerler taşır. Bu, esasen mimarlığın doğası gereği oluşmuş bir durumdur.

Rossi, Şehrin Mimarisi kitabında, mimarlığın öznel ve evrensel değerleri üzerine bir sentez önerir. Kitapta diyalektiğin bir yöntem olarak kullanıldığına dair bir açıklama yoktur; ancak şehrin mimarisinin gerçekliğinin aranması bu akıl yürütme yönteminin kullanıldığına dair önemli bir veridir. Kitabın parça parça yazılmış bölümleri arasında karşılaştırmalar yapılarak okunduğunda da diyalektik sistem kurgusu görülebilir hale gelmektedir. Rossi'nin önceden alınmış bir kararla diyalektik üst başlığı altında bu düşünceleri oluşturduğu düşünülmesinde de Bilimsel Otobiyografi'deki Hegel göndermesinden ve Moneo ile Hays referanslarıyla Marksist okumalar yaptığına dair bilgiler sayesinde diyalektik yöneme hakim olduğu görülür.

Diyalektik düşünme yöntemi tikel ve tümel, soyut ve somut kavramlar barındırır. Rossi'nin diyalektik düşüncesinin tikel ve soyut yanı mimarlığın özneliğinde, biricikliğinde ve ruhunda ortaya çıkar. Tümel ve somut yanı ise mimarlığın şehrin içine kitlesel olarak katıldığı alandır. Diyalektiğin ilk uğrağı zihinde başlar, kendini şehirde ortaya koyar ve şehrin mimarisini oluşturur. Bu anlamda Rossi'nin diyalektik fikri idealisttir. Aynı zamanda rasyonalizmle olan ilişkisi de onu idealist diyalektiğe

yaklaştırır. Rossi'nin diyalektiğin ilk uğrağını tarihle ilişkilendirmesi açısından kendine materyalist bir zemin oluşturduğu da düşünülebilir. Ancak materyalist diyalektiğin ilk uğrağının pratik etkinliklerde belirmesi nedeniyle bu fikir geçersizleşir. Diyalektiğin ikinci uğrağı kendini somut olarak ortaya koyan ve kolektif olanla birleşen diyalektik mimarlık mantığıdır. Bu etkileşimden oluşan şehrin mimarisinin gerçekliği mimarinin biçimindedir. Esasen Rossi için mimarlığın ister ruhu olsun ister nesnesi isterse de bunların kendi içlerinde yaşadığı diyalektik sentez, her zaman mimarinin biçimiyle ilgilidir.

Rossi mesleğinin ilerleyen yıllarında, gerçeklik içinde var olacak olan küçük şeyler yapmaya talip olduğunu belirtir. Bu, mimari algısının bir mimarlık mantığı oluşturmaktan, arzulara hizmet eden bir mimarlık ruhu oluşturmaya doğru ağırlık kazandığını gösterir. Rossi, belleğinde var olan hissi yeniden yakalama olanağını analogide bulur. Mimariyi mutlulukla ilişkilendirir ve analogi mimarlığının insanı mutlu ettiğini düşünür.

Analoji, diyalektik sistemin başlangıç evresinin ihtiyaç duyduğu dinamiği sağlamaktadır. Kendi zihninden, tarihinden parçalara yönelen tasarımcının nesnesini ortaya koyması için bir başvuru aracı olarak ele alınabilir. Bu anlamda diyalektik ile karmaşık bağlantıları ortaya koyan Rossi, sistem içinde daha özel olan tasarlama alanına ait olan için analogi yöntemini kullanmıştır. Bu yöntem hafızadaki parçaların bütün bir nesneye yansımaları sağlar. Analoji, kolektif artifaktlarla ilişki kurarak şehrin mimari gerçekliğine katılır.

Aldo Rossi'nin analogi yaklaşımı, postmodern bir mimar olarak değerlendirilmesinin esas nedenidir. Ancak mimarisinde parçalanmış özneye ilişkilendirilen postmodernizmin yansımaları ve eklektik yöntemlerle biçimsel göndermeler üzerinden şekillenen postmodern mimarlık yaklaşımları görülmez; aksine Rossi'nin hedefi, yeni ve bütüncül bir mimarlık mantığı kurmaktır. Her ne kadar sonuç ürün çeşitli öğelere göndermeler yapan biçimler olsa da bunlar belli bir düzen dahilinde ele alınmış; farklı durum ve zamanların üst üste bindiği mimari bilginin kolektif ya da bireysel tanıklığının ifadesi olarak bir mutluluk anı oluşturma hedefiyle tasarlanmıştır.

Aynı zamanda bu dönemde birçok sanat ve mimarlık tarihçisi tarafından kabul gören bir "neo" olma durumu ortaya çıkmıştır. "Neo" ön eki, yeni anlamına gelmekle birlikte yeniden canlandırma ya da modifiye edilmiş olma anlamlarını da içinde barındırır. Rossi, meslek yaşamının başlarında pürizm ile ilgilenmiş, sonrasında analogik mimarlığı benimsese de saf geometrik yaklaşımlardan uzaklaşmamıştır. Bu

nedenle matematiksel orantılara tabi olan modern mimarlığı yeniden canlandırdığı düşünülür. Buna karşın Rossi'nin basit rasyonel formları esasen analogi yoluyla üretilen soyutlamalardır. Aldo Rossi, rasyonel mimarlığı saf geometrik biçimlerin kullanılması olarak değil, çağın mimarisini oluşturmakla eş anlamlı görür. Aydınlanma mimarlarına akla ruh ve gerçeklik arasında denge kurma rolü verdikleri için önemli bir değer atfeder. Le Corbusier'nin pürizm yaklaşımına değer verir ve örnek alır; ancak modern mimarinin rasyonelliğini akıl yoluyla işlevselciliğin benimsenmesi olarak görür. Arzularda hizmet etmesi gereken mimari için saf işlevselci yaklaşımı kısır bularak modern mimariyi eleştirir. Dolayısıyla modern mimarinin "neo"su değil, çağın metafizik ve analogik akıl yürütmeyi kapsayan rasyonalist anlayışı çerçevesinde diyalektik yöntemi kullanarak bir mimarlık sistematiği oluşturan yenilikçi bir mimardır.

Bu çerçevede Aldo Rossi, 20. Yüzyılın ortalarında mimarlık faaliyetleri gerçekleştirmiş rasyonel bir mimar olarak değerlendirilebilir. Bu dönemin, metafizik çelişkilerle ilgilenmeye başlayan, ampirizmle birlikte tarif edilen dolayısıyla birbirinin zıddı gibi görünen felsefelerin dinamik sentezini kavrayan, analogik ve parolojik akıl yürütme yöntemlerini de kullanan bir rasyonalizm anlayışı düşünüldüğünde özellikle Amerikan postmodern mimarisindeki paralojik yaklaşımların da yeniden incelemeye tabi tutulması gerekir.

Rossi, mimari mantık sistemini tam olarak açıklamaz; ancak Şehrin Mimarisi incelendiğinde mimari varoluşu diyalektik süreçle açıkladığı görülmektedir. İlerleyen süreçlerde diyalektiğin Rossi açısından öznel yanı kendi belleğine yöneldiği analogik yaklaşımlar olarak şekillenmiştir. Mimarlığın evrensel yanı için geliştirdiği düşüncelerini oldukça önemlidir. Bunlardan biri tipolojidir. Rossi değişmez mimarlık yasaları için tipolojik bir araştırma yapmanın önemini vurgulasa da bir tipoloji kuramı ortaya koymaz. Ancak tanımlanması kolay olduğu için çoğu kez Rossi, tipoloji yaklaşımıyla özdeşleşmiş olarak anılır. Ayrıca Alan Colquhoun'un, Rossi'nin mimarlıkta idealist bir birlik oluşturma amacıyla arketipleri prototip oluşturma gücü nedeniyle benimsediğini söylemesi ve Türk mimarlık tarihi yazınında İhsan Bilgin'in Rossi'ye atfettiği "mimarlık arketipleridir." sloganı Aldo Rossi'yi arketip kavramıyla da ilişkilendirmektedir. Oysa Rossi için tipoloji yalnızca bir öneri olarak kalmış, arketipler ile ilgilenmemiş; kendi hafıza biçimlerine yönelmiştir.

Rossi'nin mimari varoluşu; diyalektik ve analogi, mantık ve arzu, rasyonel ve locus; nitelik ve nicelik, öznel ve evrensel ikililerin sentezi ile gerçekliğin oluşmasıdır. Aldo Rossi'nin kendi metinleri üzerinden incelenen mimari yaklaşımı, rasyonel ve irrasyonel düşünme süreçleri arasında özgürce geçişler yaparak çelişkilerin bir

sistem dahilinde çözümlenebildiği nihai rasyonel bir sentezdir. Bu sentez öznel ve evrensel değerler arasında bir yerde ortaya çıkmaktadır.



KAYNAKÇA

- Aközer, E.** (1990). Kuram Nedir?, *Mimarlık Dergisi*, sayı 241 Sayfa: 50-51
- Avril, J. L.** (n.d.). *Rationaliste Architecture*. Retrieved February 21, 2022, from <https://www.universalis.fr/encyclopedie/architecture-rationaliste/#>
- Bachelard, G.** (2008). *Yeni Bilimsel Tin*. 1. Baskı. (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları: İstanbul.
- Bachelard, G.** (2015). *Rasyonalist Bağlanma*. 1. Baskı. (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları: İstanbul.
- Baroncelli Sağıroğlu, G.** (5 Temmuz 2022). Kişisel Görüşme.
- Berlage, H. P.** (2018). *Mimarlıkta Üslup Üzerine Düşünceler*. 1. Baskı. (A. Erol, Çev.). Janus Yayıncılık: İstanbul.
- Bevilacqua, M. G.** (2011). *Alexander Klein and the Existenzminimum: A 'Scientific' Approach to Design Techniques*. Nexus Network Journal: Porto. Vol. 13, No. 2, Sayfa: 297- 313.
- Bilgin, İ.** (2002). Çağdaş Mimarinin Düşünsel Kaynakları. Erişim: 2 Kasım 2021, <https://v3.arkitera.com/v1/diyalog/ihsanbilgin/cagdasmmimari.htm>
- Bingöl, Ö.** (2007). *Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji*. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Biol, G.** (2006). Modern Mimarlığın Ortaya çıkışı ve Gelişimi. Megaron Balıkesir, *Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Dergisi*, sayfa:3-16.
- Bonicalzi, R.** (1975). Aldo Rossi Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972. cooperativa libreria universitaria del politecnico, Milano https://monoskop.org/images/4/42/Rossi_Aldo_Scritti_scelti_sull_architettura_e_la_citta_1956-1972.pdf
- Bostenaru-Dan, M.** (2008). Modern Italian Architecture of Interwar Time – Approaches to the Memory of the Space, Erişim; 25.02.2022, https://www.academia.edu/4421367/MODERN_ITALIAN_ARCHITECTURE_OF_INTERWAR_TIME_APPROACHES_TO_THE_MEMORY_OF_THE_SPACE Quebec city, Canada,
- Boullée, E. L.** (2019). *Mimarlık Sanatı Üzerine Deneme*. 1. Baskı. (A. Tümertekin, Çev.). Janus Yayıncılık: İstanbul.

- Broadbent, G. H.** (1968). Mimarlıkta tasarlama metotları (A. Atasoy, Çev.). Mimarlık Dergisi, 56, 15- 18
- Castex, J.** (2014). *La Tendenza, Une Avantgarde Architecturale Italienne, 1950-1980*. Éditions Parenthèses: Marseille.
- Cevizci, A.** (2018). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A.** (2020). *Bilgi Felsefesi*. 5. Baskı. Say Yayınları: Ankara.
- Colquhoun, A.** (2005). *Mimari Eliştirme Yazıları*. (A. Cengizkan, Çev.). 2. Baskı. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Çüçen, A.** (2013). *Bilim Felsefesine Giriş*. 2. Baskı. Sentez Yayıncılık: Ankara.
- Dal Falco, F.** (2019). Italian Rationalist Design: Modernity between Tradition and Innovation. Arts.eMDPI, Basel, Switzerland. doi:10.3390/arts8010027 s.1- 40.
- Dellaloğlu, B.** (2012). İnsan Bilimleri, Özne ve Öznellik. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, Sayı: 3:16, Sayfa 1-10.
- Dostoğlu, N.** (1995). Modern Mimarlık Sonrası Mimarlık Anlayışları, *Mimarlık Dergisi*, Sayı: 263, Sayfa: 46- 50.
- Dostoğlu, S.** (1985). Modernizmin Ötesi Tartışmalarında Klasisizm Sorunu, *Mimarlık Dergisi*, Sayı: 217, Sayfa: 19- 23.
- Engels, F.** (1999). *Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu* (İ. Yarkin, Çev.). Ankara: İnter Yayınları.
- Erkmen, E.** (2003). Clemens Holzmeister Mimarlığı, *Tasarım + Kuram Dergisi*, Sayı: 2(3), Sayfa: 57- 66.
- Etlin, R. A.** (1991). *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*. Cambridge: M.I.T. Press.
- Facillon, H.** (2015). *Biçimlerin Yaşamı* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Fenelon, H.** (1882). *Oeuvres de Fenelon* (Tome VI) (Archeveque-Duc de Cambrai). L. Tenre Libraire. Récupéré le 12 Décembre 2021 sur <https://books.google.com/vc/books?id=m40GAAAAQAAJ&hl=tr>
- Gadamer, H. G.** (2021). *Hegel'in Diyalektiği*. G. Ateşoğlu (Editör), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- G. Broadbent ve Mimarlık.** (1987). Erişim: 11 Kasım 2021, <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/539/9105.pdf>
- Gentner, D.** (1983). Structure-Mapping: A Theoretical Framework for Analogy Cognitive Science 7. *Bolt Beranek and Newman Inc.* 155–170.

- Giedion, S.** (2015). *Raum, Zeit, Architektur*. Basel. printed on 2/4/2022 via Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. All use subject to <https://www.ebsco.com/terms-of-use>
- Gökberk, M.** (2019). *Kant ile Herder'in Tarih Anlayışlar*. 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Grant, T. ve Woods, A.** (2018). *Aklın İsyanı: Marksist Felsefe ve Modern Bilim* (U. Demirsoy ve Ö. Gemici, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Gülgören, A.** (2018). *Louis I. Khan'da Beaux- Arts Etkisi*, 1. Baskı. (A. Tümertekin, Çev.). Janus Yayıncılık: İstanbul.
- Gypel, J.** (1996). *The Story of Architecture: From Antiquity to the Present*, Könnemann: Köln.
- Harvey, D.** (2019). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.). 8. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hautecoeur, L.** (1958). *Raison et Architecture*. *Revue des Deux Mondes*. <https://www.jstor.org/stable/44598024>
- Hays, K.M.** (2015). *Mimarlığın Arzusu: Geç Avangardı Okumak* (V. Atmaca ve B. Demirhan, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Hegel, G.W.F.** (2014). *Mantık Bilimi- Küçük Mantık Anahatlarda Felsefi Bilimler Ansiklopedisi*. 1. 1. Baskı (A. Yıldırım, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Hegel, G.W.F.** (2019). *Tinin Görüngübilimi*. 5. Baskı. (A.Yıldırım, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Hegel, G.W.F.** (2020). *Mantık Bilimi (Büyük Mantık)*. 3. Baskı. (A. Yıldırım, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Hetherington, S.** (2020). *Epistemoloji*. (Kolektif, Çev.). İstanbul: Fol Kitap.
- Heynen, H.** (2011). *Mimarlık ve Modernite*. (N. Bahçekapılı, R. Ögdül, Çev.). 1. Baskı. İstanbul: Versus Kitap.
- Höderlin, F.** (2011). *Hayatın Çağları*. (M. Hekim, Çev.). <http://www.mehmethekim.com/hayatin-caglari-friedrich-holderlin/> adresinden alınmıştır.
- Hilav, S.** (2020). *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İzmirli, M.** (2019). *Öznenin Diyalektiği: Hegel, Sartre ve Lacan* (2. Baskı) Ankara: İmge Kitapevi.

- Kleinman, K., Van Düzer L.** (1994). *Villa Müller: Revisiting The Work of Adolf Loos*. *Metujfa* (14:1-2) 23-38
- Koçyiğit, R. G.** (2018). *Bilgi Kuramı Bağlamında Mimarlık Bilgisi ve Mimarlıkta Bilimsellik Sorunu*. 1. Baskı. Mimarlık Planlama ve Tasarım Araştırmaları. (Ö. P. Biçer, Ed.). Nobel Akademik Yayıncılık: Ankara. Sayfa: 25- 39
- Le Corbusier.** (2020). *Bir Mimarlığa Doğru*. 11. Baskı (S. Merzi, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Le Corbusier, Ozenfalt, A.** (1920). *L'Esprit Nouveau*- 4. Erişim: 5 Ocak 2021, <http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/viewer/web/viewer.html?&file=Li4vLi4vcGRmL0VzcHJpdE5vdXZiYXUtRIRfMDQucGRm>
- Lefebvre, H.** (2021). *Diyalektik Materyalizm*. 2. Baskı (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lyotard, J.F., Brügger, N.** (2021). *What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the Work of Lyotard*. Yale University Press.
- Lukacs, G.** (2018). *Toplumsal Varlığın Ontolojisi* (D. B. Kılınç, Çev.). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Mallgrave, H. F.** (2005). *Modern Architectural Theory A Historical Survey* <http://ebookcentral.proquest.com/lib/mimarsinan-ebooks/detail.action?docID=228813>. Cambridge University Press: Cambridge.
- Manzo, C.A.** (2017). *Tipologia e composizione architettonica*. Maggioli S.p.A. :*Santarcangelo di Romagna* . Sayfa: 29- 40
- McEwan, C.** (2014). *The Architecture of Analogy (PHD)*. Architecture: University of Dundee, Dundee, Scotland.
- McWilliam, N.** (2011). *Sanat Ütopya Mutluluk Hayalleri Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)*. 1. Baskı. (E. Soğancılar, Çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Minor, V. H.** (2017). *Sanat Tarihinin Tarihi* (C.Soydemir, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Moneo, R.** (1984). *Aldo Rossi ve Mimarlık Düşüncesi* (M. Adam, Çev.). Mimarlık Dergisi. Sayı: 205-206 Sayfa: 20- 28.
- Neveu, M. J.** (2005). *Architectural Lessons of Carlo Lodoli (1690-1761): Indole of Material and of Self* (Doctoral thesis). McGill University, School of Architecture, Montréal.
- Ollman, B. ve Smith, T.** (2011). *Yeni Yüzyılda Diyalektik*. (Ş. Alpagut, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Oxford Dictionary of English (2022).

https://play.google.com/store/apps/details?id=com.mobisystems.msdict.embedded.wireless.oxford.dictionaryofenglish&hl=en_GB Erişim Tarihi: 10. Temmuz 2022.

Öner, N. (2021). *Klasik Mantık*. 18. Baskı. İstanbul: Divan Kitap.

Özeke Tökmeci, E. (2013). *Mimarlıkta Rasyonellik*. 1. Baskı. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları 768.

Özer, B. (2009). *Kültür Sanat Mimarlık*. 5. Baskı. Yem Yayın: İstanbul.

Özlem, D. (2013). *Felsefe ve Doğa Bilimleri*. 1. Baskı. Notos Kitap: İstanbul.

Özüğurlu, M. (2016). *Epistemoloji Ders Notları*. A.ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi. Erişim: https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/27658/mod_resource/content/2/epistemoloji_notlar%5B1%5D.pdf

Perez-Gomez, A. (1998). *Bir Bilim Olarak Mimarlık: Benzeşim veya Ayrışma*. Any Seçmeler (H. Pamir, Der.) Mimarlar Derneği Yayınları 3: Ankara.

Pleydeii-Pearce, A. G. (1966). *Choosing And Evaluating*. Springer Science+Business Media, LLC: New York Web: https://monoskop.org/images/7/78/Gregory_SA_ed_The_Design_Method.pdf

Rosenberg, A. (2020). *Bilim Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*. 3. Baskı. (İ. Yıldız, Çev.). Dipnot Yayınları: Ankara.

Rossi, A. (1981). *A Scientific Autobiography*. (Lawrence Venuti, translate.). New York: The MIT Press.

Rossi, A. (1989). *Aldo Rossi Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972* (Rosaldo Bonicalzi ed.). 5th ed. Milano: Presso le Grafiche G.V

Rossi, A. (2006). *Şehrin Mimarisi* (N. Gürbilek, Çev.). 1. Baskı. İstanbul: Kanat Kitap

Sartre, J. P. (1981). *Yöntem Araştırmaları Diyalektik Aklın Eleştirisi* (R. Kırkoğlu Çev.). İstanbul: Yazko.

Schopenhauer, A. (2020). *Eristik Diyalektik*. (Ü. Hıncal, Çev.) 4. Baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Shiner, L. (2018). *Sanatın İcadı* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tafari, M., Teysot, G. (1985). *Klasik Melankolikler*. *Mimarlık Dergisi*, sayı: 217, sayfa: 28- 31.

Tanyeli, U. (1999). *Söylem ve Kuram: Mimari Bilgi Alanının Sınırlarını Çizmek*. *Mimarlık Dergisi*, sayı: 289, sayfa: 38- 41.

- Tekeli, İ.** (1973). Mekan Organizasyonlarının İncelenmesinde Bilimsel Stratejiler ve Dil Sorunu. *Mimarlık Dergisi*, 119, 5- 17.
- Terragni, G.** (2003). *Manifiestos, Memorias, Borradores Y Polemica*. (Dirigida por F. J. Marionjos, L. Aladejos, J. M. T. Nadal). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores Y Arquitectos Tecnicos de la Region de.
- TDK** (2022). <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 10.Temmuz 2022.
- Tunaşat, O. ve Kumral, B.** (1996). *Mimari Akımlar 1 (Yapı'dan Seçmeler 8)*. Yem Yayın: İstanbul.
- Turan, B.** (1998). Is "Rational" Knowledge of Architecture Possible? Science and Poïesis in L'Architettura della Città. *Journal of Architectural Education* (1984-), *Taylor & Francis*: Feb., 1998, 51, No. 3, 158-165.
- Tümertekin, A.** (2008). G. Bachelard, *Yeni Bilimsel Tin – Çevirmen notu*. 1. Baskı. (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları: İstanbul.
- Uluoğlu, B.** (2004). *Mimarlık Bilgisinin Çifte Kimliği ve Kavramsallaştırılış Biçimi Üzerine*. *Mimarlık ve Felsefe*, YEM Yayınları, sayfa: 52 – 67. WEB: https://www.researchgate.net/publication/312057724_Mimarlik_Bilgisinin_Cifte_Kimligi_ve_Kavramsallaştirilisi_Bicimi_Uzerine
- Uluoğlu, B.** (2018). *Mimarlığın Ontolojisi ve Sözde Yıkımı Üzerine*. *Arzu Mimarlığı Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*. 2. Baskı. (N. A. Artun ve R. Ojalvo, Der.). İletişim Yayınları: İstanbul. Sayfa: 297- 307.
- Vidler, A.** (2002). The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy. *The MIT Press on behalf of Perspecta*: New Haven, 16-29.
- Vidler, A.** (2016). *Yaşadığımız Günün Tarihleri*. (A. Tümertekin, Çev.). 1. Baskı. İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Viollet-Le-Duc, E. E.** (2015). *19. Yüzyılda Gotik Üslup Üzerine*. 1. Baskı. (A. Tümertekin, Çev.). Janus Yayıncılık: İstanbul.
- Watson, P.** (2020). *Fikirler Tarihi* (Ş. Öztürk, Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yakar, G.** (2020). *Tarihsel Süreç İçinde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde Konstrüktivist Mimarlık*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Yücel, A.** (1985). Mimarlık Eleştirisi, *Mimarlık Dergisi*, Sayı:211 Sayfa:9-13

İNTERNET KAYNAKLARI:

URL 1: <https://acikders.ankara.edu.tr/resource/view>

URL 2: <https://www.fondazionealdorossi.org/>

URL 3: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1893-0331-131

ŞEKİL KAYNAKLARI

Şekil 1.3.1: Yazar tarafından üretilmiştir.

Şekil 2.1.1.1: Şekil; Hilav 2020 kaynağı kullanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.

Şekil 2.1.2.1: Şekil; Hilav 2020 kaynağı kullanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.

Şekil 2.1.2.2: Şekil; Hilav 2020 kaynağı kullanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.

Şekil 2.1.2.3: Şekil; Hilav 2020 kaynağı kullanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.

Şekil 2.1.2.4: Şekil; Hilav 2020 kaynağı kullanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.

Şekil 2.1.2.5: Şekil; Hilav 2020 kaynağı kullanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.

Şekil 2.2.1: Şekil; Genter, 1983 kaynağı kullanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.

Şekil 3.1: Yazar tarafından üretilmiştir.

Şekil 3.1.1 <https://socks-studio.com/2016/11/09/the-ideal-city-of-chaux-by-claude-nicolas-ledoux-1773-1806/>

Şekil 3.1.2: <https://shareslide.ru/mhk/prezentatsiya-po-izobrazitelnomu-iskusstvu-na-temu-590>

Şekil 3.1.3: <https://socks-studio.com/2016/11/09/the-ideal-city-of-chaux-by-claude-nicolas-ledoux-1773-1806/>

Şekil 3.2.1.1: <https://divisare.com/projects/320294-ilya-golosov-cemal-emden-zuev-club-1926>

Şekil 3.2.1.2: <https://divisare.com/projects/423908-johnny-umans-berliner-philharmonie-hans-scharoun>

Şekil 3.2.1.3:
<http://www.archipicture.eu/Architekten/Frankreich/Corbusier/Le%20Corbusier%20-%20LaTourette%20Eveux%209.html>

Şekil 3.2.1.4: http://lcpaquin.com/epistemologie/modern/moder_archit.html

Şekil 3.2.1.5: © FLC/ADAGP
<http://fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6012>

[&sysLanguage=en-en&itemPos=114&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65](#)

Şekil 3.2.1.6: <http://www.estefaniaalvarez.es/2019/12/05/la-maquina-de-habitar/>

Şekil 3.2.1.7: © FLC/ADAGP

<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5950&sysLanguage=en-en&itemPos=21&itemCount=215&sysParentId=65&sysParentName=>

Şekil 3.2.1.8: <https://www.arkitektuel.com/la-roche-evi/>

Şekil 3.2.1.9:

https://www.researchgate.net/publication/271289980_The_Analysis_of_the_Influence_and_Inspiration_of_the_Bauhaus_on_Contemporary_Design_and_Education/figures?lo=1&utm_source=google&utm_medium=organic

Şekil 3.2.2.1:

https://www.researchgate.net/publication/347913659_Velo_Uliva_Anna_Castagnoli_Incerti_Manuela_2020_Ubaldo_Castagnoli_Dal_Gruppo_7_alle_architetture_per_le_telecomunicazioniUbaldo_Castagnoli_From_Gruppo_7_to_architectures_for_telecommunications

Şekil 3.2.2.2:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.maarc.it%2Fopera%2Fedificio-ad-appartamenti-novocomum&psig=AOvVaw36i1AXB7gUM5NYsedNvZ6h&ust=1654164813885000&source=images&cd=vfe&ved=0CA0QjhxqFwoTCMi8xaOCjPqCFQAAAAAdAAAAAAAJ>

Şekil 3.2.2.3: <http://ffmaam.it/GALLERY/0/1205340153.pdf>

Şekil 3.2.2.4: <https://archidiap.com/opera/ufficio-postale-in-piazza-bologna/>

Şekil 3.2.2.5: <https://www.cultura.trentino.it/layout/set/print/Fotografia-Storica/Trento-scuole-elementari-R.-Sanzio-esterno3>

Şekil 3.2.2.6: <https://www.visitostia.tv/en/i-villini-type-a-and-type-b-by-adalberto-libera/>

Şekil 3.3.1.1: <https://triennale.org/archivi-triennale/13>

Şekil 3.3.1.2: <https://triennale.org/archivi-triennale/15>

Şekil 3.3.1.3: <https://www.amazon.com/Tendenza-avant-garde-architecturale-italienne-1950-1980/dp/2863642863>

Şekil 3.3.1.4: http://elarquitectoimpenitente.blogspot.com/2017/02/giorgio-grassi-o-el-rigor-del-tipo_5.html

Şekil 4.1: Rossi, A. (2006). Şehrin Mimarisi (N. Gürbilek, Çev.). 1. Baskı. İstanbul: Kanat Kitap.

Şekil 4.2: Rossi, A. (1981). A Scientific Autobiography. (Lawrence Venuti, translate.). New York: The MIT Press.

Şekil 4.1.1: <http://mimdap.org/2020/10/aldo-rossi/>

Şekil 4.2.1: Yazar tarafından üretilmiştir.

Şekil 4.2.1.1: Yazar tarafından üretilmiştir.

Şekil 4.2.2.1: Yazar tarafından üretilmiştir.

Şekil 4.3.1: © EREDI ALDO ROSSI,
<https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1965-2/piazza-del-municipio-e-monumento-ai-partigiani/>

Şekil 4.3.2:
<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.imrsvarts.theanalogouscity&hl=tr&gl=US>, <https://website.museumofanthropocenetechology.org/cat-nr-22>

Şekil 4.3.3: © EREDI ALDO ROSSI,
<https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/cimitero-di-san-cataldo-modena-1971-1978-2/>

Şekil. 4.3.4: https://www.researchgate.net/profile/Mary-Louise-Lobsinger/publication/249564607_That_Obscure_Object_of_Desire_Autobiography_and_Repetition_in_the_Work_of_Aldo_Rossi/links/57aa2fb808ae7a6420bcdac5/That-Obscure-Object-of-Desire-Autobiography-and-Repetition-in-the-Work-of-Aldo-Rossi.pdf

Şekil 4.3.5: <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/scuola-elementare-fagnano-olona-1972-1976/>

Şekil 4.3.6: <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1980-1989/armadio-cabina-dellelba/>

Şekil 4.3.7: https://www.wearch.eu/aldo-rossi/08_maxxi_aldorossi_232-progetto-per-una-casa-dello-studente-chieti/

Şekil 4.3.8: <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/progetto-di-villa-e-padiglione-borgo-ticino-1973/>

Şekil 4.3.9: <https://divisare.com/projects/340795-aldo-rossi-burcin-yildirim-gallaratese-housing-d-block>

Şekil 4.3.10: <https://www.archdaily.com/329433/ad-classics-parc-quell-antoni-gaudi>

Şekil 4.3.11: Rossi, A. (1981). A Scientific Autobiography. (Lawrence Venuti, translate.). New York: The MIT Press

Şekil 4.3.12: <https://tr.pinterest.com/pin/525091637784900851/>

Şekil 4.3.13: <https://tr.pinterest.com/pin/101823641553803008/>

Şekil 4.3.14: <https://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>

Şekil 4.3.15: <https://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>

Şekil 4.3.16: © EREDI ALDO ROSSI,
<https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/cimitero-di-san-cataldo-modena-1971-1978-2/>

Şekil 4.3.17: <https://tr.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/roman/x7e914f5b:beginner-guides-to-roman-architecture/a/roman-architecture>

Şekil 4.3.18: <https://lucamozzati.it/gli-anziani-al-trivulzio-nella-pittura-di-morbelli/>

Şekil 4.3.19: © EREDI ALDO ROSSI,
<https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/cimitero-di-san-cataldo-modena-1971-1978-2/>

Şekil 4.3.20: <https://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi>

Şekil 4.3.21: <https://www.modenatoday.it/attualita/progetto-completamento-cimitero-rossi-braghieri.html>

Şekil 4.3.22: <https://tr.pinterest.com/pin/360569513911798113/>

Şekil 4.3.23: © EREDI ALDO ROSSI,
<https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/cimitero-di-san-cataldo-modena-1971-1978-2/>

Şekil. 4.3.24: https://www.researchgate.net/profile/Mary-Louise-Lobsinger/publication/249564607_That_Obscure_Object_of_Desire_Autobiography_and_Repetition_in_the_Work_of_Aldo_Rossi/links/57aa2fb808ae7a6420bcdac5/That-Obscure-Object-of-Desire-Autobiography-and-Repetition-in-the-Work-of-Aldo-Rossi.pdf

Şekil. 4.3.25: © EREDI ALDO ROSSI,
<https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1980-1989/edifici-pubblici-teatro-e-fontana-zona-fontivegge/>

Şekil 4.3.26: © EREDI ALDO ROSSI,
<https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/scuola-elementare-fagnano-olona-1972-1976/>

Şekil 4.3.27: <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979/teatro-del-mondo-veneziah-1979/>

Şekil 4.3.28: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/379606/aldo-rossi-fonds/379618/projects/381879/teatro-del-mondo>

