

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARLIK ANABİLİM DALI

DİNİ MEKANLARDA YAPIBOZUMCU BİR OKUMA: KRAL FAYSAL CAMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Serap DURMUŞ

TEMMUZ 2009

TRABZON

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARLIK ANABİLİM DALI

DİNİ MEKANLARDA YAPIBOZUMCU BİR OKUMA: KRAL FAYSAL CAMİ

Mimar Serap DURMUŞ

**Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
“Yüksek Mimar”
Unvanı Verilmesi Kabul Edilen Tezdir.**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 29.06.2009
Tezin Savunma Tarihi : 16.07.2009**

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ayhan USTA
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. A. Melih ÖKSÜZ**

Enstitü Müdürü: Prof. Dr. Salih TERZİOĞLU

Trabzon 2009

ÖNSÖZ

“Dini Mekanlarda Yapıbozumcu Bir Okuma: Kral Faysal Cami” başlıklı bu tez çalışması, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı’nda hazırlanmıştır.

Lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim, başta konu seçimi olmak üzere tez çalışmasının her aşamasında tecrübesi, sabrı, teşvik edici tavrı ve engin bilgisiyle beni aydınlatan, her türlü desteğini her an yanımda bulduğum değerli danışman hocam sayın Prof. Dr. Şengül Öymen GÜR’e sonsuz şükranlarımı sunarım.

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında;

Öncelikle danışmanım olmak üzere, öğrenimimde emeği geçen KTÜ Mimarlık Bölümü öğretim üyelerine,

Kişisel kütüphanesini benimle paylaşan, yardımını ve desteğini her zaman hissettiğim değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Ömer İskender TULUK’a,

Tüm kararlarımda beni destekleyen ve bana inanan, öğrenim hayatım boyunca benim için fedakarlıkta bulunan ve emek veren, çok şey borçlu olduğum annem Melek DURMUŞ ve babam Ali Haydar DURMUŞ’a,

Sevgisiyle beni motive eden canım kardeşim Serkan DURMUŞ’a,

Yoğun çalışmalarım süresince manevi destekleri ile beni yalnız bırakmayan Mimar Özge AKAYDIN, Mimar Meltem KAZANCI, Mimar Özgür MOLLAMEHMETOĞLU ve İnş. Yüksek Müh. Mustafa Haluk FİLİZ’e,

Destekleri yanında beni önemseyen tüm yakınlarım ve çalışma arkadaşlarıma,

Son olarak da akademik çalışmalarım ve yüksek lisans öğrenimim boyunca beni maddi olarak destekleyen, bilim ve bilim insanı destekçisi TÜBİTAK’a teşekkür ederim.

Serap DURMUŞ
Trabzon 2009

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	II
İÇİNDEKİLER	III
ÖZET	VI
SUMMARY	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ	VIII
TABLolar DİZİNİ	XI
1. GENEL BİLGİLER	1
1.1. Giriş	1
1.2. Amaç	2
1.3. Kapsam	3
1.4. Problemin Belirlenmesi	4
1.5. Araştırma Alanı	6
1.6. Araştırma Modeli ve Uygulanması	7
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR 1	8
2.1. Yapıbozum (Dekonstrüksiyon) Nedir	8
2.1.1. Fark Yaratma Olgusu Olarak Différance	12
2.1.2. Yapıbozum ve Dilbilim	14
2.1.3. Yapıbozum ve Anlam	17
2.1.4. Yapıbozumcu Söylem ve Eleştiri	20
2.2. Mimarlık Evriminde Yapıbozum	22
2.3. Derrida ve Yapıbozum İkiliği	25
2.4. Derrida Kavramları	26
2.4.1. Différance	26
2.4.2. Hiyerarşinin Tersine Çevrilmesi	28
2.4.3. Marjinallik / Merkezilik	30
2.4.4. Tekrar ve Anlam	32
2.4.5. Gösteren / Gösterilen	35
2.4.6. İç / Dış	35

2.4.7.	Varlık / Yokluk	37
2.4.8.	Aradalık	38
2.4.9.	Ölü / Ama Canlı	41
3.	YAPILAN ÇALIŞMALAR 2.....	43
3.1.	Camiler: İslam'da İbadet Mekanları	43
3.1.1.	İslami Yapılarda Anlam ve Mekansal Bileşenler	44
3.1.1.1.	Caminin İç Bölümüne Ait Öğeler	45
3.1.1.2.	Caminin Dış Bölümüne Ait Öğeler	47
3.1.2.	Camilerde Tipoloji.....	47
3.1.3.	Cami Mimarisi Evriminde Tipler	49
3.1.3.1.	Revaklı Tip	49
3.1.3.2.	Ulucami Tipi.....	51
3.1.3.3.	Tek Kubbeli Tip	54
3.1.3.4.	Çok Kubbeli Tip	55
3.1.3.5.	Tek Kubbeye Dönüş	57
3.1.3.6.	Modern Dönem Camileri.....	59
3.1.3.6.1.	Düzensiz Plan Şemaları	61
3.1.3.6.2.	Düzenli Plan Şemaları	62
3.1.3.7.	Postmodern Dönem Camileri	64
3.2.	Kral Faysal Camisinin Dekonstrüksiyon (Yapıbozum) Kavramlarıyla İrdelenmesi	69
3.2.1.	Différance	69
3.2.1.1.	Kubbe	70
3.2.1.2.	Ölçü-Malzeme	72
3.2.1.3.	Son Cemaat Yeri.....	73
3.2.1.4.	Minare.....	74
3.2.1.5.	Minber	75
3.2.2.	Hiyerarşinin Tersine Çevrilmesi	75
3.2.2.1.	Mihrap	76
3.2.2.2.	Kubbe	77
3.2.2.3.	Duvar	79
3.2.3.	Marjinallik / Merkezilik	80
3.2.4.	Tekrar ve Anlam	82

3.2.5.	Gösteren / Gösterilen	85
3.2.6.	İç / Dış	87
3.2.7.	Varlık / Yokluk	90
3.2.8.	Aradalık	93
3.2.9.	Ölü / Ama Canlı.....	94
4.	BULGULAR VE İRDELEME.....	96
5.	TARTIŞMA	98
6.	SONUÇLAR VE ÖNERİLER	100
7.	KAYNAKLAR.....	103
8.	EKLER	121
ÖZGEÇMİŞ		

ÖZET

Bu çalışmanın amacı yapıbozum felsefesinin mimarlık disiplini bağlamında irdelenmesidir. Yapıbozumun İslam mimarisinde ve cami mimarisi özelinde uygulanabileceğini gösteren bu çalışma, mimarlığın evrimsel sürecinde yaratıcı hamlelerin ortaya konmasında yapıbozumun zaten mevcut olduğunu açıkça kanıtlamaktadır.

Anlam ve anlamın imkanı problemlerine taşınabilen yapıbozum stratejisi, Derrida'nın kavramları vasıtasıyla ifade bulur. Mevcut kavramların cami mimarisinde neler olabileceğinin belirlenmesi ile cami özelinde yapılan bu çalışma, tipolojide yaratılan farka işaret ederek, genel olarak gerek mimaride gerekse İslam mimarisinde yeni bir gündem oluşturmayı hedeflemektedir. Esasında Derrida ve yapıbozum felsefesinin sorgulama mantığı, aynı anda mimarinin geleneksel yapısının ve kavramlarının yeniden okunması veya sorgulanmasını kolaylaştırmaktadır.

Yukarıda belirlenen amaçlar doğrultusunda çalışma; Genel Bilgiler, Yapılan Çalışmalar, Bulgular ve İrdeleme, Tartışma, Sonuçlar ve Öneriler olmak üzere beş başlıkta toplanmıştır. Genel Bilgiler bölümünde, çalışmanın amacı, kapsamı, yöntemi ve mimarlık disiplini bağlamında problemin nasıl ortaya koyulacağı belirlenmiş; Yapılan Çalışmalar bölümünde, yapıbozum felsefesi ve ilgili disiplinlerle olan bağlantılar, seçilen Derrida kavramları üzerinden ve Kral Faysal Cami örneği özelinde irdelenmiştir. Bulgular ve İrdeleme bölümünde, cami analizinin kavram başlıkları altında ulaşılan kısa sonuçlar aktarılmıştır. Tartışma bölümünde, elde edilen bulguların nasıl değerlendirildiği ve araştırma kapsamında nasıl şekillendiği üzerinde durulmuştur. Sonuçlar bölümünde, yapılan analiz ve bulgulara ait özet bilgiler verilmiş; Öneriler bölümünde, gelecekte çalışmanın genişleyebileceği kapsam konusunda düşünceler betimlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yapıbozum, Kral Faysal Cami, Cami Mimarisi, Anlam, Yaratıcılık.

SUMMARY

A Deconstructionist Reading in Religious Spaces: Shah Faisal Mosque

The purpose of this study is to analyse deconstruction philosophy within the context of the discipline of architecture. This study showing that deconstruction can be applied in Islamic architecture and mosque as a case clearly proves that deconstruction already exists in putting forward actions within the evolutionary process of architecture.

Deconstruction strategy that can be taken to meaning and the possibility of meaning gets its description through Derrida's expressions. This study carried out by the identification of what current concepts might be in mosque architecture at large and in a mosque as a case aims to be a new centre of interest not only in architecture but also in Islamic architecture by pointing at the *différance* created in typology. In fact, the investigation logic of Derrida and deconstruction philosophy facilitates rereading or investigating the traditional structure of architecture and the concepts at the same time.

Regarding the purposes identified above, the study consists of five chapters; The General Information, The Achieved Studies, The Findings and The Analysis, The Discussions, The Results and The Proposals. In the General Information, the purpose, scope and method of the study and how the problem will be put forward has been emphasized. In the Achieved Studies, deconstruction philosophy and its connections with related disciplines, selected Derrida concepts and analyses have been conducted as a case study of Shah Faisal Mosque. In the Findings and The Analysis, short results have been given under the concept titles of the case of Shah Faisal Mosque. In the Discussions, it has been emphasized that the findings obtained have been evaluated and formed within the scope of the research. In the Results, special information concerning the analyses and findings carried out has been given; Proposals section, views concerning the scope to which the study can extend in the future have been described.

Key Words: Deconstruction, Shah Faisal Mosque, Mosque Architecture, Meaning, Creativity

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1. a. b. c. Berlin Yahudi Müzesi (Jewish Museum in Berlin), Daniel Libeskind	24
Şekil 2. a. b. c. UFA Sinema Merkezi (UFA Cinema Center), Coop Himmelb(l)au	24
Şekil 3. a. b. La Villette Parkı (Parc de La Villette), Bernard Tschumi.....	25
Şekil 4. a. b. Robie Konutu (Robie House), Frank Lloyd Wright.....	27
Şekil 5. a. b. Farnsworth Evi (Farnsworth House), Mies van der Rohe.....	27
Şekil 6. a. b. c. Wexner Sanat Merkezi (Wexner Center for the Arts), Peter Eisenman	28
Şekil 7. a. b. c. Petal Evi (Petal House), Eric Owen Moss	29
Şekil 8. a. Marques De Riscal Oteli, (Marques De Riscal Hotel), Frank Gehry,; b. Bilgisayar ve Bilgi İşlem Merkezi (Stata Center), Frank Gehry.....	29
Şekil 9. a. b. Villa Savoye, Le Corbusier	30
Şekil 10. a. b. Barselona Pavyonu (Barcelona Pavilion), Mies van der Rohe	31
Şekil 11. a. Ulusal Kütüphane (Bibliothèque Nationale), Henri Labrouste; b. St. Geneviève Kütüphanesi (Bibliothèque St. Geneviève), Henri Labrouste	31
Şekil 12. a. b. c. Exeter Kütüphanesi (Exeter Library), Louis Kahn.....	32
Şekil 13. a. b. c. d. Selinunte Tapınağı (Selinunte Temple) C, E, F, G Planları; e. Tapınak düzenlenmesinde ölçüler	33
Şekil 14. a. b. Reims Katedrali (Reims Cathedral); c. d. Salisbury Katedrali (Salisbury Cathedral)	33
Şekil 15. a. Kare Ev (Maison Carrée) (Kare Ev); b. AEG Türbin Fabrikası (AEG Turbine Factory), Peter Behrens	34
Şekil 16. a. Denizcilik İnşaat Deposu (Laboratoire de la Marine), Auguste Perret; b. Crescent Parkı (Crescent Park), Londra	34
Şekil 17. a. Kant'ın çerçeve problemi tasviri; b. Parergon	36
Şekil 18. a. b. c. Guardiola Evi (Guardiola House), Peter Eisenman.....	39
Şekil 19. a. b. Deneysel Ev (Virtual House), Peter Eisenman	40
Şekil 20. a. Choral Works, Jacques Derrida ve Peter Eisenman; b. "Timaeus on chora" çalışmasının mimaride ele alınma biçimi, Derrida	41
Şekil 21. a. b. Zombi figürleri	42
Şekil 22. a. İsfahan Cami Abbasi dönemi planı; b. Selçuklu dönemi planı; c. Bugünkü cami planı; d. Ana kubbe planı	50

Şekil 23.	a. İsfahan Cami, İran; b. İsfahan Cami iç mekanı	51
Şekil 24.	a. Divriği Ulucami iç mekanı; b. Cami boyuna kesit	52
Şekil 25.	a. b. Divriği Ulucami cepheleri	53
Şekil 26.	a. İznik Yeşil Cami kesiti; b. c. Cami görünüşleri	54
Şekil 27.	a. b. İznik Yeşil Cami iç mekan görünüşleri; c. Cami dış kütlesi.....	55
Şekil 28.	a. Selimiye Cami iç mekanı, Edirne; b. Selimiye Cami avlusu	56
Şekil 29.	a. b. Selimiye Cami iç mekanı ve görünüşü; c. Cami kesiti	57
Şekil 30.	a. b. c. Ortaköy Cami görünüşleri	58
Şekil 31.	a. b. c. Ortaköy Cami iç mekan görünüşleri.....	59
Şekil 32.	a. b. Ankara Kocatepe Cami Projesi, Vedat Dalokay	60
Şekil 33.	a. b. Londra Cami ve İslam Kültür Merkezi ikincilik ödülü projesi, Yaşar Marulyalı ve Levent Aksüt	60
Şekil 34.	a. b. c. Kınalıada Cami, Turhan Uyaroğlu ve Başar Acarlı	62
Şekil 35.	a. Kınalıada Cami kesiti; b. İç mekan görünümü	62
Şekil 36.	a. b. c. Kral Faysal Cami görünüşleri, Vedat Dalokay.....	64
Şekil 37.	a. b. TEK Cami, Gölbaşı, Ankara, Cumhur Keskinok.....	65
Şekil 38.	a. TEK Cami kesiti; b. TEK Cami planı	65
Şekil 39.	a. Şehzade Cami, Mimar Sinan; b. Selimiye Cami, Mimar Sinan	69
Şekil 40.	a. Kral Faysal Cami iç mekanı; b. Kral Faysal Cami dış kütlesi	71
Şekil 41.	a. Yezd Cami, İran; b. Şehzade Cami, İstanbul	73
Şekil 42.	a. b. Kral Faysal Cami son cemaat yeri.....	74
Şekil 43.	a. b. c. Kral Faysal Cami minaresi	74
Şekil 44.	Kral Faysal Cami minberi	75
Şekil 45.	a. Divriği Ulucami mihrabı, Sivas; b. Kral Faysal Cami mihrap duvarı, Pakistan	76
Şekil 46.	a. İsfahan Cami görünümü, İran; b. Divriği Ulucami görünümü, Sivas	78
Şekil 47.	Kral Faysal Cami duvar yüzeyi.....	79
Şekil 48.	a. Batıkent Cami, Ankara; b. Şakirin Cami, İstanbul	80
Şekil 49.	İznik Yeşil Cami, İznik	81
Şekil 50.	a. Kral Faysal Cami'sinin küp içindeki konumu; b. Caminin yapı kompleksi içindeki konumu.....	82
Şekil 51.	a. Pantheon Tapınağı kubbesi; b. Ayasofya Kilisesi kubbesi; c. Floransa Katedrali kubbesi; d. Floransa Katedrali kubbe kesiti	83
Şekil 52.	a. Kral Faysal Cami'sinin Margala dağları ile ilişkisi; b. Kral Faysal Cami cadde görünüşü	84

Şekil 53. a. b. Kral Faysal Cami iç mekan görünüşleri	86
Şekil 54. a. Kral Faysal Cami kesiti; b. Cami planı	87
Şekil 55. a. İsfahan Cami mihrabı; b. İznik Yeşil Cami mihrabı, c. Kral Faysal Cami mihrabı	88
Şekil 56. a. Kral Faysal Cami yan mekanları; b. Kral Faysal Cami abdest mahalli	89
Şekil 57. a. b. Kral Faysal Cami iç mekanında ışık etkisi	91
Şekil 58. a. b. Kral Faysal Cami iç mekanında strüktür etkisi	92
Şekil 59. a. b. c. Kral Faysal Cami dış kütlelerinde konstrüksiyon etkisi	92
Şekil 60. a. b. c. Kral Faysal Cami dış kütlelerinde simgesellik etkisi	94
Şekil 61. a. b. Kral Faysal Cami dış kütlelerinde algı etkisi	95
Şekil 62. Kral Faysal Cami, İslamabad, Pakistan	102

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 1. Cami Tipolojisi İçerisinde Plan ve Kubbe Formu İlişkisi.....	67
Tablo 2. 17. yüzyıla Kadar Kubbenin Evrimi	77

1. GENEL BİLGİLER

1.1. Giriş

Bu çalışmanın ana sorun alanı mimarlıkta yaratıcılık fikrinin incelenmesidir. Yaratıcılık mimaride temel kavramlar, mekan örgütleme ilkeleri ve yapı bileşenlerinde gelişmeleri değerlendirerek problem durumuna daha iyi yanıt üreten, sorunlara çok farklı alışılmadık çözümler getiren çalışmaların özünde var olduğuna inandığımız bir davranış biçimidir. Yaratıcılık doğru ve değişmez olduğuna inanılan söylem ve ilkelerin yapıbozuma uğratılmasıyla gerçekleşir (Gür, 2008a). Tam da bu nedenle mimarlığın tarih boyunca evrilmesinde yapıbozum (dekonstrüksiyon), yani konvansiyonel bir fikrin ve anlamın sorgulanması eski bir davranış modelidir (Gür, 2008a).

Bu tezde daha önce ortaya konmuş çalışmalardan da esinlenerek mimarlıkta yapıbozumun yeni bir kavram olmadığını ortaya koymak, bunu yaparken yapıbozum felsefesinin ortaya konduğu tarihlerden çok eskilerde ibadet yapıları geleneğinde bile mevcut olduğunu, yaratıcılık bağlamında uygulama bulmuş olduğunu kanıtlamaktır.

Tezin çıkış noktası mimarlıkta yaratıcılık kavramına belli açılımlar arama endişesi, buna bağlı olarak yaratıcılığın iletişilebilir ve dolayısıyla bilimsel olarak irdelenebilir ve öğretilen bir kavram olmasına hizmet etmektir. Bunu yaparken örnek olarak İslami ibadet geleneğinde zaman içinde neyin yapıbozuma uğratıldığını irdelemek ve buna bağlı olarak tipolojideki önemli değişikliği kaydetmek, İslami ibadet binalarının dahi yaratıcı hamlelerden etki aldığını ortaya koymak tezin bir alt amacıdır.

Tezin diğer bir amacı, yaratıcılığın asal hareket noktalarını sorgularken İslam mimarisine de farklı bir düzeyde tartışma boyutu kazandırarak İslam mimarisinin zenginliğine ve olanaklılığına işaret etmek; kamuoyunda bu hususu İslami felsefe bağlamında tartışmaya açmaktır.

Araştırmanın temel kaynağını Derrida kavramları oluştururken, Benedikt'in çalışması da bir esin kaynağı olarak metodolojinin önemli parçasını oluşturmuştur. Benedikt (1992) çalışmasında, Derrida'nın mimarlık için olan önemini ele alarak çeşitli kavramlar (Différance, Hiyerarşinin alt-üst edilmesi, Marjinallik / Merkezilik, Tekrar ve Anlam) benimsemiştir. Bu tez çalışması da Derrida'dan edindiğimiz kavramlarla benzer bir sorgulama modelini içerir; ancak problemin içeriği gereği farklı sorgulamalara ve

kavramlara da başvurulmuştur. Araştırma bir ibadet yapısının irdelenmesini üstlendiğinden, diğer mimari konularda kullanılabilecek olanlardan farklı dikotomlar (ikililer) da benimsemiş ve değerlendirmiştir.

Kral Faysal Camisi bağlamında cami kavramının nasıl yapıbozuma uğratıldığı, Derrida'dan edindiğimiz kavramlar üzerinden irdelenmiştir. Belirlenen kavramların tanımını ardından cami konusunda yapılan irdelemelerle; caminin geçirdiği evrim içerisinde, Dalokay'ın camisinin yeri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırma süresince yanıtı aranan sorulardan bazıları şunlardır:

- İslami yapıların en başat örneği olan camilerde, anlam öğeleri / parçaları / ilişkileri neler olabilir?
- Hangi yapıbozum kavramları bir ibadet yapısını yapıbozuma uğratmak için uygun ikililerdir?
- Bugüne kadar caminin geçirdiği sentaktik (dizimsel) evrimler bir anlam kaymasına işaret etmekte midir?
- Cami tasarımında önemli bir kırılma noktası olarak varsayılan Vedat Dalokay'ın Kral Faysal Camisi, kendinden sonraki cami mimarlığını etkileyebilmiş midir? Yankılanı olabilmemiş midir?

1.2. Amaç

Çalışmanın temel amacı; mimarlıkta yaratıcılığın asal hareket noktalarını sorgulamak, bu arada İslam mimarisinin zenginliğine ve olanaklılığına işaret etmektir. Araştırma mimarlıkta yaratıcılık kavramına çeşitli açılımlar ararken; örnek olarak cami tasarımı geleneğinde neyin yapıbozuma uğratıldığını ve uğratılabileceğini irdelemek ve tipolojideki önemli değişikliği kaydetmek, tezin önemli alt amaçlarını oluşturmuştur.

Araştırma bu kapsamda düşünüldüğünde, mimarlıkta yaratıcılık kavramı ve gelişiminin yapıbozum felsefesi içerisindeki yerini belirlemeyi; yapıbozumun mimarlık tarihinin başından beri oynanan bir oyun olduğunu anlamaya hizmet etmeyi hedeflemektedir.

Çalışmanın ana sorun alanı olan mimarlıkta yaratıcılık fikri, cami tasarımı geleneği ve yapıbozum bağlamında ele alınarak; yaratıcılık kavramının bilimsel olarak irdelenebilir

bir kavram olmasına dikkat çekilmiştir. Bu amaçla Kral Faysal Camisinin tasarımında, cami kavramının nasıl yapıbozuma uğratıldığı gösterilmiştir.

1.3. Kapsam

Tarihi boyunca diğer sanat dallarından ayrı bir işlerlik ve anlam kazanan mimarlık, kendi disiplini çerçevesinde en genel olarak bireylerin hem fiziksel gereksinimlerine hem de kendilerini anlatan biçimlere olan gereksinmelerini karşılayacak nitelikte bir üretim faaliyeti olarak tanımlanır (Anonim, 1993d).

Yaşadığımız fiziksel çevre üzerindeki binaları ve fiziksel çevrenin kendisini “tasarlama sanatı ve bilimi” olarak tanımlanan mimarlık (Hasol, 2002: 323), bu tez çalışması kapsamında farklı bir tanıma ve düşünsel zemine oturtulmalıdır. Çünkü yapılı çevremizdeki binalar kendi tarihinden bağımsız düşünülemez ve bu nedendir ki mimarlık tarihi önemli ipuçları taşır, mimari tasarıma büyük ölçüde yön verir. Kökeninde düşünce, sanat, felsefe gibi zihinsel değerlerin yer aldığı bir olgu olarak mimarlık, birçok disiplinle birlikte ele alınabilir ve çeşitli disiplinler kapsamında düşünülerek farklı tanımlanabilir (İzgi, 1999).

Gür’ün (2008b) tanımına göre mimarlık; ‘fiziksel dünyamızda yaptığımız değişikliktir’. Çünkü her mimarlık eseri inşa edildiği anda bütün fiziksel çevreyi ve buna bağlı olarak da algı dünyamızı değiştirir. Tasarım bilinci ve sorumluluğuyla işe başlayan mimar, yapıtını anlamlandırırken felsefi bir noktadan başlaması gereğiyle yüz yüze gelir (Yücel, 2002). Dolayısıyla sürekli yeni bir var oluş meydana gelir. Mimarlığın kendi yapısı itibarıyla da değiştiren ve dönüştüren bir süreç olduğunu düşünürsek, tarihi boyunca sorgulamalara maruz kaldığını söylemek yerinde olur (Gür, 2008b).

Yapılan tanımlardan hareketle mimarlık, yaşadığımız fiziksel çevrede ve kendi yapısı içerisinde sürekli olarak değişiyor, dönüşüyor, yeniden kurgulanıyor, sorgulanıyor ve anlamlandırılıyor. Disiplinler arası yaşanan gelişmelerle kendini güncelleyerek devingen bir yapıya sahip oluyor. Bunu yaparken de yaratıcılıkla olan bağlantısını ortaya koyarak; yani soruna daha iyi çözüm üretebilme arzusuyla kendi davranış biçimini kendisi belirleyerek evriliyor.

Doğru ve değişmez olduğuna inanılan söylemlerin ve mimarlık ilkelerinin sorgulanması yaratıcılıkla eşdeğerdir. Probleme ‘daha iyi’ bir yanıt üretmede esas aldığımız bu davranış modeli, mimarlık tarihi sürecinde de hep gündemde olagelmiştir. Bu

kapsam çerçevesinde anlam veya fikir sorgulamaları eski bir davranış biçimi olarak karşımıza çıkar.

Bu bağlamda çalışmanın ilk aşamasını, problemi amaca uygun nitelikte ortaya koymak oluşturmaktadır. Amaca ve kapsama uygun olarak alt başlıkların açılımı, elde edilen verilerin değerlendirilmesi ve tartışma bölümleri de, tezin sonuca ulaşmasında önemli adımları oluşturmaktadır.

Benzer metodoloji kullanılan çalışmalarla yapılan karşılıklı değerlendirmeler, çalışmaya uyan metodolojinin geliştirilmesi ve genişletilmesinde yardımcı olmuştur.

1.4. Problemin Belirlenmesi

Yaratı (creation) köküne bağlı olarak türeyen “yaratıcılık” kavramı; bir soruna getirilen yeni bir çözüm ya da yeni bir metot ortaya çıkarılmasında rol oynayan durumu ifade eder (Hançerlioğlu, 2005). Yaratıcılık hem yeni hem de işlevsel fikirleri oluşturma yeteneği olarak düşünülür. Yoğun ve sürekli çalışmaların bir sonucudur.

Bazı idealist felsefeciler yaratıcılık konusunda farklı yaklaşımlar öne sürmüşlerdir. Örneğin Platon’a göre yaratıcı çalışma tanrısal bir veri iken, Bergson’a göre gizemli bir sezgidir; bunun yanında Freud’a göre ise içgüdünün işidir (Anonim, 1990).

Broadbent’e (1975: 2) göre yaratıcılık, en az üç karakteristik durumu yerine getirir:

- Yeni veya en azından nadir olan bir fikri veya yanıtı kapsar.
- Bir problemi çözmeye veya fark edilebilir bir hedefi çözmeye hizmet eder.
- Gerçek yaratıcılık; orijinal bilgiyi değerlendirme ve detaylandırmada ‘tümünü geliştirici’ olarak görev yaparak bir süreklilik içerir.

Herhangi bir konuda yapılan genellemeleri anlamlandırmada yaratıcılığa gereksinim duyulurken, yaratıcılık bir ayrıcalık değil, bir davranış modeli olarak karşımıza çıkar (Yavuz, 1989). Bu nedenle Türkçe yazımıyla kreasyon (creation) olarak adlandırılan kavramın, “oluşturma” hareketine bağlanan iyi kurgulanmış bir anlamı vardır. Bu anlam aslında kreasyon olarak ima edilen şeyin kendisidir.

Konu mimarlık kapsamında düşünülürse; mimarlık günümüzde giderek daha düşünsel bir sürece doğru evrimleşmektedir. Felsefede dilin önemi vurgulanırken çoğu durum dilbilim ile açıklanmaya çalışılır. Çünkü dil, zihinsel aktivitenin gelişimini ve aynı zamanda değişimini sağlamaktadır (Yürekli, 2002).

Örneğin Tanyeli (2002: 185) bu düşünsel süreci; "...mimarlığın kendi tarihi içinde karşı karşıya geldiği değişim sonunda mimarları ve mimarlığı bir biçimde felsefe ile ilgilenmek zorunda bırakıyor", şeklinde ifade etmektedir. 'Dilbilim' ve 'felsefe' disiplinleriyle yapılacak işbirliğinin bu noktada daha da anlaşılır ve gerekli olduğu görülmektedir.

Mimarlık disiplininin yaratıcısı ve uygulayıcısı olarak mimar, tasarımı meydana getirirken yaratıcı gücünü kullanır. Mimarlıkta tasarım sürecinde, yapıtın arkasında bir fikir vardır ve bu fikir çerçevesinde yapıt şekillenir; temel tasar ilkeleriyle örgütlenir. Demek oluyor ki; yaratmak bünyesinde önce bir düşünceyi, ardında da bir eylemi gerçekleştirmeyi barındırır (Timuçin, 2004). Bir tasarım varlığı olarak mimari yapı, yaratıcılıkla şekillenir ve kullanıcısıyla anlamlanır. Bu nedenle bir mimari tasarım kreasyonu, yaratıcı kreasyonun bir örneği durumunda düşünülebilir (Alomar, 2008).

Mimari yapılar uygulandıkları an itibariyle insan yaşamına katılırlar. Dolayısıyla pratik yaşamda egemen olan zorunluluklar ve nedenselliğe de katılırlar; pratik yaşam içine giren mimari yapılar sürekli değişim, var oluş ve yok oluşun da böylece içine girmiş olurlar (Tunalı, 2004).

Mimari tasarım prensipleri, yapılan çeşitli yenilikler ve değişikliklerle işlemektedir. Mimarlıkta yenilik (innovation) ve kreasyon (creation) kavramları bu noktada çok önemlidir. Yenilik hem meydana getiren hem de uygulayan yaratıcı fikirlerin süreci iken yaratıcılık; yeni fikirler, yaklaşımlar veya hareketleri üretme rolünü ima etmek için kullanılır. Özellikle mimarlıkta yeniliği tanımlamak oldukça güçtür. İşlevsel sorunlara çözüm getirmek, kullanılan malzeme, yapım teknikleri hatta estetik konularında yapılan değişiklikler mimaride yenilik olarak ele alınabilir (Özgüleş, 2008).

Amabile'ye (1996) göre yenilik yaratıcı düşüncelerle başlar: 'yaratıcılık yenilik için bir başlangıç noktasıdır; ilki bir gerekliliktir fakat ikincisi için yeterli bir durum değildir'. Yani yaratıcı olmak mutlaka bir yenilikle sonuçlanmayabilir; ve her yenilik ciddi bir yaratıcılık sayılmayabilir. Yaratıcılık fiziksel çevrede ciddi bir fark yaratmaktır. Örneğin Derrida'nın bize kattığı 'fark yaratma (différance)' kavramı, yaratıcılığın en öz durumu sayılabilir.

Mimarlığın kendi süreci de sürekli dönüşüme uğruyor. Bu dönüşüm (transformasyon) mimarlıkta bazen çeşitli stiller bazen de türlü ekoller ve sanat akımları olarak karşımıza çıkar. Mimaride karşılaştığımız oluşumlar ve çeşitli kopma hareketleri (Gotik, Barok, Modern gibi), aslında mimari dilin çeşitli semantik şemalarıdır (Gür,

1998c). Aslında her mimari model amaca dayalı özgün bir dili ifade eder. Ancak önemli olan bu dönüşüm sürecinde neyin değiştiğidir. Yani mimarinin kendi içerisinde geçirdiği evrim bir önem ve anlam kaymasına işaret etmekte midir?

Bu nedenledir ki Benedikt'in (1992) de söylediği gibi, mimarlıkta yapıbozum yeni bir kavram değildir. Mimarlığın transformasyonu içinde yapıbozum zaten her zaman yaşanmıştır; çünkü mimarlık, kendi yapısıyla da oynayarak evrime uğramış bir disiplindir. Dolayısıyla bu tezin örnek çalışması olarak belirlenen ve cami tasarımında önemli bir fark olarak ortaya çıktığına inanılan Kral Faysal cami konusundaki bu çalışmada, neyin yapıbozuma uğratıldığı sorusunu irdelemek ve tipolojideki bu çok büyük değişikliği belirli bir tanıma oturtmak gerekir. Esas sorun alanı olarak belirlenen "mimarlıkta yaratıcılık" ise bu çerçevede yorumlanacaktır.

Vedat Dalokay'ın Kral Faysal Camisi, önemli bir İslami yapıda yaptığı değişiklikten dolayı örnek olarak seçilmiştir. Bu tezde yapının tarihi ve öyküsü üzerinde durmak yerine, neden yeni olduğu sorgulamasına cevap aranmıştır. Dolayısıyla bu cami; cami tasarımında neyin yapıbozuma uğratıldığını açıklamak açısından tezin esas bölümü olarak ele alınmıştır.

1.5. Araştırma Alanı

Belirtilen amaç ve kapsam çerçevesinde araştırma alanı, 'mimarlıkta yaratıcılık' kavramı ve açılımlarının ibadet geleneği içerisinde nasıl kullanıldığına açıklık getirmeyi hedef almaktadır.

Daha önce belirtildiği gibi çalışmada örnek olarak Vedat Dalokay'ın Pakistan'daki Kral Faysal Camisi seçilmiştir. Belirlenen yapının hem cami tipolojisinin geçirdiği evrim içerisindeki yeri saptanmış; hem de İslami yapıtların da yaratıcı hamlelerden destek aldığı vurgulanmıştır. Buna bağlı olarak bu konunun seçilmesinin önemi; yaratıcılık kavramının öğretilebilir ve irdelenebilir olmasına da dikkat çekmesinde yatmaktadır.

Belirlenen araştırma alanı ve seçilen yapı örneği gereği, farklı disiplinlerle bilgi alışverişine gereksinim duyulmuştur. Bu noktada başvuru alanı 'felsefe' ve 'dilbilim' disiplinleri sorgulama ve irdemelerde asıl başlıkları oluşturmuştur. Kavramsal kurguda ise Derrida kavramları irdemelerin en önemli bölümünü oluşturmaktadır. Sonuçta, çeşitli disiplinlerden elde edilen yöntem ve ilkelerle etkili ve yaratıcı bir sorgulama gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

1.6. Araştırma Modeli ve Uygulanması

Problemin belirlenmesinin ardından amaca ve kapsama uygun olarak sınırları belirlenen bu araştırma öncelikle literatür araştırmasından oluşmaktadır. Bundan sonraki aşama ise, yapıbozumun ne olduğu ve çeşitli disiplinlerle (Dilbilim, Anlam, Söylem ve Eleştiri) olan ilişkisi gibi konular ele alınmıştır.

Daha sonrasında araştırmanın temel metodolojisini oluşturan Derrida kavramları belirlenmiştir. Daha önce mimarlıkta inceleme amacıyla değerlendirilen Derrida kavramları aşağıdaki gibidir (Benedikt, 1992):

1. Différance (Farklılaşım)
2. Hiyerarşinin tersine çevrilmesi (Hierarchy Reversal)
3. Marjinallik / Merkezilik (Marginality / Centrality)
4. Tekrar ve Anlam (Iterability and Meaning)

Tez çalışması kapsamında ise bu kavramlar, konunun önem ve anlamına bağlı olarak arttırılmıştır. Çalışmanın sonraki aşamasında Kral Faysal Camisi'nin tarihsel evrim içindeki yeri açıklanmış, seçilen kavramlarla cami fikrinin yapıbozumu (dekonstrüksiyonu) sağlanmıştır. Böylece yapıbozumun, bir yaratıcılık aracı ve aslında adı konmadan uygulanmış bir teknik olduğu ortaya konmuştur.

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR 1

2.1. Yapıbozum (Dekonstrüksiyon) Nedir

Tüm sanatlarda olduğu gibi mimarlık da daima yeni olanın arayışı içinde olmuştur. Yeni'nin aranmasında ve uygulanmasında önemli olan yaratıcılık nosyonunun en önemli açılımı; yapıbozum (dekonstrüksiyon) felsefesi içerisinde tartışılan *différance* olgusudur.

Différance ve Derrida'nın *différance*'a yüklediği anlam, yapıbozum felsefesi kapsamında açıklanabilir. Ancak söz konusu terimi açıklığa kavuşturma gereği yanında, birtakım zorlukları da bulunmaktadır. Bu nedenledir ki terimin mucidi olan Fransız filozof Jacques Derrida bile “yapıbozum” terimini tanımlamaktan kaçınmıştır (Alpyağıl, 2007). Çünkü yapıbozumun tanımının ne olduğuna ilişkin sorular, başka soruları ve sorunları da gündeme taşır. Yine de çalışma kapsamında kavram tanımlanmalı ve bu tezde bu kavramdan ne algılandığı netleştirilmelidir.

Dilimize ‘yapıbozum’, ‘yapıçözüm’, ‘yapısöküm’ gibi çeşitli çevirilerle gelmiş olan Fransızca “deconstruction” (yapıbozum) terimi; özünde Batı düşüncesinin temellerini araştıran bir süreçtir ve Batı metafiziğini eleştirme amacıyla geliştirilmiştir (Alpyağıl, 2007; Oppermann, 2006; Sim, 2000).

Columbia Ansiklopedisi'ne göre:

“Yapıbozum; edebiyat, felsefe ve dilbilim disiplinlerinde, özellikle yapısalılık ve semiyoloji gibi akademik disiplinlerdeki metafizik varsayımların altının oyulmasında kullanılmaktadır ve bu varsayımlara maruz kalınmasını içermektedir.” (Columbia, 2009)

Dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün, gösteren ile gösterge, yani sözcük ile anlam arasındaki keyfiyeti ortaya koymasıyla, Derrida bu duruma dikkat çekerek çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Yaptığı sözcük oyunları ile başat anlam olmadığını belirterek, sözcüklerin esasında görünenden başka bağlamlara da işaret edebildiklerini kanıtlamak üzere yapıbozumu bir taktik olarak uygulamıştır (Sim, 2000).

Yapıbozum sözcüğü, Derrida tarafından ilk defa ‘De La Grammatologie’ (Of Grammatology) kitabında kullanılmıştır (Nalbantoğlu, 2005).

Derrida'ya göre yapıbozum bir düşünce sistemi değil; amacı kuramlarımızın büyük bir çoğunluğunun temellendiği zemini sarsmayı göstermek olan bir taktik uygulamasıdır

(Sim, 2000: 71). Batı’da söylem sabitlenmiş anlama odaklı olduğundan, Derrida’nın iddiaları bunu yerinden etmeyi hedefler.

Derridacı yapıbozum, ‘yıkımdan çok bir ‘bütünlüğün’ nasıl yapılandığını anlamaya ve onu yeniden yapılandırmaya’ işaret eden bir kavramdır (Küçükalp, 2008).

Yapıbozum’un anlamını irdeleyen Prix’e göre ise ‘terimde (dekonstrüksiyon) yer alan ‘de-’ ön eki bir şeyin dışarı atılması, bozulması anlamına gelmekte; ‘kon-’ eki de bir araya getirme anlamı taşımaktadır’ (Maden, 2008: 36). Bu noktadan hareketle, yapıbozum sözcüğünün içerisinde var olan değişim mantığı yani hem ayırma hem de bir araya getirme mantığı, sözcüğün yapısından da ileri gelmektedir, denebilir.

Yapılan açıklamaların ardından yapıbozumun bir yöntem olduğu izlenimine varılması olasıdır. Ancak Derrida onun bir yöntem olmaktan ziyade “işleyiş tarzı” olduğuna şu sözleri ile özellikle vurgu yapmaya çalışır: ‘Yapıbozum (dekonstrüksiyon); özellikle de sözcüğün usulcü ve uygulayıcı anlamı vurgulanmak istenirse, bir yöntem değildir ve bir yönteme dönüştürülemez’ (Derrida, 1982). Aksine yapıbozum ‘sürekli olmakta olan’ bir şeydir (Alpyağıl, 2007).

Yapıbozum, bir yöntem veya köken arayışına imkan vermez, tersine; mevcudiyet metafiziğine karşı bir yorum türüdür (Hekman, 1999). Bu nedenledir ki yapıbozum bu çalışma bağlamında, bir sorgulama stratejisi olarak ele alınmaktadır.

Batı metafiziğini eleştirme amacıyla geliştirilen süreç olarak betimlenen yapıbozum felsefesinde; Derrida’ya göre Batı metafiziği dikotomlara ve kutupsallıklara dayalı bir düşünme biçimidir ve Derrida durumu çeşitli kavram çiftlerini (ben-öteki, söz-yazı, aynılık-farklılık...) kullanarak kavramsal karşıtlıklar açısından ortaya koymaya çalışmıştır (Alpyağıl, 2007).

Alpyağıl’ın (2007: 57) da ifade ettiği gibi yapıbozum; “... ikili karşıtlıkların birbirlerini metinsel anlam sürecinde çözebilecekleri eleştirel işlemin adıdır”. Çünkü her terim kendi anlamını karşıtlığıyla oluşturmaktadır ve Derrida bunu, terimlerin birbirlerinin içinde var olduğunu göstererek yapıbozuma uğratma yoluyla ortaya koymaktadır (Oppermann, 2006). Derrida’ya göre kavramsal çiftler zihinde bir kavramsal hiyerarşiyi işletirler, yani birbirlerinin aleyhine işleyerek hiyerarşik düzen içerisine girerler. ‘Metinler bu çiftlerin örgüsüyle kuruludur’, der Derrida (Akdoğan, 2008).

Caplan’a (2001) göre yapıbozum; Barthes, Foucault, Baudrillard, Lacan veya Kristeva gibi farklı düşünürlerce temsil edilen postyapısalcı akımın bir varyasyonudur. Yapısalcılık ve yapısalcı düşünürler, karmaşık ilişkilerle örülü gösterge sistemlerini

araştırarak çeşitli karşıtlıklardan (ikililerden) yola çıkarak hareket etmişlerdir. Post yapısalcılık ise, ikili kavramları irdeleyerek gösteren-gösterilen ilişkisinin daha karmaşık ve kompleks bir yapıda olduğunu savunmuştur (Akdoğan, 2008).

Yapıbozum, ilk bakışta ikincil olarak görünen unsurlara dikkatimizi çekmeyi amaçlar. Kavramların hiçbir sınıra sahip olmadığını değil, aksine onların yeni bağlamlara sokulabileceğini ve oluşan yeni çerçevelerle çalışmamız kapsamında da kullanılabilceğini ortaya koymamıza yardımcı olur. Yapıbozum daha çok bir sorgulama stratejisi veya Derrida'nın da ifade ettiği üzere "işleyiş tarzı" olarak ele alındığından ötürü, Derrida'nın ikili okuma yöntemi yapıbozum stratejileri açısından son derece önemlidir (Küçükalp, 2008).

Yapıbozumun bağlamla olan bağlantısı, onun anlama odaklı bir felsefe olması yönüyle önemlidir. Çünkü yapıbozumun diğer dil felsefelerinden hangi yönleriyle ayrıldığına anlaşılması, Derrida'nın yapmış olduğu *différance* analizleriyle olanaklıdır (Küçükalp, 2008). Derrida'nın uygulamaya koyduğu yapıbozum stratejisi yıkıcı veya olumsuz bir etkinlik değildir. Hatta bir eleştiri, yöntem veya analiz olmadığını özellikle vurgulayan Derrida, yapıbozumun kendi değerini "bağlam" olarak adlandırılan değiştirim zincirindeki konumundan aldığını savunmuştur (Küçükalp, 2008).

Derrida'nın metinleri yeniden okumasının amacı, filozoflarla diyaloga girip onlara karşı çıkmak değil; kullandıkları dilin tek ve sabit bir anlam oluşturamayacağını açığa çıkarmaktır (Robinson, 2000). Buna göre Derrida'nın yapıbozumu, metni kendi iç dinamiği doğrultusunda anlama anlamını da taşımaktadır (Ege, 2005). Bu sebeple yapıbozumcu bir okumanın amacı, metnin içeriğinde barınan ve bağlamlaştırılmaları halinde açığa çıkan anlama razı olmaktır (Küçükalp, 2008).

Yapıbozumcu çalışmada kavramları sınımanın önemi şüphesiz çok büyüktür. Çünkü yapıbozumu, sorgulama ve direnme mantığı olarak geliştirmek olanaklıdır (Gür, 2004b). Kısaca yapıbozum, ikili okuma stratejisiyle kastedilen her iki alternatifi de dikkate alarak hareket eden bir yapıya sahiptir.

Esasında Derrida'nın gözünde yapıbozum girişimi, soruşturmaya 'çok sesli bir boyut' kazandırır (Ege, 2005). Felsefi bir hareket olarak yapıbozum, karakteristik bir anlam ve hakikat kurgusunun karşıt fikirleri göz önüne almasını ima etmektedir (Gregory, 2005).

Wawrytko (2008: 524), "... Eğer herhangi bir şey yapıbozumcu bir okuma içerisinde yıkıma uğratılırsa, bu anlam değildir; fakat diğeri (öteki) üzerinden belirtme biçiminin

anlamalı bir hükmetme iddiasıdır”, der. Yani Derrida önerdiği felsefi tavrı aslında öteki (other) mantığını yumuşatmıştır. Yapıbozum bir sınır felsefesidir ve bu sınırlar eritilebilir. Mimari yapılar da birer metin olarak ele alındığında, metnin oluşturduğu anlamın belirsizliği ve metnin içindeki çok anlamlılık ortaya çıkarılır (Oppermann, 2006). Yapıbozum da, bir metin gibi ele alınması olanaklı olan mimari de, sonsuz yorumlamaya açıktır.

Bu düşünceler çerçevesinde yapıbozumdaki anlaşılabilirlik ve yapıbozumun hedefleri şu şekilde özetlenebilir:

- Yapıbozum esas olarak anlam sorunu ile ilgilidir.
- Yapıbozum ikili olguları belirgin kılmayı hedefler.
- Yapıbozum yeni sorular gündeme getirerek yeni açılımlar üretmeyi hedefler.
- Yapıbozum felsefesinin *différance* kavramı, yaratıcılık sorgulamalarının yapılabilmesine olanak verir ve yaratıcılık kavramına çeşitli açılımlar arama endişesi getirir.

Tezin varsayımları ise bunlara bağlı olarak aşağıdaki gibi açıklanabilir:

- Yapıbozum mimarlık tarihi boyunca yaşanmıştır ve mimarinin evrimi boyunca da yaşanacaktır.
- İslam mimarisi ve felsefesi bağlamında da yapıbozumun yeri bulunabilir.
- Cami mimarisini yapıbozuma uğratabilecek kutupsallıklar belirlenebilir.
- Cami mimarisinin geçirdiği evrim ve tipolojiler, yapıbozum felsefesiyle irdelenebilir.

Derrida'nın yazılarında ifade ettiği gibi yapıbozumun, özellikle 1970 ve 80'lerde Amerikan üniversitelerinde birçok bilgi alanı üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Derrida'nın yapıbozum felsefesi başta yazın kuramı ve eleştirisi olmak üzere, toplum ve kültürü ilgilendiren bilimlerde de etkili olmuştur (Güncü, 2005). Felsefe, dil ve mimarinin adeta buluşma noktası haline gelen yapıbozum, mimari modeli sorgulama yolu olarak karşımıza çıkarak tezin savını da desteklemektedir.

Yapıbozumun yaratıcılıkla bağlanacağı ilginç nokta olan *différance* kavramını da bu aşamada biraz daha derinlemesine açmakta yarar vardır.

2.1.1. Fark Yaratma Olgusu Olarak Différance

Derrida çeşitli yayınlarında “différance” kavramını hem fark hem de ertelenme anlamını taşıyacak şekilde kullandığı için bu tezde de bu kavramı, anlam karışıklığına neden olmamak için orijinal haliyle kullanmak yerinde olur.

Derrida, yapıbozum düşüncesinin temel kavramı olan différence üzerine 1967 yılında, Fransız Felsefe Derneği’nde bir konferans vererek felsefesini daha geniş kitlelere tanıtmış ve konuyla ilgili üç temel kitap (Yazı ve Ayırım, Ses ve Fenomen, İz-Bilimi Üzerine) yayınlamıştır (Ege, 2005). Buralarda felsefesinin temelini oluşturan différence’ın özüne ve amacına değinmiştir.

Derrida’nın geliştirmiş olduğu différence kavramı özünde, mevcudiyet metafiziğini karışıklığa itme amacıyla tasarlanmıştır. Différance kavramı, içeriğinde, hem farklılığı hem de zamansal bir ertelemeyi barındırır (West, 2005). Ancak différence’ı var eden Derrida hiçbir zaman tutarlı ve güçlü bir kavram üretme iddiasında olmamış, aksine différence’ın anlamını açıklarken “üretme” terimi yerine “dönüştürüm” terimini tercih etmiştir (Ege, 2005).

Derrida’nın Différance metninde différence şu şekilde açıklanmıştır (Derrida, 1982: 11):

“... farkları ve farkların etkilerini üreten bir oyun hareketi olarak différence, bir kavramsal sürecin olanaklılığıdır... düşünmek ve düşündürmek için stratejik olarak en uygun olan sözcüklerden biridir...”

Derrida’nın bir sözcük veya kavram olarak nitelemekten uzak durmaya çalıştığı différence, kökeni itibariyle “différer” fiilinden gelmektedir. Latince de ise “*differre*” in karşılığı olan bu fiil bir anlamıyla, Fransızca farklı olmak anlamına gelen “*differ*” fiili ile ötelemek / ertelemek anlamına gelen “*defer*” fiillerinin birleşiminden oluşmaktadır (Hekman, 1999; Küçükalp, 2008: 265).

Derrida’nın her ne kadar herhangi bir filozofun düşüncesine bağlı olmadığı bilirse de, yapıbozum felsefesinin arka planında Heidegger’in “*Destruction*” ve “*Abbau*” kavramları bulunmaktadır (Küçükalp, 2008: 25). Önemli bir kaynak olarak Différance metninde Derrida, geliştirmiş olduğu différence’ın değişik kaynaklarını ele alırken; Heidegger’in ontik-ontolojik ayırım ifadesinin différence’ın oluşumunda ciddi bir arka plan teşkil ettiğini ifade eder (Küçükalp, 2008).

Saussure, Heidegger ve Hegel gibi bazı düşünürler fark veya ayırım bağlamında “difference” sözcüğünü kullanmışlardır, Derrida ise *différance*’ı geliştirmiştir.

Heidegger ve Derrida’nın benimsediği görüş çerçevesi aynı olmakla birlikte, Derrida duruma farklı bir yorum getirerek; Batı metafiziğini çeşitli karşıt uçlu ilişkiler ile çözmeyi denemiştir. Çünkü Derrida’nın yorumuna göre *différance* her türlü farklılık sistemine imkan tanımaktadır (Gür ve Cordan, 1999).

Saussure’ün 1916 yılında yayınladığı Genel Dilbilim Dersleri kitabı, ‘ayırım’ yani ‘fark’ sorununu sağlam bir kavramsal çerçeveye oturtmuştur (Ege, 2005). Anlamlandırmada asıl problemiği oluşturan fark ve ayırım olduğundan ve anlamı belirleyen şeyin de göstergeler arasındaki farklılıklar olmasından kaynaklı olarak, sabit bir anlam fikrinden söz etmek mümkün değildir (Küçükalp, 2008; Saussure, 2001). Çünkü her gösterilen de aynı anda bir başka şeyin göstereni konumundadır. Derrida buna, anlamın ertelenmesi der.

Ancak Derrida’ya göre Saussure tespit ettiklerinin önemine yeterince varamamış, yani bu konuyu yapıbozum felsefesine kadar genişletememiştir (Ege, 2005). Bu nedenle Derrida Saussure’dan ödünç aldığı farklılık (*différance*), gösteren ve gösterilen terimlerini kendi yapıbozum düşüncesini geliştirmek için kullanmıştır.

Différance işaretler arasındaki gecikmeyi, anlamın sürekli bir şekilde ertelenmesini ifade eder ve Derrida *différance* için ‘... ne olduğundan ziyade ne olmadığını anlatır’, der (Alpyağıl, 2007: 77). *Différance*, hem bir şeyin kurulabileceği hem de aynı zamanda yapıbozuma uğratılabileceği bir durumu sağlar ve yapısında da bu ikiliği barındırır (Alpyağıl, 2007). Aslında Derrida, *différance*’ı da yapıbozum gibi tanımlamaktan veya belirli bir kalıba sıkıştırmaktan kaçınmıştır denebilir.

Derrida’nın yaptığı dil oyunları konusunun arka planında, anlam fikri vardır (Gür, 2004b). Yapıbozum sahip olduğu bu yönüyle, yorumlama yöntemlerimizi yeniden gözden geçirmeye teşvik eder.

Sim’e (2000: 30) göre, yapıbozumun temel varsayımları şu şekildedir:

- Dil, anlam istikrarsızlığı ve belirlenimsizliğinin silinmez izlerini taşır.
- Böylesi bir istikrarsızlık ve belirlenimsizlik karşısında, hiçbir analiz yöntemi (felsefe veya eleştiri) metin yorumu açısından herhangi bir otorite iddiasında bulunamaz.
- Bu nedenle yorum, alışıldık anlamıyla ‘analiz’ e benzemeyip, bir tür oyunu andıran serbest bir alandır.

Kısaca düşünsel bir hareket olarak yapıbozum, dikkati dilsel istikrarsızlıklara çekmek ister (Sim, 2000). Bunun dışavurumu olarak düşünülebiyecek *différance*, Derrida'ya göre söylemin her anında vardır ve dilin bir anlam üretme aracı olduğu inancını sekteye uğratır.

Edinilen bu izlenimler doğrultusunda, Derridacı *différance*, bir anlamda adlandırılmaz olana ulaşır. Bu açıdan bakıldığında Derrida'nın *différance* analizleri, anlam ve anlamın imkanı gibi problemlere taşınacak niteliktedir (Küçükalp, 2008).

Yaratılan fark nosyonu ile birlikte anlamın sorgulanması ve anlamlandırma çabaları bu tez çalışması kapsamında önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü mimarlık değişen, değiştiren ve aynı zamanda kendisini de dönüştüren bir süreçtir. Değişiklik yaratma olgusu da Derrida'ya göre ancak *différance* ile açıklanabildiğinden, mimarlık aslında o değişikliği yapan şeyin kendisidir. Çünkü *différance*'nın baskıladığı çeşitli kavramlar (tür ve çeşit kavramları gibi); mimarlıkta bir 'fark' a işaret eder (Gür, 2003). Bütün mimarlık tarihi yenilikleri izlemek ve yeniden yenileştirmek için bu gibi örneklerle doludur (Gür, 2008a).

Bu noktada *différance* bir geçiş kavramı veya yarı-kavram olarak da düşünülebilir. Kısaca, yapıbozum felsefesinin ya da sorgulama stratejisinin irdelenmesi ve gerekli bağlama oturtulması konusunda *différance*, bu çalışma kapsamında merkezi bir konumda yer almaktadır.

2.1.2. Yapıbozum ve Dilbilim

Bir anlama aracı olarak dil ve dilin yapısının temelleri konusu, Derrida'da önemli bir araştırma alanını oluşturmaktadır. Çünkü yapıbozum, dilsel göstergelerin çok çeşitli ve farklı anlam dizileri oluşturabileceğini göstermeye çalışır.

Yapıbozum ve dilbilim arasındaki ilişkiye geçmeden önce, Derrida'nın da temel aldığı Ferdinand De Saussure'ün dilbilimle ilgili kurallarına kısaca göz atalım. Çünkü yapıbozumun ve Derrida'nın anlaşılması Saussure'ün tanınmasıyla olanaklıdır.

Saussure'ün yapısal dilbiliminin temel önermeleri şu şekilde özetlenebilir (Yücel, 2005: 23-25; Saussure, 2001):

- “Dil bir işaretler, göstergeler sistemidir”: Dil ve anlam ilişkisi bir kabule bağlıdır. Kavramla imge arasında bir anlamlandırma sistemi olmalıdır.
- “Dil ve söz arasında bir farklılık vardır”: Dil toplumsal ve geneldir. Söz ise farklılaşır, değişken ve bireyseldir.

- “Dilde iki farklı eksen, iki farklı oluşum vardır”: Dilin senkronik (eş zamanlı) ve diyakronik (art zamanlı) boyutları. Dilin senkronik boyutu dilin esas eksenini oluşturur. Art zamanlı boyutu ise dilde yaşanan değişimlerdir.
- “İkili kavram çiftleri (gösteren-gösterilen, dil-söz, senkronik ve diyakronik boyutlar)”: Bunların kurgusu değişmez; ama kavramların yer değiştirmesiyle kurgu çoğalır, farklılaşır ve yeni anlamlar oluşur.

Yapıbozumcu yöntem öncelikle dilin mantığını parçalamayı gerektirir. Çünkü dilsel metinler, içlerinde tam karşıt olan izler barındırır.

Dilbilim geleneğinden gelen bazı kuramcılar, dilin yok olmasından, dilin anlam üretmemesinden söz etmektedirler. Oysa, yapıbozumcu yöntemin benimsenmesi, yaklaşım olarak farklı bir felsefi ve dilsel tavrı içermektedir. Bu şekilde düşünen mimarlar ve eleştirmenler; Derrida, Foucault, Lacan gibi dilbilimci olan kuramcıları temel almaktadır (Yücel, 2005). Mimarlık camiasında da özellikle Derrida, sorgulama stratejisi açısından temel alınan kuramcılardan biridir (Yücel, 2005).

Gösterge ile gösterilen arasında zorunlu bir bağlantı olup olmadığının sorgulanmasında; bağlantıların ortamı, dolayısıyla dile yapılan sorgulamalar gündeme gelir (Arslan, 2002):

- Dil, göstergeler sisteminden başka bir şey midir?
- Dil, sonsuza kadar açık uçlu bir gösterge sistemi olarak mı anlaşılmalıdır?

Saussure düşüncesinde yazı ve dil, iki ayrı gösterge sistemi olarak ele alınır. Ancak yazı, sadece dili temsil etmek amacıyla var iken dil; yazıdan tamamen bağımsız olarak var olan sözlü bir gelenektir (Küçükalp, 2008). Bu yönüyle ele alındığında Saussure’e göre dil, bir var oluşa işaret ederek dünyayı kavrayışımızın merkezinde yer alır. Derrida ise, dilin anlamından kuşku duymaktadır (Gadamer, 2002).

Saussure’e kadar dilbilim alanındaki çalışmalar dizimsel yani sentaktik bir çözümleme şeklindeydi; ancak Saussure’ün “Genel Dilbilim Dersleri” adlı çalışmasıyla bir devrim ve dönüşüm yaşanmıştır (Uçan, 2006).

Derrida’ya göre, Saussurecü semiyolojide, yapıbozum stratejilerine temel olacak unsurlar, göstergenin keyfiliği ve fark (différance) nosyonlarıdır (Küçükalp, 2008). Bu nedenle Saussure’ün, dilin “göstergeler arasındaki farklılıklar sistemi” olduğu iddiasını Derrida différence nosyonuna doğru geliştirme gayretiyle yapıbozum stratejisini oluşturmuştur.

Saussure (1916; 2001) ideal ve senkronik bir dil yapısına vurgu yaparken, Derrida Saussurecü tavrın farklı bir şeyi açığa çıkardığını düşünür. Açığa çıkan şey, bir sözcüğün iki değerinden birinin diğerinin yerine tam da geçemeyeceği ve aynı değeri farklı zamanlarda içermeyeceği şeklindeki yaklaşımdır (Küçükalp, 2008).

Derrida dili kullanımın “différance” olarak adlandırdığı şeyle belirlendiğini düşünür (Sim, 2000). Derridacı yapıbozumda, her metnin tamamlanmamış bir söz olduğu ve metnin esas olan anlamının bulunmadığı fikri hakimdir (Küçükalp, 2008). Dolayısıyla yapıbozum, dilin tutarlı bir anlam üretmeye uygunluğu konusuna şüpheyile yaklaşır. Çünkü Derrida dilin sürekli olarak kendisine karşı işlediğini savunur; yani ne kastettiğimiz şeyi söyleyebileceğimizi ne de söylediğimiz şeyi kastedebileceğimizi iddia eder (Zerzan, 2000).

Derrida'nın anlam üretme teorisi olan différance vasıtasıyla, varlık ve yokluk oyunu dili kullanım konusunda dikkati çekmektedir (Caplan, 2001). ‘Farkları ve farkların etkilerini üreten bir oyun hareketi’ olarak différance, basit bir kavram olmaktan ziyade bir kavramsal süreci ifade etmeye çalışır (Derrida, 1982).

Saussurecü semiyolojiden çıkan ve différance düşüncesine açılan gösterilen nosyonu ile gösteren arasında bire bir bağlantı yoktur (Altuğ, 2001). Saussure'ün tersine Derrida, göstergenin doğasında bir tespitte bulunmuştur; gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin keyfi olması durumu. Çünkü her gösterilen başka bir şeyin göstereni olacağından, ya da her gösteren bir çok farklı şeyi de gösterebileceğinden Derrida kendi différance kavramına temel olacak tespiti yapmıştır. Bu nedenle Derrida'ya göre anlam tamamlanamaz, çelişkilidir ve belirsizlikler taşır (Moran, 1999).

Derridacı yapıbozum, dil sisteminin her durumda devam eden ve edecek olan anlamın geriye doğru izini sürme sürecini içeren bir yaklaşımdır (Küçükalp, 2008). Bu nedenle différance ve anlam ilişkisi çerçevesindeki yapıbozum hareketinde, Saussure'ün etkisi büyüktür. Yapıbozumun önemli problematiği haline gelen différance, öz anlamını dilbilim ve göstergebilim çerçevesinde bulmuştur denebilir.

Yukarıda değinilen konulardan ötürü yapıbozum, dili sürekli ilerleyen bir güç olarak görür. Kendiliğinden oluşan bu değişkenliği ve süreci Derrida, différance olarak adlandırmıştır; yani dilin dışında kalan bir alan yoktur ve yapıbozum denilen şey de, dili özgünleştiren différance ilkesi tarafından üretilen sonsuz sayıda muhtemel anlamlar silsilesidir (Zerzan, 2000). Kısaca Derrida'ya göre dil sınırsız bir oyundur (Hekman, 1999).

Dilbilim dilin, dil (language) oluşuyla ilgilenirken bir başka yönü olan söz (parole) ile de ilgilenmek durumunda kalmıştır (Uçan, 2006). Böylelikle dilbilimin inceleme alanı çeşitli disiplinleri de ilgilendirmiştir.

Göstergebilim bağlamında mimarlık bir dil olarak düşünülürse, mimari yapı da bir söz öbeğine dönüşür (Hays, 2000).

Mimarlık, dilbilim felsefesi yöntemleri vasıtasıyla oluşturulan bir anlam ve davranış yeteneği dilidir. Derrida'ya (1976) göre herhangi bir mimari yapıbozum; özel bir arketip yapısının varlığını, güçlü kurulmuş bir konvansiyonel beklentiyi gerektirir. Gür'ün (2004a: 254) değindiği üzere, 'dil gibi konvansiyonlara dayalı mimarlıkta da yapılacak tek şey dil oyunlarıdır; yani anlamın sorgulanması yoluyla çoğaltılmasıdır'.

Mimarlığın da düşünsel temelini bulduğu Derrida'nın yapıbozum yaklaşımı, bir sorgulama veya meydan okuma olarak mimarlık disiplini içerisinde sıklıkla ortaya çıkar. Bu nedenle Derrida'nın yaklaşımları mimarlıkta kolaylıkla özümselebilir.

Mimarlıkta var olan ve mimarlığın yabancı kalmadığı bir sorgulama dili veya 'işleyiş tarzı' olarak yapıbozum; doğru ya da yanlış belirleme gayesi gütmeyen her şeyi sorgulamakta ve her şeyin değişebilir olduğuna işaret etmektedir. Mimari mekanlar da birer 'metin' dir ve metinsel yapı içinde değerlendirilebilirler.

2.1.3. Yapıbozum ve Anlam

Felsefe olarak yapıbozum, genel çerçevede düşünülürse anlam felsefesi olarak da ele alınabilir. Çünkü yapıbozumun arka planında esas olarak, anlam felsefesi yatar.

Nietzsche, Heidegger ve Husserl gibi Alman filozofların dil konusundaki görüşleri, Derrida'nın felsefesinin temelini oluşturur. Bu düşünürlerin ortak düşünce biçiminin en önemli çağdaş temsilcisi Fransız filozof Jacques Derrida'dır. Her ne kadar felsefi arka planında Platon, Aristoteles, Descartes, Kant, Levinas ve daha birçok filozof ile eleştirel olan bir okuma ve anlama çabası mevcut olsa da, Derrida'nın anlam felsefesinin anlaşılması, onu Saussure'den başka bir de Heideggerci bir çerçevede ele almakla olanaklıdır (Küçükalp, 2008: 244).

Neden Heideggerci bir gelenek olduğu konusuna gelince; onun dile yönelik ilgisinde, evrensel bir anlam anlayışına yönelik eleştirilerinde ve *différance*, *iz*, *ek-ilave*, *arkhe-yazı* gibi kavramları kullanıma sokmasında, Heidegger'in önemli bir hareket noktası oluşturmuş olmasındandır (Küçükalp, 2008).

Derrida, Heidegger'in 'yazıların gösterilerinin ne olduğu' konusundaki tartışmalarıyla ilgilenmiş ve tartışmayı daha da geliştirerek 'farklılık' olarak adlandırdığı 'différance' süreciyle yazıların anlamları nasıl oluşturduğunu gündeme getirmiştir (Birch, 2004). Ve yukarıda açıklandığı gibi anlamın sabit merkezli olduğu anlayışına itiraz ederek, anlamın asla belirlenemeyeceğini ve sürekli ertelendiğini dile getirmiştir (Derrida, 1976).

Batı felsefesinin metafizik geleneğini ele alırsak; bu geleneğe göre anlam, dil dışında daha önceden var olan bir olgudur ve dil anlama gönderme yapan bir araçtır. Oppermann'a (2006) göre bu yaklaşım, düşüncenin dilden önce geldiğini ve dilin ikincil bir kavram olduğunu belirtmektedir. Derrida anlamın dilden önce var olduğuna emin değildir ve yapıbozum kuramı ile, bu yaklaşım modelini yıkarak Batı metafizik sistemini temelinden çökertir.

Yapıbozumcu yaklaşıma göre anlam, metnin dışında bırakıldır. Bu nedendir ki, Derrida ve onun yolundan yürüyenler akla dayalı temellendirmelere ve felsefeye daha dikkatlice yaklaşmakta; metinde dile getirilen sözcük oyunları ile retorik öğeleri daha öne çıkarmaktadırlar.

Derrida'nın yazılarında; metnin esas anlam ve bağlamına, diğer yandan çelişkilerine ve müphemliğine karşı bir yakın okuma gerçekleştirerek yapılan yorumsal bir yaklaşım vardır (Stocker, 2006).

Derrida'nın bir çeşit felsefe yapma stratejisi olarak işlerlik kazandırdığı yapıbozum; gösterilen'in yerinden edilmesi, göstergenin esas problematiğini oluşturan ikiliğin tersine çevrilmesi işlemi ile gerçekleştirilir. Derrida, gösteren ile gösterilen arasındaki ayrımı, hem koruyup hem de gözardı etmenin iki yolu olduğunu belirtir; klasik yol ve Derrida'cı pratik (Altuğ, 2001).

Klasik yol, "göstereni türetmekten ve göstergeyi düşünceye tabi kılmaktan oluşuyordu" ve metafizik de bu metodu uygulamıştır (Altuğ, 2001: 220-221). Saussure da, gösterge kavramını duyulur ve düşünülür olan arasındaki bir ayrımla temellendirdiğinden klasik çerçeve içerisinde yer almaktaydı (Altuğ, 2001). İkinci yol olan Derrida'cı pratik ise, duyulur olan ile düşünülür olan arasındaki karşıtlığın tersine çevrilmesini amaçlayarak, genel bir yerinden etmeyi hedeflemektedir (Altuğ, 2001). Ve bu şekilde soru konusu olan her ne ise sorgulamaya daha açık hale gelmiş olur.

Felsefenin çelişkilerini ortaya koyan bir derin okuma süreci olan yapıbozumda Derrida, felsefeyi bir edebiyat türü olarak ele almıştır (Gür, 2004b). Derrida'nın edebiyata gösterdiği ilgi ise, onun felsefesinin biçimlenmesinde asıl belirleyici konumdadır (Ege,

2005). Metinlerin okunmasına yönelik tekniklerde kullanılan yapıbozumda anlam, yazar ve okuyucular tarafından oluşturulur; yapıbozum ise bu oluşturulma yollarıyla ilgilenen bir anlam felsefesidir denebilir (Küçükalp, 2008).

Geçmiş ve bugün arasında konumlanan anlam, değişimlere tabi bir süreç olarak ele alınabilir. Çünkü *différance*'ın kelime anlamının içerdiği gibi anlam da içerisinde bir erteleme barındırır (Sim, 2000).

'Sözcüğün temel anlamı' kavramını reddeden Derrida, dili ve anlamı ele alış biçimiyle, sözün çok farklı bağlamlara işaret edebileceğini vurgulamıştır (Gür, 1998c). 'Fark yaratma' yani *différance* söylemiyle birlikte Derrida, Saussure'den edindiği gösterilen ve gösteren gibi terimleri anlam oyunları konusuna taşır ve bu yönüyle de, yapıbozumun metinlerde saklı çok anlamlılığı ortaya çıkardığını gündeme getirir (Derrida, 1976: Gür, 1998c).

Dili adeta bir sistem olarak ele alan Saussure'e göre, her dilbilimsel öge diğer öğelerle bir araya gelerek bütün içerisinde anlamı meydana getirmektedir (Saussure, 2001; Uçan, 2006). Yine Saussure'ün (1916) tespitine göre, dil otonomdur ve anlam keyfi olarak kurgulanabilir (Gür, 2004b). Anlamdaki keyfilik ise rasgele oluşu değil aksine, belirli terimler sistemini ve nasıl kullanılacakları hakkındaki görüş birliğini ifade eder (Alver, 2001).

Birch (2004), 'Derrida için yapıbozum, felsefelerin yapısal çözümünü içerir ve felsefi metinlerle ilgili anlamların çözülmesine de neden olmaktadır', der. Sim (2000: 53) ise, yapıbozumun en önemli işlevleri arasında; düşünce sistemlerindeki boşluk ve uçurumları saptayıp ortaya çıkarmak olduğunu savunur.

Her türlü gerçeğin yerinden edilmesini hedefleyen yapıbozum yaklaşımı, *différance* kavrayışını felsefi ilke statüsüne yükseltmeyi hedeflemektedir (Zerzan, 2000). Böylelikle yapıbozum felsefi bir boyut kazanmaktadır.

Derrida, söylemlerini mimarlık üzerinden kurgulayarak, mimarlığı felsefenin örnekleme alanı haline getirmiş; dolayısıyla mimarlığın felsefe ile ilişkide olmasını sağlamıştır (Yılmaz, 2004).

Kavramsal ve felsefi yönleri ağır basan yapıbozumcu yaklaşım, alışageldiğimiz kavram ve öğretileri, dolayısıyla mimarlık tarihi de dahil olmak üzere genel tarih anlayışını sorgulayarak kural ve sınırların olup olmadığını tartışmaktadır. Örneğin Culler'a (2007) göre yapıbozum, "bir tarih, tarihsel anlama ve anlamın tarihsel olarak belirlendiği argümanın eleştirisidir".

Mimarlık çerçevesinde yapıbozumcu olarak sorgulanan şey, mimarlığın tarihten gelen geleneksel normlarından oluşmaktadır (Maden, 2008). Bu normların tarih boyunca geçirdiği evrim, zaten yapıbozum felsefesinin içerisinde yerini almıştır. Bu durum yapıbozumun, mimarlık tarihinin evrilmesindeki süreçte, en eskiden günümüze kadar var olduğunu ispatlar niteliktedir.

2.1.4. Yapıbozumcu Söylem ve Eleştiri

Yapıbozumun eleştiri bağlamında değerlendirmesini yapmadan önce, eleştiri tanımlamak ve eleştirinin önemine değinmek yerinde olur.

Eleştiri, temeli düşünce olan bir yazı türüdür. Bir başka deyişle, edebiyat, sanat veya düşünce yazılarının içeriğiyle, bu içeriğin işlenişini ve çeşitli yönlerini ortaya koyan bir yazı çeşitidir. Her şey eleştirinin konusu olabilir.

Bir değerlendirme faaliyeti ve yorum sanatı olarak eleştiri; “Değerlendirme, yargılama ve ayırt etme anlamlarını dile getiren ‘Kritike’ deyiminden türemiştir. Eleştiri ve özeleştiri, yanlışları bulma ve düzeltme yöntemi olarak kullanılır” (Hançerlioğlu, 1999: 81; Diktaş, 2001).

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlüğü’ne göre eleştiri;

“... (felsefede) özellikle bilginin temellerini ve doğruluk durumunu inceleme, sınıama, yargılama...” şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 2008).

“Eleştiri ne bir kurum ne de bir ilmi disiplindir”, der Said (2004: 51). Eleştiri yapmanın önemini ve eleştirinin geleceği konusunun ise iki açıdan önemli olduğunu savunur (Said, 2004):

- Ortaya konulan problemlerin eleştirmen tarafından ele alınarak gelecekte eleştirinin kendine has bir geleceğinden söz etme açısından,
 - Bu fikrin sosyal ve bağlamsal olduğu açısından,
- Said’e (2004) göre eleştiri ediminin geleceği; disiplinler arası etkileşim ve söylemlere bağlıdır.

Eleştiri belirli bir konunun ve ögenin tanıtılmasını veya değerlendirilmesini hedef almaktadır. Eleştirinin temel hedefleri şu şekilde sıralanabilir (Gür, 2004a: 211):

- Doğru ile yanlış birbirinden ayırma,
- Bir durumun farklı bakış açıları tarafından sorgulanması ve irdelenmesi,

- Düşüncelerin taşıdığı anlam değerlerinin belirlenmesi,
- Problemin veya durumun nasıl tartışılacağı ve ne gibi çözüm önerileri getirilebileceği,

Sosyal bir etkinlik alanı olarak yönlendirici bir olgu olan eleştiri, disiplinlerin gelişim kaydetmelerinde önemli bir araçtır. Çünkü eleştiri; çözümlenme, değerlendirme, yorumlama ve yargılama faaliyetlerinden oluşur (Gür, 2004a).

Göstergebilim ve yapısalcılığın, metnin nasıl anlaşıldığı ve okunduğu veya okunmadığı şeklinde yaptığı açıklamalar, eleştiri için oldukça önemli verilerdir (Said, 2004). Çünkü göstergebilim dilbilimi de kapsamaktadır ve bir yazınsal nesneye veya anlatıya ulaşmayı başarmıştır (Gür, 1998b).

Yapıbozum eleştirel teoride, post-yapısalcı kuramlara dahil edilen bir okuma sistemi olarak ele alınmaktadır (Yılmaz, 2004). Yapıbozumcu mantığa göre çeşitli retorikler ve öğeler ayrıştırılmış; yeni ilkelerle ve yeni bir dizimsel yapı içerisinde yeniden bir araya getirilmiştir (Tanyeli, 1991).

Derrida kuramlarının mimarlık üzerindeki etkilerini anlayabilmek ve yapıbozumcu söylemi tartışabilmek, onun düşünce sisteminin eleştirideki yerini belirlemekle olanaklıdır (Yılmaz, 2004).

Bir eleştiri olarak yapıbozum, sorgulamaya teşvik etmek amacıyla vardır. Yapıbozumun gerçekleştirdiği temelini sarsma, açığa vurma işlemi ve yapıbozumun bu işlevi geleneksel düşünceler ve geleneksel mantık üzerinde uygulaması konuları, bütün metin veya yapı irdelemelerinde ortaktır (Alver, 2001).

Yapıbozum, günümüzün önemli inceleme konusu olan söylemi yok etmeyi değil, aksine ona farklı bir işlev kazandırmayı amaçlar (Culler, 2007; Uçan, 2006).

Eleştirinin bir diğer boyutu ise yorumdur. Çünkü yapıbozum metni bir çeşit yorum olarak algılar, bu nedenle yapıbozumcular için farklı yorumlar farklı üretim çeşitleridir (Culler, 2007). Yapıbozum metin tarafından sunulan kategorilerin eş zamanlı eleştirisidir ve metnin kabul görmemiş kendi önermelerine açıkça bir meydan okumadır (Caplan, 1989).

Ellis'in (1997: 21) değindiği gibi: "... er ya da geç, dekonstrüksiyon bütün klasik eleştirel okuma ve kuramsal yapıya düşman kesilecektir".

Diğer yandan mimarlık disiplini kapsamında eleştiri çok daha ayrıcalıklı ve önemli bir yere sahiptir. Bir sanat dalının gelişmesi ve ilerlemesi, eleştirisiz mümkün olmaz.

Mimarlıkta bir sanat olduğuna ve toplum için yapıldığına göre, uygulamalara ve söylemlere karşı yapılan eleştiriler kaçınılmazdır (Kortan, 2003).

Mimari içerisinde anlam barındırdığı ve anlamı ürettiği için, kendini tarih boyunca korumuş olan bir iletişim dilidir (Gür, 2004b). Mimarlık ürünlerinin bir iletişim nesnesi olduğu, mimarının edebiyatla bir örtüşme yaşadığı şeklindeki varsayımlar; mimarlığın diğer disiplinlerden ödünç alınan kavramlar ile açıklanmasına sebep olmuştur. Edebiyat, felsefe, dilbilim, anlambilim gibi çeşitli alanlarda kullanılan ve özümşenen bakış açıları mimarlık alanında da uygulamaya konmuştur.

Anlamın evrimi olarak anılan mimarlık tarihi; geçmişten günümüze kadar gelen çeşitli anlam kodları ile mimari bir biçim dili olarak şekillenmiştir (Gür, 1998a; Gür, 1998b).

Mimari eleştiri ise, mimari ürünün kurgusunun okuyucuda veya kullanıcıda ne gibi anlamlara yol açabileceğinin aktarılmasıdır (Gür, 2004a). Dolayısıyla yapıbozum, eleştirinin ve işleyiş tarzının yeniden kurgulanması olarak ele alınabilir.

Düşünsel temeli Derrida tarafından oluşturulan yapıbozum yaklaşımı, mimarlıkla olan bağı 1980’li yıllarda kurmaya başlar (Gödeli, 1996). Derrida’nın yapıbozumunun ‘dizge’ yi sorgulaması, mimaride de yeni bir mekan dizgesi araştırmasını tetikler (Gödeli, 1996). Bu nedenle yapıbozum yaklaşımı biçim olanaklarını sorgulayarak mimariye bir ‘farklılık’ getirmektedir.

Derrida, ‘mimarlığın bir anlamı olmalı ve ona işaret etmeli veya onu temsil etmeli’, söylemi ile mimarlığın temel yasalarını yapıbozuma uğratmak ve yerinden etmek istiyordu (Akcan, 2006: 280). Bu noktada Derrida’nın şu sözünü hatırlatmak yerinde olur:

“... yapıbozumculuk, felsefenin içindeki mimarlığı, hatta mimarlığın kendisini sorgulamak demektir.” (Akcan, 2006: 274).

Söylemin yapısında barındırdığı hiyerarşik düzen; dilsel kurgu ve dilbilim üzerinde çeşitli etkiler yaratmaktadır (Oktar ve Yağcıoğlu, 1997).

Söylem ve eleştiri konularının birlikte ele alınması, mimarının sorgulanmasında ve yapıbozuma uğratılmasında anlama olan bakış açısı konusunda önemli bir yerde durmaktadır.

2.2. Mimarlık Evriminde Yapıbozum

Yapıbozum ve mimarlık arasındaki ilişkiyi daha iyi tanımlayabilmek için, yapıbozumun kendisine yeniden dönmek yararlı olacaktır.

David Carol'a göre yapıbozum, en önemli ve temel bileşen olan objenin yeniden düşünülmüş olmasını içermez (Benjamin, 1988). Norris'e (1988) göre ise, sadece güçlü felsefi fikirleri değil aynı zamanda Batı etnosentrik söylemin varsayımlarını ve üstün değerlerini kuvvetlendirmeye çalışan fikirlerin bir yoludur. Gür'e (2004b) göre yapıbozum; bir yapının kendisini, yapısal motifleri ve şemaları, kavramları, hitabeti, hatta mimari konstrüksiyonunu karşıt değerler çerçevesinde sorgulamaktır.

Nasıl söz merkezli (logocentric) düşünce, dilbilim (linguistic) fenomenine hapsedilemez ise yapıbozum da hapsedilemez (Collins, 2005). Bu nedenle Derrida ve diğerleri yapıbozumu, mimarlık ve sanat gibi linguistik olmayan diğer alanlarda ele alabilmiştir.

Derrida, "...mimarlıkta yapıbozum, bazı mimari felsefe ve varsayımlar yapıbozuma uğratıldığında, meydana gelir", der (Collins, 2005: 123).

Collins'e (2005) göre Derrida'nın görüşü mimarlıkta iki yolla sorgulanabilir:

- Mimarlıkta felsefi kavramların otoritesine meydan okuyarak,
- Felsefede mimari düşünceyi sorgulayarak,

Batı felsefesinde sıklıkla mimarlığı temel alan terimler ve metaforlar kullanılmıştır. Yapıbozumcu mimarlık ise, metaforların gücünü kurcalayarak felsefede yankı uyandırabilir (Collins, 2005).

Felsefe ve mimarlık arasındaki ilişkiden hareketle Derrida, mimarlık ve yapıbozum arasındaki içsel ilişkiyi şöyle sınırlandırır (Benjamin, 1988: 37): "Mimarlık olarak adlandırılan üretilmiş nesneyi yapıbozuma uğratmak, belki de onu bir üretilmiş nesne (artifact) olarak düşünmeye başlamaktır ve yeniden düşündürmektir...".

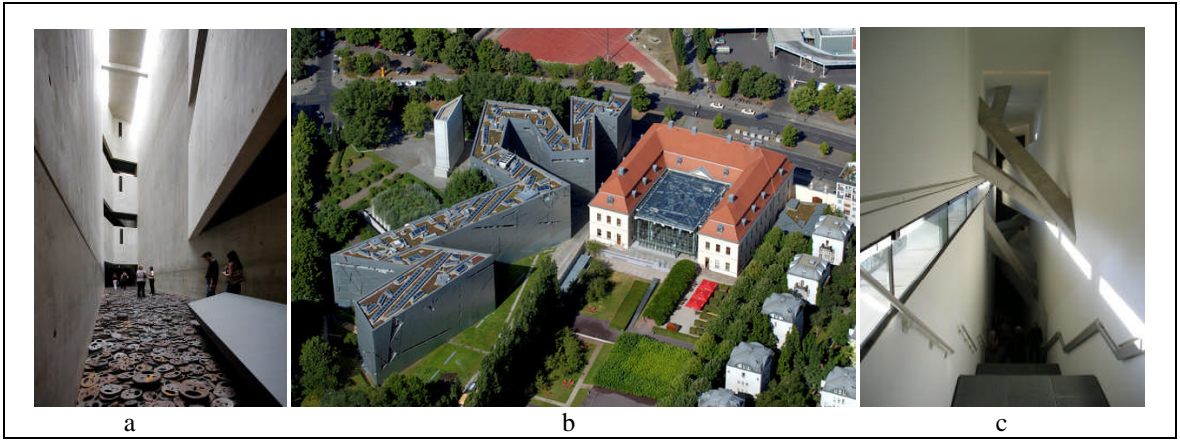
Yapıbozumun mimarlıktaki aykırı görünüşlerine rağmen Derrida, yapıbozumun mimari bir metafor olmadığı konusunda ısrarcıdır (Benjamin, 1988). Aslında yapıbozumu herhangi bir tip metafor olarak değerlendirmeyen Derrida, yapıbozum ve mimarlığı bir dizi farklı bağlam içinde birbirlerine bağlamıştır (Benjamin, 1988).

Mimarlıkta yapıbozum, esas kuruluşların altının kazılması veya tüm strüktürün sarsılması mıdır? Mimarlıkta yapıbozum; kullanışlı (practical), güzel (beautiful) ve yaşanabilir (inhabitable) olma ilkelerini sağlayabilir mi? (Collins, 2005).

Yapıbozumun mimarlığa olan ilgisi, mimarlık ve barınma arasındaki bağı kırmayı denemekle başlayabilir (Benjamin, 1988). Derrida'ya göre dekonstrüktif mimarlık; ekonomik, politik ve kurumsal gibi dış güçler ile ilişki içine girmelidir (Collins, 2005). Bu

durum mimarlığın geleneksel boyutlarının (kullanışlılık, güzellik ve yaşanabilirlik) sorgulanması anlamına gelir.

Derrida yazılarında konu edilen iddialar ve olanaklar vasıtasıyla mimarlıktaki gelişmeler; Frank Gehry, OMA-Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Coop-Himmelblau gibi mimarların çalışmalarında izlenebilir (Şekil 1, Şekil 2). Derrida'nın yapıbozumunu kullanan mimarlara verilebilecek diğer örnekler, Zaha Hadid, Peter Eisenman ve Bernard Tschumi'dir. Eisenman ve Tschumi'nin çalışmalarındaki meydan okuma (challenge), yorum ve yapıbozum arasındaki ilişkiyi anlama denemesinde yatar (Benjamin, 1988).

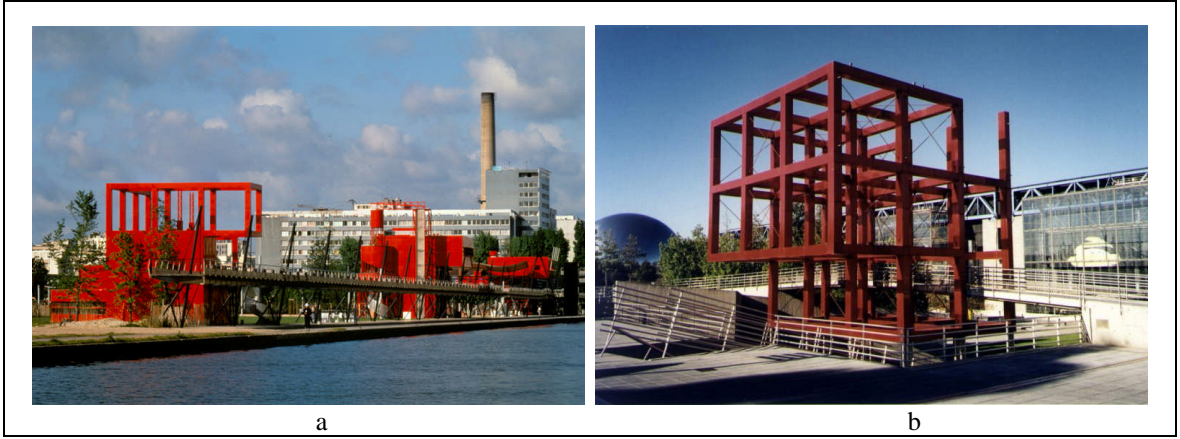


Şekil 1. a. b. c. Berlin Yahudi Müzesi (Jewish Museum in Berlin), Daniel Libeskind, (URL-6, 7, 8, 2009).



Şekil 2. a. b. c. UFA Sinema Merkezi (UFA Cinema Center), Coop Himmelb(l)au, (URL-9, 10, 11, 2009).

Örneğin Tschumi'nin Paris'teki La Villette Parkı, dekonstrüktif mimarlık hakkındaki tartışmaların odağındadır (Collins, 2005) (Şekil 3). Bu parkın dekonstrüktif olarak değerlendirilmesinin sebebi, yapı oluşum sisteminde sentezden kaçınılması ve yapının tutarlı bir etki yaratmamasıdır. Tschumi, mimarlığı mimari olmayan fikirler, formlar ve elemanlarla çarpıştırmaktadır (Collins, 2005). Aynı ögenin bir taraftan kamusal tuvalet, diğer yanda hamburgerci olması da mimarlık kanonlarına ciddi bir aykırılıktır.



Şekil 3. a. b. La Villette Parkı (Parc de La Villette), Bernard Tschumi, (URL-12, 13, 2009).

2.3. Derrida ve Yapıbozum İkiliği

Derrida'nın ikili karşıtlık (binary opposition) olarak adlandırdığı terimler çifti, nesnelere sınıflandırarak organize etmeye yarar (Collins 2005). İkili karşıtlıklar; felsefe, kuram ve bilimin yanı sıra günlük yaşantıdaki düşünceyi de yönetir. Örneğin Jean Jacques Rousseu, Doğa / Kültür ikiliği karşısında doğanın mükemmelliğini savunmuştur. Söz / Yazı ikiliği konusunda ise söz önemlidir, çünkü yazı sözün yerini tutmaz ve her türlü yorumla olanak verir; konuşma ise düşünceye daha yakındır (Gür, 2004b). Ama Derrida'nın dediğine katılmamak olanaksızdır: 'yazı olmasa hangi söz kalıcı olabilir ki...'.
 Yüksek (high) / Alçak (low), Doğru (true) / Yanlış (false), Batı (West) / Doğu (East), İç (inside) / Dış (outside), Pozitif (positive) / Negatif (negative), Yaşam (alive) / Ölüm (dead)... gibi çeşitli karşıtlıkların tümü; ya / ya da (either / or) farkı sayesinde birbirlerine referanslı olarak çözümlenebilir (Collins 2005).

Derrida bir çok değer sistemini yapıbozum yöntemiyle sorgulamaya açmıştır. Yapıbozumcu çalışmada kavramların sınavının önemine değinen Derrida; hiç bir şeyin

diğerine göre üstün olmadığını savunarak, kavramların birbirleri içinde eritilebileceğini söyler ve böylece ‘fark’ nosyonunu yumuşatır (Gür, 2004b).

2.4. Derrida Kavramları

Derrida’nın çalışmaları tüm disiplinlerde yankı uyandırmıştır. Ancak uygulayıcı bir disiplin olarak mimarlık, Derrida’nın özellikle ilgisini çekmiş; yapıbozum stratejisini ve kavramlarını bu yolla mimarlıkta hayata geçirmeyi denemiştir.

Derrida, metinler üzerinde yaptığı okumaları analiz etmek için çeşitli dikotomlar belirlemiştir. Derrida kavramlarının mimarlıktaki açılımlarının irdelenmesi konusunda benimsenen ve çalışma kapsamında daha önce de değinilen kavramlar aşağıdaki gibidir (Benedikt, 1992):

- Différance (Farklılaşım)
- Hiyerarşinin tersine çevrilmesi (Hierarchy Reversal)
- Marjinallik / Merkezilik (Marginality / Centrality)
- Tekrar ve Anlam (Iterability and Meaning)
- Gösteren / Gösterilen (Signifier / Signified)

Yukarıda irdelenen başat kavramlara bağlı ve ek olarak tezde ileri düzeyde irdelenecek kavramlar aşağıdaki gibi seçilmiştir:

- İç / Dış (Inside / Outside)
- Varlık / Yokluk (Presence / Absence)
- Aradalık (In Between)
- Ölü / Ama Canlı (Dead / Yet Alive)

2.4.1. Différance (Farklılaşım)

Daha önceki bölümlerde kapsamlı olarak anlatılan différance, en öz ifade ile; ‘benzerlikler içinde çok az algılanan küçük farkların ortaya çıkması’ olarak tanımlanabilir.

Culler’a göre différance kavramı; nesnelere arası ayrımların, mesafelerin ve farkların evrensel bir sistemidir (Gür, 2004b). Différance’ı iyi anlamının bir yolu olarak, var olma / yok olma (presence / absence) çifti ele alınabilir (Benedikt, 1992; Gür, 2004b). Çünkü bu ikilinin farkı aslında ikisi arasındaki bağımlılık halidir. Biri olmadan diğeri olmaz.

Durumu mimaride örnelemek gerekirse, Frank Lloyd Wright'ın köşeleri eritmesi fikri bir şeye işaret eder; köşenin yok oluşu aslında köşe fikrinin varlığına bir işarettir (Benedikt, 1992; Gür, 2004b) (Şekil 4).



Şekil 4. a. b. Robie Konutu (Robie House), Frank Lloyd Wright, (URL-14, 15, 2009).

Ya da Mies van der Rohe'un cam evinde dikdörtgen duvarları çözeltilmesi bir çeşit "kaçak simetridir" (Benedikt, 1992; Gür, 2004b). Yani; köşenin veya duvarın yok oluşu aslında köşe ve duvar fikrinin varlığına tanıklık eder. Kısaca duvarsızlık duvara, köşesizlik köşeye işaret eder (Şekil 5).



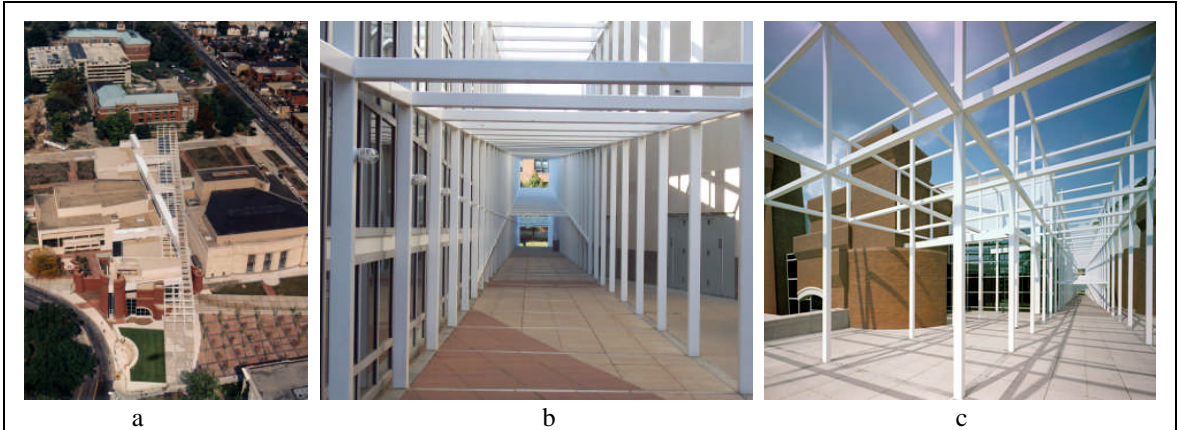
Şekil 5. a. b. Farnsworth Evi (Farnsworth House), Mies van der Rohe, (URL-16, 17, 2009).

Mimarlıkta ele alınan biçimiyle *différance*, sistemli farklılıklardan veya aynılıklar içindeki farklılıklardan oluşur. Bu nedenle *différance* kavramı ile cepheyi cephe yapan ve tekrar edilen elemanlara bakılabilir.

2.4.2. Hiyerarşinin Tersine Çevrilmesi (Hierarchy Reversal)

Derrida'nın varoluş (presence) üzerine olan söylemi mimarlık düzleminde açılabilir (Gür, 2004b). Derrida tüm Batı metafiziğinin ardında, 'var olanın idealleştirilmesi' söyleminin yattığını savunmuştur. Yani düşünür veya yazar herhangi bir konuyu ele aldığı anda söz konusu olabilecek kavram kategorilerinden birine değer yükler (Benedikt, 1992). Bu kavram kategorilerinden en belirgin olanı ise varlık / yokluk ikilisidir.

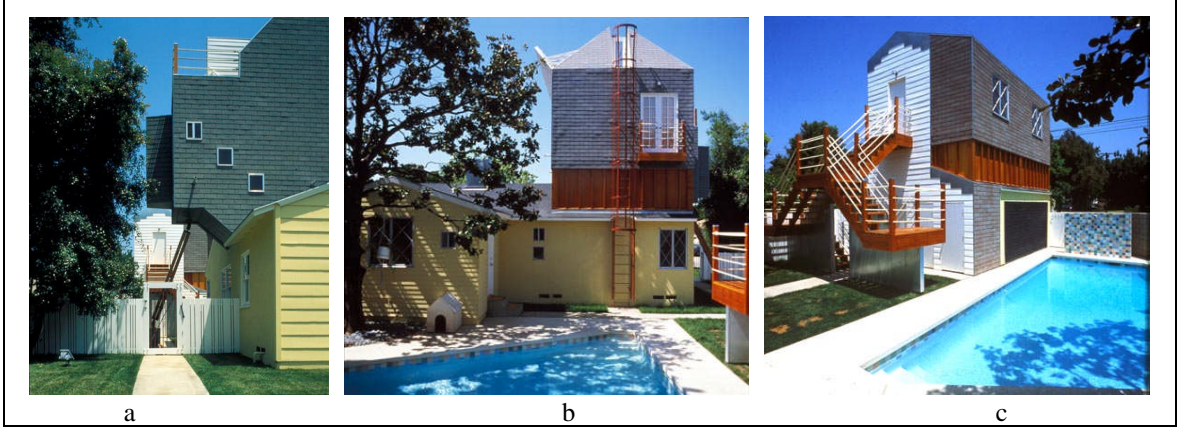
Mimarlıkta ise yere, araziye, harekete, belleğe, düzene ve malzemeye duyulan saygılı olma zorunluluğu; mimarının yapay / doğal, maddesel / aşkın, keşfedilen / yaratılan, sabit / özgür gibi zıtlıkların hassas denge noktasında var olmasına sebep olur (Benedikt, 1992; Gür, 2004b). Peki mimarlık, bütün bu yapısal karşıtlıkları bünyesinde nasıl barındırmaktadır? Bazı mimarların bu karşıtlığı nasıl barındırdığı, kendi yapı örnekleri üzerinden irdelenebilir.



Şekil 6. a. b. c. Wexner Sanat Merkezi (Wexner Center for the Arts), Peter Eisenman, (URL-18, 19, 20, 2009).

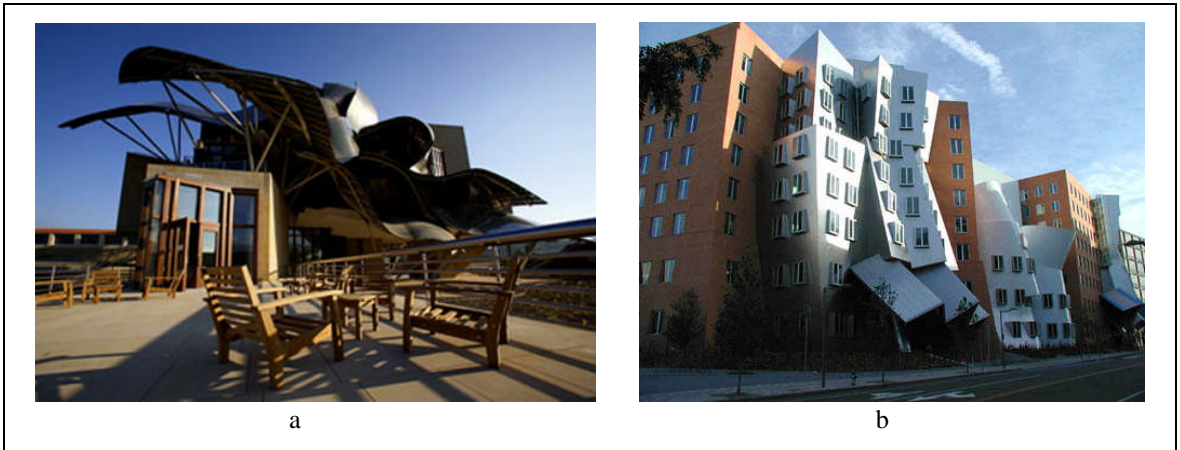
Örneğin Peter Eisenman yapılarında, kendine özgü olan 'aradalık (betweenness)' kavramını vurgulamaktadır. Aradalık, iki karşıtın aralarında belirli bir mesafe bırakacak

şekilde yerleştirilmesinden doğan ara mekan anlamına gelebilir (Gür, 2004b). Daha erken çalışmalarında ise Eisenman, örtüşen planlar (co-planar superposition) ve birlikte var olma (co-existence) kavramlarını değerlendirir (Gür, 2004b) (Şekil 6).



Şekil 7. a. b. c. Petal Evi (Petal House), Eric Owen Moss, (URL-21, 22, 23, 2009).

Örneğin Frank Gehry ve Eric Owen Moss; güç, çarpışma, iz gibi kavramları binaları vasıtasıyla rahatlıkla fiziksel anlatıma dönüştürebilmiş mimarlardır (Gür, 2004b) (Şekil 7, Şekil 8). Bunun yanında Robert Venturi ise iç / dış kavram ilişkisi ile uğraşmıştır.



Şekil 8. a. Marques De Riscal Oteli, (Marques De Riscal Hotel), Frank Gehry, (URL-24, 2009); b. Bilgisayar ve Bilgi İşlem Merkezi (Stata Center), Frank Gehry, (URL-, 25, 2009).

Dolayısıyla anlaşıyor ki, sorgulamalarda fikirleri görselleştirmek için hangi metaforların veya kavramların tercih edildiği önemli bir karardır (Gür, 2004b). Bu nedenle

Gür (2004b) Benedikt'ten şöyle aktarmaktadır; yapıbozum, değerler ve kavramlar hiyerarşisinde neyin baskı altına alınıp tabi hale getirildiğini veya tersini göstermeye yönelik bir argüman ortaya koyar.

2.4.3. Marjinallik / Merkezilik (Marginality / Centrality)

Hiyerarşiyi alt üst etme açısından marjinallik ve merkezilik mimaride önemli bir karşıtlık olarak ortaya çıkar (Benedikt, 1992; Gür, 2004b).

Marjin sınırlara ve dış kenarlara yakın bir kavram olmasının yanında içinde iki yönlülüğü barındırır; merkez ise derinlik, yoğun anlamların odağı, içten etkinliğin başladığı ve dıştan başlayan etkinliğin bittiği yerdir (Benedikt, 1992; Gür, 2004b). Merkezler içte mevcut olmaları ve içselliliğiyle ve dıştan uzakta olmalarıyla tanımlanırlar (Benedikt, 1992; Gür, 2004b).



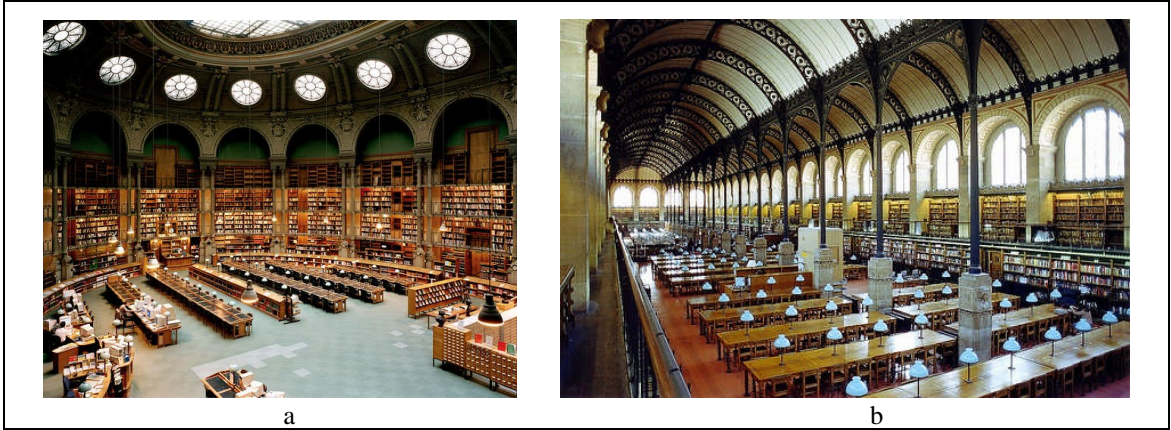
Şekil 9. a. b. Villa Savoye, Le Corbusier, (URL-26, 27, 2009).

Merkez ve çeper (perifer) fonksiyonları her binada farklıdır. Çünkü mimari tarzlar, periferlerin tasarımındaki farklılıklardan doğar (Gür, 2004b). Örneğin Le Corbusier Villa Savoye'de kolonları içeri çekerek periferal mekan oluşturmuştur (Şekil 9). Bunun yanında Wright periferi, okuma masaları ve kitaplık gibi donatılar yoluyla kullanırken; Mies ise adeta hiç kullanmayarak periferi sirkülasyona ayırır, merkezi ise halılar koyarak vurgular (Gür, 2004b) (Şekil 10).



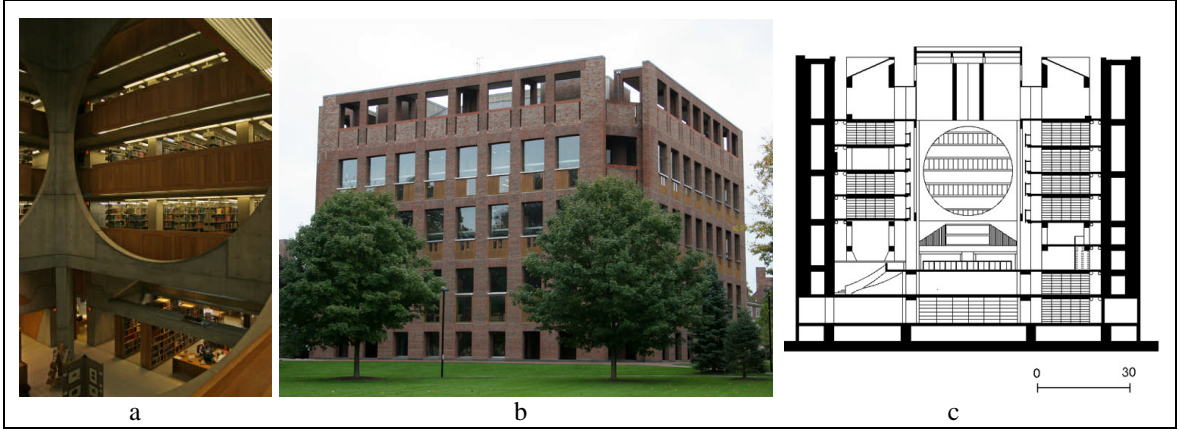
Şekil 10. a. b. Barselona Pavyonu (Barcelona Pavilion), Mies van der Rohe, (URL-28, 29, 2009).

Diğer bir örnek ise, kütüphane çözümlerinde marjin / merkez kullanımındaki farkların vurgulanmasıyla yeni tipolojiler ortaya çıkarılmasıdır (Benedikt, 1992). Kütüphane çözümlerinde tarihsel olarak iki farklı yöntem izlenirdi; birinde kitaplar kütüphanenin var oluş nedeni olarak merkeze yerleştirilirken, diğerinde çeperlere (periferlere) yerleştirilirdi (Gür, 2004b).



Şekil 11. a. Ulusal Kütüphane (Bibliothèque Nationale), Henri Labrouste, (URL-30, 2009); b. St. Geneviève Kütüphanesi (Bibliothèque St. Geneviève), Henri Labrouste, (URL-31, 2009).

Örneğin Henri Labrouste'nin Bibliothèque Nationale (Şekil 11.a) ve Bibliothèque St. Geneviève (Şekil 11.b) örneklerinden sonra, ortada olan büyük merkezi mekânın periferinde kitap stoklarının bulunması, merkezin ise okumaya ayrılması dünyanın büyük kütüphanelerinde bir gelenek haline gelmiştir (Gür, 2004b).



Şekil 12. a. b. c. Exeter Kütüphanesi (Exeter Library), Louis Kahn, (URL-32, 33, 34, 2009).

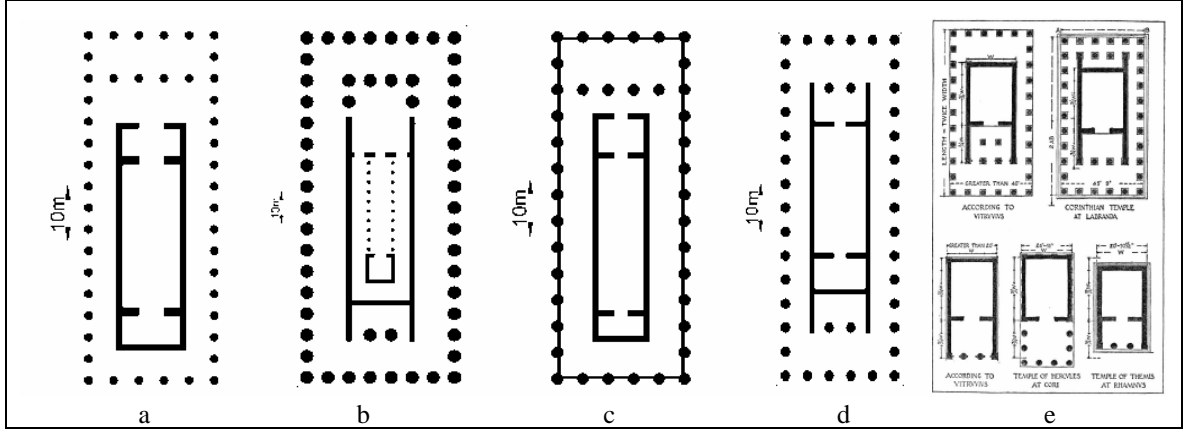
Louis Kahn ise Exeter Kütüphanesi'nde ilginç bir uygulamayı hayata geçirir (Şekil 12). Okuma ışığı yükseltilerek okuma olayı periferide çözümlenir ancak, yüksek bir tavanla içe kapanarak son bulur (Benedikt, 1992). Çözümde gerçekleştirilen aydınlanma ve boşluk hissi adeta birleştirici gücün varlığına tanıklık etmektedir (Benedikt, 1992). Kitap stokları, yaratılan boşluk ile okuma nişleri arasındadır. İkisi arasında ise kütüphane görevlisi oturur. Böylece marjinallik / merkezilik fikirlerinin alt üst edilmesinden yepyeni bir tipoloji ortaya çıkar.

2.4.4. Tekrar ve Anlam (Iterability and Meaning)

Yapıbozum anlamı, metnin kendisinden çözümleyen bir sorgulama tarzıdır; çünkü bağlama gönderme yapılarak çözümlenen anlam bağlamın sınırsızlığından dolayı tamamen açık uçludur (Gür, 2004b).

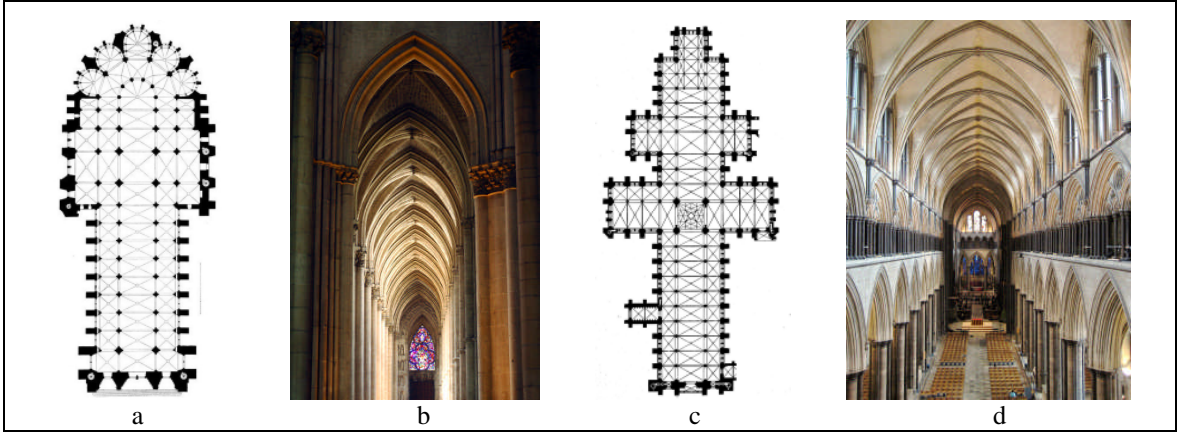
Yapıbozum felsefesinin güçlü mimarlarından olan Tschumi'ye göre; anlama yapılan müdahale, anlamı reddetmek değil aksine anlamın yorumları olabileceğini göstermeyi hedefler (Gür ve Cordan, 1999).

Derrida, tekrar anlamı yok eder, der (Benedikt, 1992; Gür, 2004b). Mimarlıkta ise tekrar anlam için olanak yaratır (Gür, 2004b). Mimarlıkta çeşitli biçimsel ve fiziksel öğenin bir anlamı olması yıllar boyunca tekrar ile birlikte aktarılmış olmasından kaynaklıdır (Gür, 2004b) (Şekil 13). Fakat anlamın son aşaması ve belirleyicisi olarak tekrar; bağlamın altına kazılmasını hedefleyebilir (Collins, 2005).



Şekil 13. a. b. c. d. Selinunte Tapınağı (Selinunte Temple) C, E, F, G Planları, (URL-35, 36, 37, 38, 2009); e. Tapınak düzenlenmesinde ölçüler, (URL-39, 2009).

Mimaride, malzemeler, geometrik figürler, biçimsel ilişkiler, tarzlar gibi elemanların önem ve anlamları; tekrarın varlığı sayesinde sürdürülmüştür. Düzenli elemanların çizgisel örüntüsü olarak tekrar; herhangi bir mekanın önemini vurgulamada, boyutu ve yerleşimiyle önemlidir (Ching, 1996). Örneğin strüktürel örüntüler, modüler olarak mekan bölmelerini tanımlamak üzere dikey taşıyıcıların tekrar yoluyla örtüşürler (Şekil 14).



Şekil 14. a. b. Reims Katedrali (Reims Cathedral), (URL-40, 41, 2009); c. d. Salisbury Katedrali (Salisbury Cathedral), (URL-42, 43, 2009).

Mimaride tekrar konusuna başka bir örnek; 20. yüzyıl mimari biçimleri ve tavrı verilebilir. 20. yüzyıl mimarları, mimarinin klasik dilinin kavramlarını kendi bakış açılarıyla değerlendirerek kullanmışlardır (Summerson, 2005). Peter Behrens'in AEG

Türbin Fabrikası, klasik mimarinin alınlık ve kolonad öğelerini yorumlayarak tapınak imgesini canlandırmıştır (Summerson, 2005; Botton, 2007) (Şekil 15).



Şekil 15. a. Kare Ev (Maison Carrée), (URL-44, 2009); b. AEG Türbin Fabrikası (AEG Turbine Factory) , Peter Behrens, (URL-45, 2009).

Auguste Perret'nin Denizcilik İnşaat Deposu örneğinde ise, mimaride düzen kavramı cephe dokusu bünyesinde hissettirilmiştir (Botton, 2007) (Şekil 16).



Şekil 16. a. Denizcilik İnşaat Deposu (Laboratoire de la Marine), Auguste Perret, (URL-46, 2009); b. Crescent Parkı (Crescent Park), Londra, (URL-47, 2009).

Bu irdelemeler göstermektedir ki tez çalışması kapsamında seçilen Kral Faysal Cami örneği, çeşitli bağlamlarda yapıbozuma uğratarak; yukarıda belirlenen başlıklar kapsamında ve mimarinin evrimsel sürecini de irdeleyecek şekilde incelenebilir.

2.4.5. Gösteren / Gösterilen (Signifier / Signified)

Daha önce ‘Yapıbozum ve Dilbilim’ başlığı altında ele alınan gösteren-gösterilen ilişkisinin kavramsal çerçevesini kısaca hatırlatmak yerinde olacaktır.

Saussurecü semiyolojiden çıkan ve Derrida’nın *différance*’na temel olan gösteren ve gösterilen, Saussure’a göre ayrılmaz bir ilişkidir. Çünkü Saussure, kavramlardan her birinin diğerine gereksinimi olduğu konusunda ısrarcıdır. Saussure bu konuda iki farklı metafor üzerinde durur: gösteren ve gösterilen, beden ve ruh (body and soul) gibidir; veya bir kitabın sağ ve sol yanı (recto and verso) gibi bir aradadır (Collins, 2005).

Gösteren ve gösterileni bir bütün olarak kapsayan gösterge, Collins’e (2005) göre iki yöne sahiptir:

a. Gösteren: Saussure’a göre duysal bir algıdır. Yani bir konuşma kelimesi (a spoken word) duyabileceğimiz bir veri iken, yazılmış bir kelime (a written word) görebileceğimiz bir veridir.

b. Gösterilen: Duyusal algı ile ilişkide olan bir kavram veya anlamdır.

Dolayısıyla gösterge, hem sezebileceğimiz hem de düşünebileceğimiz iki veriye de sahip olmalıdır (Collins, 2005).

Dilin birimleri göstergelerdir ve göstergeler, gösteren ve gösterilenlerden oluşur. Gösteren var olandır ve toplum içindeki tanıdık olan şeylerdir. Gösteren kabul edilmiş bir realite iken, gösterilen bu realite içine gizlenmiş anlamlar bütünlüğüdür (URL-3).

Bu nedenle mimarlıkta anlam ve yorum konularında ele alınabilecek olan bu kavramlar; çeşitli mimari elemanların tarihsel süreçte işaret ettikleri anlamları açığa çıkarma konusunda gerekli bir ikilidir.

2.4.6. İç / Dış (Inside / Outside)

İç ve dış arasında net bir ayırım yapmak yerine, bu kavramların iç içe bulunduğu bir tanım yapılmalıdır: içsiz dış olamayacağı gibi dışsız da iç olamaz (Johnson, 1994).

Derrida iç ve dış gibi çiftleri kavramsal ikililer olarak adlandırır. Bu ikililer olumlayıcı bir edebi ve felsefi pratiği ifade eder (Benjamin, 1988). İç / dış ikiliği kapsamında ise Kant ve çalışmalarına değinmek yerinde olur.

Kant’ın “estetik obje (aesthetic object)” si; içsel bir güzellik, değer ve anlama sahip olmalıdır (Collins, 2005). Bu durum her şeyin dışsal olduğundan ayırt edilmek zorundadır.

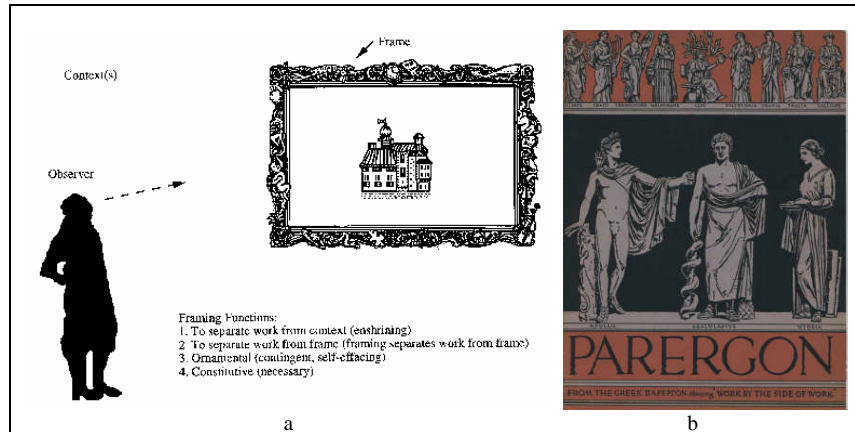
Bu nedenle objenin dışından içini ayırmada, obje sınırlara sahip olmalıdır. Bu istek Plato'dan Hegel'e, Husserl'e ve Heidegger'e kadar bir çok düşünürde; sanat, sanatın anlamı, anlamın kendisi üzerine yapılan tüm felsefi söylemleri örgütler (Collins, 2005).

Kant dışı (outside) yaratırken aynı zamanda, içi (inside) de koruyup kuşatarak çerçeve (frame) üzerinde ısrarcı olmuştur (Gür, 2004b). Dış çerçevelemelidir ve bu, Yunanca 'tesadüfi' veya 'tali' anlamına gelen "parergon" (türetilmiş/ikincil) mantığına eşdeğerdir (Collins, 2005).

Kant'ın analizinde parergon; esas form veya anlamın parçası olmayan, sanatın işlerine eklenmiş bütün şeyler olarak tanımlanır. Bir resim çerçevesi, sarayın kolonadları, heykelin üzerindeki kumaş gibi örneklerin tümü, süs türünden yapılmış eklerdir (Collins, 2005).

Örneğin bir resim çerçevesi, bir yandan biçimlendirdiği resmin güzelliğini arttırırken diğer yandan onu süsleyebilir. Diğer örnek ise heykel üzerindeki giysidir. Elbise heykelliğin güzelliğini tamamlarken aynı zamanda onu süslemektedir. Bu örneklerle göre parergon, objenin kendisinin bütünüyle oluşturulmuş güzelliğine bir ilavedir. Kısaca parergon kavramı ikili bir anlam olarak, hem güzel bir formun güzelliğini artıran hem de onun için dekoratif bir fonksiyonu olan kullanım anlamına gelir (Küçükalp, 2008).

Edebi olarak parergon ise, bir resim çerçevesi veya çalışmaya yapılan diğer ekler olabilir (Şekil 17). Parergon çalışmayı kuşatmasına rağmen onu ayırır, aynı zamanda dış ile iletişimi sağlar ve bu karar verilemez (undecidable) bir durumdur (Collins, 2005).



Şekil 17. a. Kant'ın çerçeve problemi tasviri, (URL-48, 2009); b. Parergon, (URL-49, 2009).

Çerçeve problemi yani; iç / dış veya yapı / sınır arasındaki problem, estetik için de mevcut olan bir meseledir (Culler, 1983). Kant'ın tüm çabalarına rağmen, estetik objeye temin edilmiş ve ona özgü limitler olamaz (Collins, 2005). Eğer estetik objenin limitleri hakkında emin olamazsak, 'estetik deneyim' ve 'estetik yargı' kategorilerinden de emin olamayız. Bu durum aynı zamanda felsefi bir problemdir. Dolayısıyla Kant'ın aydınlanma felsefesi karşıtlıkları; sanata başvurma yoluyla çözülemez veya bu karşıtlıkların aralarına köprü kurulamaz (Collins, 2005).

Yargının Eleştirisi'nde (Critique of Judgement) Kant'ın parergon'u, Derrida'nın ünlü dekonstrüksiyonunu oluşturmaktadır (Culler, 1983). Derrida'nın çalışması, çerçevenin dekoratif ek (decorative adjunct) yoluyla sınırlandırılmayı bir suç isteği olarak gördüğünü gösterir (Little, 2004; Culler, 1983). Çerçeveyi karar verilemez olarak bulan Derrida çerçevenin; içerideki çalışmayı ve dışarıdaki mekanı, çalışma içinde bir yokluğa cevap vererek, aktif olarak etkilediğini ortaya koyar (Little, 2004). Esasında parergon (dışarı), ergon (içerisi) için esas bir zorunluluktur; bu nedenle içerisi ve dışarı var olabilmek için birbirlerine gereksinim duyarlar (Küçükalp, 2008). Böylelikle Derrida parergon kavramını, çifte okumaya imkan tanıması açısından önemsemektedir.

2.4.7. Varlık / Yokluk (Presence / Absence)

Oxford İngilizce Sözlüğü tanımına göre, varlık ve yokluk (presence / absence) kavramları birbirine referanslı olarak tanımlanır (URL-1, 2009):

“... var olma durumu veya gerçeği, yok olma veya uzak olma durumu...”

Varlık ve yokluk birbirini doğurur, zira varlığın ilkesine referanssız bir yokluk hayal etmek mümkün değildir (Hill, 2007; Alpyağıl, 2007).

Metafiziksel karşıtlıklar, varlık ve yokluk varsayımlarına dayanır. İkili terimlerin ilki varlığı tam olarak taşır iken, onun ikincili olan yokluk terimi varlığı hafifletir. Derrida, Batı düşüncesindeki varoluşun anlamını tartışarak, onun varlık tarafından belirlendiğini belirtir; böylelikle varlık uzamsal olabilir (Collins, 2005).

Derrida'nın varlık metafiziğine eleştirisi, varlık-yokluk oyununu tanıtır. Örneğin Derrida, 'metnin dışında bir şey yoktur' söylemi ile Aristotle'in temsiline benzer bir argüman ortaya koyar (Derrida, 1982). Plato'nun "Plato and the Simulacrum" unda Deleuze; görünür olandan özü, duyulur olandan düşünülür olanı, sahte olandan orijinal olanı, simulakrdan modeli ayırma arzusunu tanıtır (URL-1, 2009). Her bir ikilide ilk terim

varlık veya gerçeklik formuna işaret ederken ikinci terim, o varlıktan arta kalan olarak, onların biçimlenmesini oluşturur. Deleuze, Derrida gibi benzer bir durumda bu ayrımı, yokluğu temel alarak uzlaştırmayı dener (URL-1, 2009).

Yine Derrida, iz (trace) kavramı ile bir karar verilemezliğe işaret eder. İz, ne bir varlık ne de yokluktur; dolayısıyla karar verilemezlik de varlık ile yokluk arasındadır (Alpyağıl, 2007; Collins, 2006).

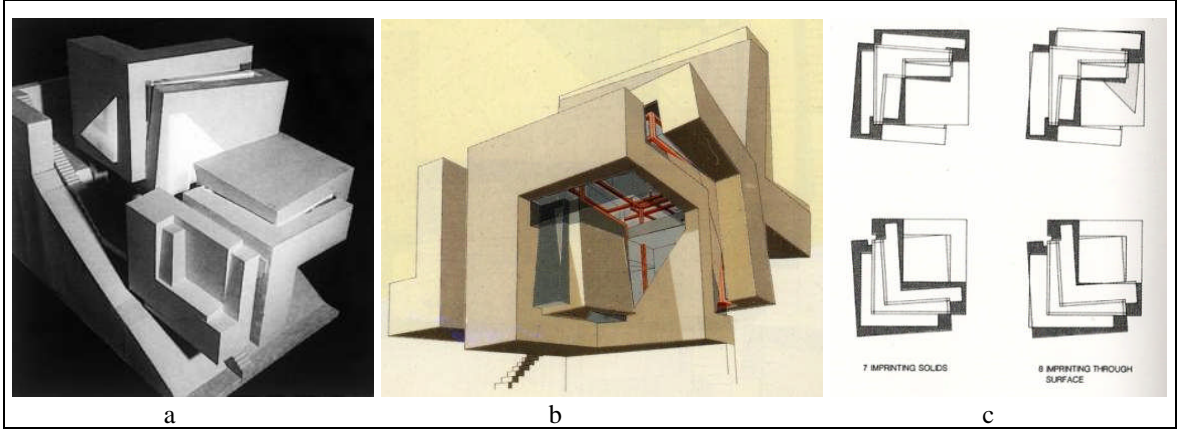
2.4.8. Aradalık (In Between)

Mimarlıktaki teknolojik, materyal veya kavramsal gelişmelerin izlerinin çeşitli mimarların çalışmalarında görülmesi olanaklıdır. Bu konuda örnek olabilecek mimarlardan biri de Peter Eisenman'dır.

Eisenman'ın "aradalık (in-between)" kavramı, mimarlığın kavramsallaştırdığı geleneksel yolu yerinden etmenin (displace) gerekli olduğu inancını desteklemektedir (Steele, 2001).

Aradalık şu çeşitte bir baskın anlamdan sakınır: 'Ne tam olarak o, ne de bu olan şey yani tamamen ikisi de değildir. Yerinden etme deneyimi kısmi bir bilmenin şüphesidir' (Steele, 2001).

Eisenman'ın Guardiola House örneği, zeminde pencerelere sahiptir ve pencereler zeminlerin kırılmış parçaları gibi gözüktür (Şekil 18). Ev, yerin geleneksel formlarının bozulmasını, aykırı durumların eş zamanlılığını, aradalığı ve karşıt bir çiftin ayrıcalığını askıya almayı içerir (Goldblatt, 1991). Heidegger ve Derrida karşıt çiftleri eleştirirken Eisenman buna mimari bir bağlam verir ve yapı (structure) / dekorasyon (decoration), soyutlama (abstraction) / betimleme (figuration), şekil (figure) / zemin (ground), biçim (form) / işlev (function) arasındaki geleneksel karşıtlıkların eritilebileceğini gündeme getirir (Jencks, 1997; Goldblatt, 1991). Mimarlık bu kategoriler içinde bir "arada (between)" nın keşfine başlayabilir.



Şekil 18. a. b. c. Guardiola Evi (Guardiola House), Peter Eisenman, (URL-50, 51, 52, 2009).

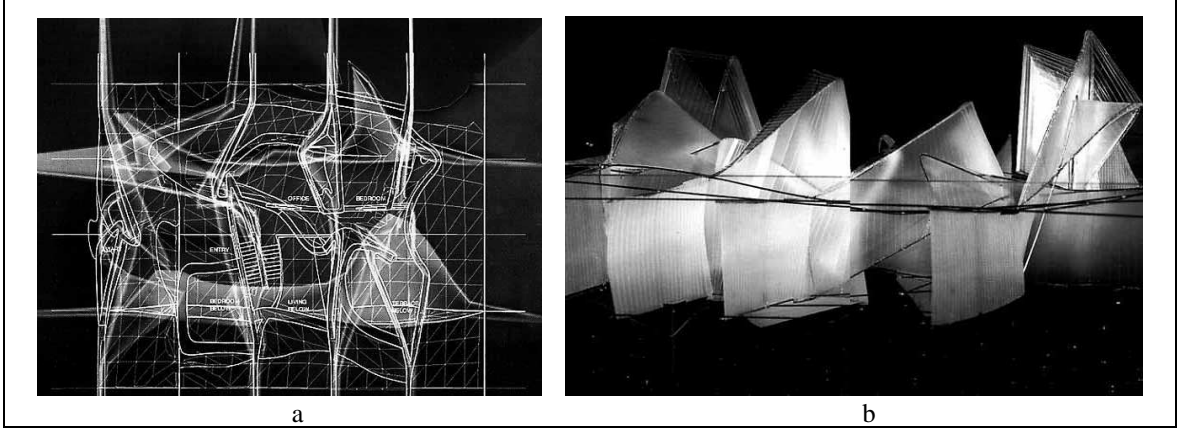
Ara yer (interstitial) ise arada mekanlar (between spaces) için kullanılan Latince bir kelimedir ve genellikle aradılığı niteler (Srivastava, 2007). Mimarlar ara yer mekanı (interstitial space) kavramı ile, ne herhangi bir odanın içine ne de bir binanın dışına işaret eder. Ara yer mekanı; eskiden yeniye, içten dışa, mimari mekandan kentsel mekana, bir odadan veya bir seviyeden diğerine geçişi temsil eder (Srivastava, 2007). Eisenman, mekânın ara yer durumunda olması gerekliliğini daha da ileriye götürerek; şekil-zemin, biçim-mekân arasında bir ara yer olması gerektiği sorununa taşır (Srivastava, 2007).

Arada olan mekân ilginç bir mekândır; Plato'nun Timaeus'da ele aldığı materyal varoluş durumu olarak tavrı takınan "choric" mekânına benzemez (Grosz and Eisenman, 2001). Arada olan mekân kendi sınırlarına sahip olmayan, kendisini formundan ve dışından ayrı kabul eden bir mekândır.

Aradalık modeli veya bir belirsizlik veya karar verilemezlik modeli, Deleuze ve Derrida gibi çağdaş filozofların yazılarında da ortaya çıkmıştır. Ancak bu yazılarda kavram; fark (difference), tekrar (repetition), tekrarlama (iteration) gibi farklı ve çeşitli adlandırmalarla ele alınmıştır (Grosz and Eisenman, 2001). Aradalık, çeşitli postmodern söylemler için verimli bir metafor olmaya başlamıştır. Artık kavram ve metafor giderek birbirine karışmaktadır, dolayısıyla aradalık, çeşitli çiftler ve ikililer için önemli bir yerdedir.

Eisenman Virtual House örneğinde, vektörel ilişkilerin potansiyel alanını oluşturan küplerin birbirlerini etkilemeleri, ışığın katlar vasıtasıyla yapıyı delip geçmesi; yeni mekânlar yaratarak bir mekândan diğerine geçişin mümkün olmaya başlamasını sağlar (Giannachi, 2004) (Şekil 19). Bu çalışmasında Eisenman, Deleuze'un katların analizi

(analysis of the fold) kurgusundan esinlenmiştir; yani katlar mekanın aradılığının teorisini kurarken, iç / dış, organik / inorganik gibi diyalektik karşıtlıkları da temsil edebilir (Giannachi, 2004).

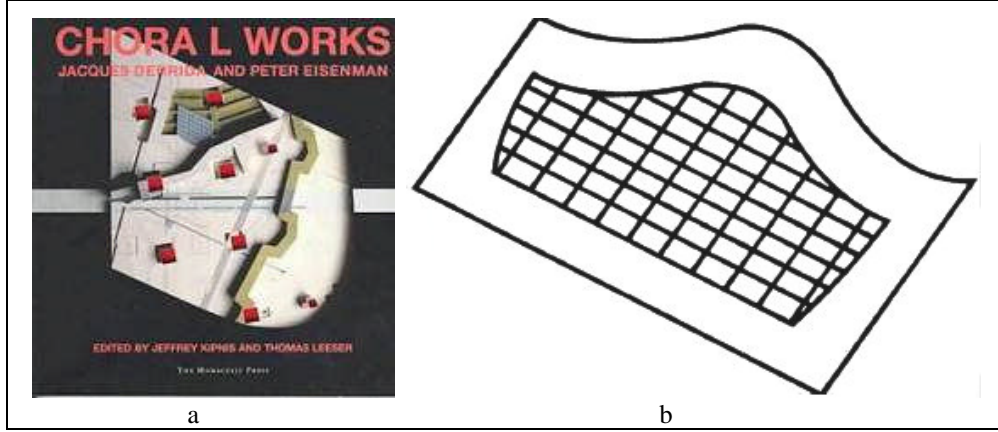


Şekil 19. a. b. Deneysel Ev (Virtual House), Peter Eisenman, (URL-53, 54, 2009).

Tipolojiler, biçim ve biçimi oluşturan her şey, mimarın içselerindedir. Eisenman'ın arada dediği yer tam da bu sınır tartışmasıdır (Gür, 2004b). Derrida Plato'nun Timaeus metni üzerinde çalışırken şunu açığa çıkarmıştır: Plato'nun iddiasına göre her obje hem bir ideal forma (muhteşem ve ebedi model) hem de değişen duyarlı bir kopyaya sahiptir (Collins, 2005). Kopya yaratılacağı yere sahip olmak zorundadır. Bu nedenle Plato kap (receptacle) veya chora konusunu gündeme getirmiştir (Collins, 2005). Bu amaçla doğum (birth) metaforunu kullanmıştır.

Kap'ı anne (mother) ile, ideal model'i baba (father) ve meydana getirdikleri ürünü evlat (offspring) ile eşleştirmiştir; O'nun içinde ve dışında olan şeyler, sonsuz görselliklerin kopyalarıdır (Collins, 2005). Yani aslında kap görünmez ve formsuzdur. Chora mekandır ve temsil edilemez, ancak Plato onu (chora) sadece metafor olarak işleyerek tanımlayabilmiştir.

Bu metaforu Eisenman şöyle örneklendirmeye çalışmıştır: "... kapsayan (container) ve kapsanılan (contained) ilişkisi, sahildeki kuma benzer; kum bir obje veya yer değildir, sadece suyun hareketinin belgesidir" (Collins, 2005: 127).



Şekil 20. a. Choral Works, Jacques Derrida ve Peter Eisenman, (URL-55, 2009); b. “Timaeus on chora” çalışmasının mimaride ele alınma biçimi, Derrida, (URL-56, 2009).

Derrida’ya göre yer olmama (non-place), bir yer’den ziyade mekandır (spacing) ve varlığa karşı koyar (Collins, 2005). Bu yersizlik (non-space) durumu mimari açıdan düşünülebilir miydi? Derrida bu konuda; eğimli bir düzlem, taralı veya ızgaralı 3 boyutlu bir çerçeve gibi olasılıklar önermiştir (Collins, 2005) (Şekil 20).

Eisenman, choral çalışmalara örnek teşkil edecek şekilde, 1970’lerin sonundan bu yana dekonstrüktivist olarak çalışmaya başlamıştır ve bu amaçla içsel (interior) / dışsal (exterior), yapı (structure) / dekorasyon (decoration)... gibi çeşitli mimari karşıtlıkları sorgulamıştır (Collins, 2005).

Eisenman yerinden etme sorununu “dislocation” olarak adlandırır. Yerinden etme yapısında değişkenlik içerir, ancak anlamın sınırlarını yok etmesinden dolayı böyle bir mimarlık hem var hem de yoktur, denebilir (Benjamin, 1988).

2.4.9. Ölü / Ama Canlı (Dead / Yet Alive) (Zombie)

Batı kültüründe Zombi (zombie), 17. yüzyıldan bu yana Haiti’de Batı Afrikalıları köle yapma inancında şekillenmiştir (URL-2, 2009). Çünkü Batılı kolonistler zenci büyüsunü (voodoo), teröristçe bir inanç ve kötülük olarak görmüşlerdir (Collins, 2005).

Fakat Zombi esasında farklı bir çeşit teoridir: ruhsuz bir beden, akıl, irade veya sözdür. Zombi yeniden harekete geçmiş bir ölü veya büyü tarafından ruhsuz-akılsız bir şekilde biçimlendirilmiş yaşayan bir beden olarak tanımlanabilir (Collins, 2005) (Şekil 21).



Şekil 21. a. b. Zombi figürleri, (URL-57, 58, 2009).

Zombi Batı popüler kültürüne 1920'lerin sonunda girdi (Collins, 2005). Collins'e (2005) göre yaşam ve ölüm karşıtlığı yoksunluğunun sinematik kayıtları olarak zombiler Hollywood'a girerek; beyazların bilimi ile siyahların mantığını karşı karşıya getirmiştir. Sinema için merak verici bu tartışma farklı senaryolar ile ele alınarak, basit bir modele oturtulmuştur: Zombi hayattadır fakat ölüdür, aynı zamanda ölüdür fakat hayattadır (Collins, 2005). Yaşamı ölümden ayıran bir kültürde zombi, ikisinin arasında mekân işgal eder veya orada yaşar.

Yaşam ve ölüm arasında kesin olmayan bir yer (space) vardır (Collins, 2005). Zombi'nin hem hayatta hem de ölü olma hali, aynı zamanda ne yaşıyor ne de yaşamıyor durumunda olmasına eşdeğerdir. Zombi bu ayrımın olağan mantığını alt üst eder. Bu durum farklı bir düzen olarak yaşam ve ölüm terimlerinde karar verilemez olarak tanımlanabilir (Collins, 2005). Bütün karar verilemezler gibi, onlar da etrafında gruplanmış karşıtlıkları bozarlar.

Zombi bu nedenlerden ötürü etkileyici ve aynı zamanda korkunçtur. O, bütün düzen sistemlerini zehirler, ancak onu ortadan kaldırarak düzen getirilemez. Çünkü Hollywood'a göre zombi; "... eğer doğru olsa bile, inanmayı reddetmemiz gereken bir sırdır." (Collins, 2005: 19).

3. YAPILAN ÇALIŞMALAR 2

3.1. Camiler: İslam'da İbadet Mekanları

Arapça “cem” kökünden türeyen cami kelimesi, “toplayan, bir araya getiren” anlamını taşır ve büyük mescitler için kullanılan “mescidü'l cami” ifadesinin kısaltılmış şeklidir (Önkal ve Bozkurt, 1993). Topluca namaz kılınan ibadet mekanı anlamına gelen mescidü'l cami, giderek ‘cami’ olarak kullanılmaya başlamıştır (Hasol, 2002).

Arapça'da mescid ise, “eğilmek, tevazu ile alını yere koymak” anlamını ifade eden “secde edilen yer” manasında bir mekan ismi olarak kullanılmıştır (Önkal ve Bozkurt, 1993). Esasında cami sözcüğünün kökeni de, “kişinin secdeye geldiği yer” manasındaki “mescid” sözcüğünden gelmektedir (Grabar, 1988).

Kur'an ve ilk İslam kaynaklarına göre camiye ifade etmek için mescid, Batı dillerinde ise cami kelimesi karşılığı olarak; mosque, mosquée gibi kelimeler kullanılmaktadır ve bu kelimelerin mescidin farklı telaffuzlarından kaynaklandığı varsayılmaktadır (Önkal ve Bozkurt, 1993).

İslamiyet inancına göre, Hz. Muhammed'in evi ilk cami örneği sayılır. Evin avlulu yapısı sebebiyle cami biçimlenişine örnek oluşturan yer, zamanında dinsel ve siyasi bir merkez olarak işlev görmekteydi (Hasol, 2002). Esasında İslam dini gereğince bütün yeryüzü ibadet için elverişli kabul edilmiştir. Kur'an ise camiye, Müslümanlar için belirleyici olan namaz kılma yükümlülüğüne bağlı olarak bir kural getirmiştir. Çünkü namaz kişiye özel bir eylem olduğundan, namaz kılınan her yer de mescid olarak kabul edilmektedir (Grabar, 1988).

Önkal ve Bozkurt'a (1993) göre; caminin asıl fonksiyonu mabed oluşudur. Kur'an'da ise yeryüzündeki ilk mabedin Ka'be olduğu bildirilmektedir. İslam sanatı ve mimarisi açısından merkezi öneme sahip olan Ka'be, kibleyi belirler. Bu nedenle her caminin kiblesi bu yöne bakarken, ibadet edenler de namaz esnasında kibleye yani Ka'be'ye yönelir (Burckhardt, 2005).

İlk büyük camilerin yapımına Emeviler döneminde başlanmıştır. Sonrasında Abbasiler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçuklular dönemlerinde cami mimarisinde gelişmeler devam etmiştir (Onay, 2008). Osmanlılar dönemine gelindiğinde ise, camilerin

etrafına eğitim, sağlık kurumlarını barındıran külliyeler inşa edilmeye başlanarak camiler daha kompleks hale getirilmiştir.

Batı'dakinin aksine İslamiyet'te din, hem genel hem de bilgi verici olması yönüyle daha gelişmiştir; çünkü İslamiyet bir din olmanın ötesinde sosyal bir kimlik aracı olarak da ifade bulmaktadır (Mardin, 2008). Sadece ibadet mekanı olarak kullanılmayan cami, adeta bir forum olarak işlerlik kazanır (Serjeant, 1997).

Aslında İslam düşüncesinde genel bir kavram olarak ele alınan cami, Müslümanlığın yayılmasıyla birlikte ibadet ve toplantı gibi gereksinimleri karşılayan özel bir yapı niteliği kazanmıştır (Anonim, 1993b). Tarih boyunca kompleks oluşumlar olarak var olan camiler, belirli dönemlerde adalet hizmeti, devlet müessesesi gibi farklı amaçlar için de kullanılmıştır (Önkal ve Bozkurt, 1993). Ancak caminin esas fonksiyonunun mabed oluşuna sadık kalınarak, tüm toplumsal hayatın merkezi durumunda kabul edilmiştir. Camilerin etrafında ek olarak; darüşşifa (hastane), hamam, arasta (çarşı), hazire (mezarlık), kütüphane, medrese, türbe, muvakkithane gibi vakıf yapılar da mevcuttur.

Camiler dönemlerine ve işlevlerine göre de çeşitli adlandırmalarla anılmıştır. Örneğin; Türk şehirlerinde esas ibadet yeri niteliğinde olan ve cemaatin toplandığı büyük camilere ulucami; Osmanlı döneminde sultanların yaptırdığı büyük camilere selatin camii denirdi (Eyice, 1993).

3.1.1. İslami Yapılarda Anlam ve Mekansal Bileşenler

İslam düşüncesi, dahili ve harici boyutlarıyla; insan ve evrenin birbirleriyle olan ilişkilerinde alternatif görüşler sunabilen bir düşünce sistemi olarak değerlendirilebilir (Izutsu, 2002).

İslami yapılar, İslam düşüncesinin ışık tuttuğu çerçevede ve belirli bir düzeyde manevi boyutla şekillenmiştir. İslami yapıların aksettirdiği anlam, içerdikleri öğeler ve bu öğelerin mekan ile bütünleşme yetisinde yatar.

Cami tasarımının çözümlenmesine, ibadet eylemlerinin işlevsel yerini açıklamakla başlanabilir. Namazın gerektirdiği bütünlük ve birlik, kubbe altında örgütlenen mekanın birlik ve bütünlüğünü gerektirir (Kuban, 1997).

Namaz eylemi gerekli bazı koşulları da beraberinde getirmektedir. Örneğin; abdest yoluyla temizliğin sağlanması, namaz vaktine dikkat edilmesi, kibleye yönelme, bütün cemaati içine alacak genişlikte bir mekan gereksinimi gibi belirleyiciler ibadet eyleminden

kaynaklı gereksinimlerdir (Serjeant, 1997). İlk gereksinim lavabo ve çeşme gibi mekan ihtiyaçlarını gerektirmiştir. İkinci koşul; muvakkithane, müezzin ve minare gereksinimlerinin oluşturulmasına sebep olmuştur. Son iki koşul ise, cami mekanı ve plan düzenini; ihtiyaç duyulan minber, hutbe ve mihrabı da gerektiren genişlikte bir mekan ihtiyacı gibi diğer ilave mekanları belirlemiştir.

Camilerin mimari elemanları, birbirleriyle ve cami mekanı ile ilişkileri kapsamında caminin iç ve dış bölümüne ait olmak üzere iki ana başlık altında incelenebilir.

3.1.1.1. Caminin İç Bölümüne Ait Öğeler

İbadet eyleminin gerçekleşmesinde mekanda araç olarak bulunan bu öğeler aşağıdaki şekildedir.

- Esas İbadet Mekanı: Namaz kılmaya ayrılmış olan geniş mekanlardır. Ana ibadet mekanına camilerde harim denilmektedir. Harim yabancı dillerdeki “nef”, “schiff” karşılığı olarak sahn veya sahnın olarak kullanılmaktadır (Eyice, 1993). Caminin ortasında ve geniş olan mekana ana sahnın, bunun tam orta kısmına kubbe altı mekan, yan mekanlara da yan sahnın denilmektedir (Eyice, 1993).

- Son Cemaat Mekanı: Camilerin giriş kapısı önünde ve namaza geç kalanlar için yapılmış revaklı bölümdür (Hasol, 2002). Genellikle ana giriş kapısının her iki yanında yer alır. Bu kısım caminin doğrudan içine girilmesini önleyen bir ön mekan durumundadır. Tabanı avlu seviyesinden biraz yüksekte olan bu bölümün kible duvarında sağ ve solda birer küçük mihrap bulunur (Eyice, 1993).

- Mihrap: Namaz eylemi sırasında kible doğrultusunda yönelinen ve imamın namaza durduğu yere mihrap denir (Eyice, 1993). Bu bölüm kible duvarında yer alan kavisli bir girinti veya niş biçimindedir. Mihrabın bulunduğu duvara ise, mihrap duvarı veya kible duvarı denir. Erken cami örneklerinin çoğunda tek bir mihrap bulunur.

Mihrap caminin önemli işaretlerinden biridir; çünkü namazın kılınacağı yönü belirler gibi bir anlayış mevcuttur. Ancak Grabar (1988: 93), bu durumu kabul etmeyerek; erken camilerde mihrap bulunmadığını, sadece mihrabın değil caminin bütün olarak kibleye yönelik konumlandığını ve mihrabın caminin bir çok noktasından bakıldığında görülmediğini iddia eder. Esasen mihrap fikri, camiden çok önceleri de kendi varlığını kanıtlamış bir biçimdi (Grabar, 1988). Bu nedenle mihrap, cami mimarisi ve planlamasının odak noktası olarak sayılamaz.

Kur’anda “sığınak” anlamına gelen mihrap sözcüğü, Kudüs’te bulunan ve Hz. Meryem’in inzivaya çekildiği gizli yere gönderme yapmak üzere kullanılır (Burckhardt, 2005). Böylelikle dinsel ayinin yardımcı bir ögesi olarak ele alınan bu fom, bir sembolizmi de çağrıştırmaktadır. Burckhardt (2005) bu durumu, İslami sanat ile Batını kavrayış arasındaki ilişkinin bir ispatı olarak görür.

- **Minber:** Cuma ve bayram namazlarında hatibin hutbe okuduğu, merdiveni ve üstü külahlı bir sahanlığı olan, mihrabın sağında bulunan basamaklı yüksek yere minber denir (Hasol, 2002; Onay, 2008).

Genellikle ahşap, taş veya mermerden yapılan minber, nitelikli işçilikle işlenmiş loca biçiminde bir köşkten ibarettir (Eyice, 1993). Minber’in ilk örneği, Hz. Peygamber’in Medine’deki Mescidi’nde inananlara hitap etmek için kullandığı basamaklı bir çeşit iskemledir (Burckhardt, 2005). Bu anlamda basamaklı bir eleman olarak minber; günümüze kadar gelebilmiş olan biçimsel ve geleneksel bir sürekliliği ifade eder.

- **Müezzin Mahfili:** Camilerde müezzinlerin kamet getirdikleri yüksekçe yapılmış bölmelere denir (Onay, 2008). Namaz kılınırken müezzinlerin, imamın tekbirlerini işittirmek için tekrarladıkları yer olarak da tanımlanabilir (Hasol, 2002).

- **Vaaz Kürsüsü:** Mihrabın sol tarafında kible duvarı ve yan duvara bitişik olarak birkaç basamak merdivenle ulaşılan yere denir (Eyice, 1993). Genellikle ahşap ve mermerden yapılmıştır. Camilerde namazdan önce veya sonra vaizin konuştuğu yer olan bu kürsü; tarihsel süreçte kiliselerde papazların vaaz verdikleri taş kürsüye de işaret etmektedir (Hasol, 2002).

- **Hünkar Mahfili:** Genellikle caminin sol köşesinde bulunan bu bölüm, dışarıyla doğrudan bağlantılıdır (Eyice, 1993). Arap memleketlerinde “maksure” olarak adlandırılan hünkar mahfili, büyük camilerde padişahın ve hükümdarların ayrı olarak namaz kılması için yapılan yerdir (Hasol, 2002; Eyice, 1993).

Osmanlı dönemi Türk mimarisinde bu bölümün, dışarıdan girişinde bir saray odası gibi döşenmiş bir mekanı da mevcuttur (Eyice, 1993).

3.1.1.2. Caminin Dış Bölümüne Ait Öğeler

- Minare: Camilerde ezan okunan yüksek ve ince yapılı kuleye minare denir.

Türk minareleri; kürsü, pabuç, gövde, şerefe, külah ve alem bölümlerinden oluşur. Ezan okumaya mahsus olan bu bölüm İslam toplumlarında bölgeye göre değişik biçimler göstermiştir (Eyice, 1993). Örneğin Osmanlılarda genellikle binanın sağında bulunur. Yine sarmal kule şeklinde veya köşeli minareler de mevcuttur. Kısaca ezanı yüksek yerden okuma çabasına bağlı olarak bu işlev başından beri var olmuş, ancak bölgeden bölgeye değişiklikler göstererek farklı mimari karakterlere bürünmüştür. İleriki tarihlerde ise ince ve uzun görünümüyle işlevsel boyutunun yanında simgesel boyutu ile de dikkat çekmeye başlamıştır, denilebilir (Grabar, 1988).

- Avlu: Namazdan önce hazırlıkların yapıldığı ve genellikle ortasında şadırvanı bulunan, girişte ve etrafı duvarlarla çevrili üstü açık mekanlardır. Giriş yönünde bulunan avlular bir cümle kapısı veya taçkapı ile birlikte ele alınabilir. Genel olarak büyük camiler, şehrin kalabalığından ayrılan bir dış avluya sahiptir (Eyice, 1993). Avlunun camiye giriş cephesine uzanan kısımda da son cemaat yeri bulunur.

- Şadırvan-Abdest Mahalli: Genellikle avlu ortasında bulunan kare veya daire planlı olan bir yapıdır. Şadırvanlar üstü açık veya kapalı şekillerde inşa edilebilir. Günümüzde ise kapalı alanlar içinde duvarlar boyunca mevcut olan abdest mahalleri de mevcuttur.

3.1.2. Camilerde Tipoloji

Mimarlıkta tip ve tipoloji, tüm yapı gruplarında belirli bir biçimi veya işlevi çağrıştırmaktadır. Tip ve tipolojinin gelişim sürecine geçmeden önce, tip kelimesinin kökenine kısaca değinmek yararlı olacaktır.

Tip (type) kelimesinin etimolojik kökeni; Yunanca *typos*, Fransızca *type* veya Latince *typus*'tan gelir. Tip terimi genel bir form, yapı veya karakteri tanımlamayı hedefler (Johnson, 1994; Güney, 2007).

Tip çalışması anlamına gelen tipoloji; mimari, antropoloji, dil bilim, sosyoloji gibi farklı alanlarda kullanılmaktadır. Tipoloji kavramı tasarımda, uzun süreden beri kullanılan belirli bir işlevi yerine getirebilen biçimler örgüsü olarak kullanılır. Örneğin cami tasarımında yaygın olarak kullanılan kubbe, minare gibi öğelerin oluşturduğu tip, bir tipolojiye işaret eder (URL-4, 2009).

Ana Britannica Ansiklopedisi (Anonim, 1993g: 27) tipoloji maddesine göre tipoloji şu şekilde tanımlanır:

“Özellikle sosyal bilimlerde tipoloji, ortak özellikler taşıyan birimlerin oluşturduğu tiplere dayalı gruplandırma dır. Tipoloji aracılığıyla fenomenler arasında ilişki kurularak çeşitli durumlar sağlanır. Her tip, bir ya da daha çok niteliğin temsilcisi olabilirken; bir grubun tip olarak adlandırılabilmesi için üyelerinin, o durumda tipolojiye konu olan nitelikleri taşıması gerekir.”

Tip kavramı mimarlık yazınında ilk kez Quatremère de Quincy tarafından 18. yüzyıl sonunda kullanılmıştır (Bingöl, 2007). Ve Quincy tip'in üç temel özelliği üzerine vurgu yapar; tip ve model ayrımı, tipin köklü bir geleneğin sonucu olarak oluştuğu ve tipin değişime açık yapısı (Bingöl, 2007). Yani tipin bu üç özelliği, soyut, tarihsel ve evrim ile ilişkili yapısını ifade etmektedir

Johnson'a (1994) göre; 19. yüzyıldan itibaren tip kavramı, bir şeyin yapımında kullanılan şablon (pattern) veya model (model) manasında kullanılmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde mimarlar, Gottfried Semper ile birlikte mimarlığın kökeni için bilimsel bir arayış içine girmişlerdir (Teyssot, 2008).

Ancak tip kavramı, tipolojiden bağımsız düşünülemez. Laugier ilk barınağı (primitive hut), mimarının en doğal temeli olarak ileri sürer (Bingöl, 2007; Güney, 2007). Bu örneğin dört ağacı ilk kolonları, üstteki ağaç kütükleri kirişleri ve en üstte yer alan üçgen ağaç dalları da çatı formunun orijinlerine işaret ederek basit bir tip ortaya koyar (Bingöl, 2007; Güney, 2007).

Biçimlerin özü olarak tipoloji, biçimlerin geliştirilmesi ve çeşitlendirilmesine olanak tanır. Tipoloji için kalıplaşmış bir tanım, tipolojinin özüne de ters düşecektir. Çünkü tipoloji, üzerine düşünülebilen ve farklılaştırılabilen bir öz arayışını ifade eder (URL-5, 2009).

Örneğin Aalto yapıtlarında, mimari biçimi tipolojik yaklaşım ile ortaya çıkarır; ancak işlevselciliğe ilişkin belirli sorunlar ortaya çıkar (Colquhoun, 1990). Aalto için Le Corbuiser'in savunduğu gibi bir tip düşüncesi, bir sınırlanmayı ve karmaşıklığı ifade ettiğinden dolayı mimarlığı yadsırmaktaydı (Colquhoun, 1990). Ama diğer yandan Aldo Rossi kenti anlama konusunda tipolojiyi bir araç olarak görmektedir (Bingöl, 2007).

20. yüzyıla gelindiğinde, tip ve tipoloji kavramına yönelik bir ilgi söz konusu olmuştur. Örneğin mimar Rafael Moneo'ya göre tip, 'ne mekansal bir diyagramdır ne de dizisel bir listenin ortalamasıdır...' (Bingöl, 2007).

Basit veya karmaşık tüm yapı gruplarında var olan; mimarlıkta biçimsel bir sürekliliği ve konvansiyonel bir arayışı barındıran tip ve tipoloji, cami mimarisinde de etkili olarak belirli dönemlerde ve farklı karakteristiklerde etkili olmuştur.

3.1.3. Cami Mimarisi Evriminde Tipler

Tarihsel süreçten günümüze kadar düşünüldüğünde cami mimarisinin birçok formu vardır. Form aslında mimaride, hem bir nitelik hem de bir sınırlama biçimidir. Bu bağlamda cami mimarisinde en genel anlamıyla tiplerin, revaklı cami tipinden başlayarak postmodern zamanlara kadar olan evrim süreci, aşağıdaki başlıklar altında kategorileştirilebilir.

3.1.3.1. Revaklı Tip

Bir çok kaynaktan anlaşıldığı üzere, İslam anlayışına göre Medine'deki Mescid-i Nebevi ilk cami olarak kabul edilir (Eyice, 1993). Kaynaklara göre etrafını kerpiç duvarların sınırladığı bir avlusu olan bu örnek, çizdiği basit şema ile hem avlulu cami tipine örnek olmuş hem de ilk cami planının belirlenmesinde büyük rol oynamıştır, denilebilir (Eyice, 1993). Böylelikle ilk ibadet yeri, cami mimarisine önemli bir prototip oluşturmuştur.

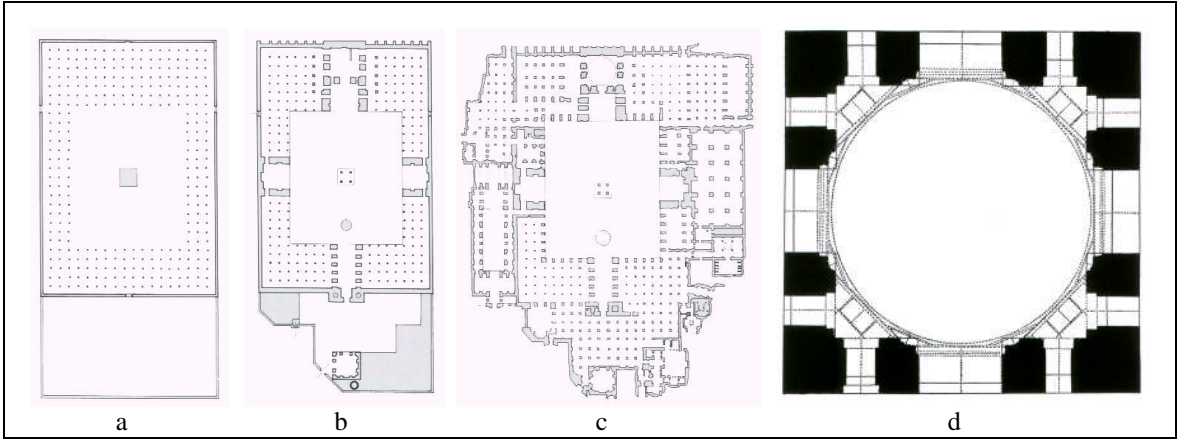
Tarihsel süreçten örnek vermek gerekirse, Arap yarımadasından önemli bir örnek olan Emeviyye Cami, cami mimarisini önemli ölçüde etkilemiş camilerden biridir. Planlaması gereği enine doğru genişleyen içten dört tarafı revaklı bir avlusu mevcuttur (Eyice, 1993).

Revaklı cami tipi en genel olarak iki alt başlığa ayrılabilir:

- Dikdörtgen Planlı Erken Dönem Tipi: Namaz sıralarının etkili şekilde kurulmasını esas alan enine düzen, cami mimarisinin tarihsel süreci içerisinde esas fikri oluşturmaktadır.
- Avlulu Revaklı Tip: Dikdörtgen planlı camilerin etrafının revaklarla sarılmasıyla camiler daha kompakt hale getirilerek, avlulu anlayış giderek şekillenmeye başlamıştır.

Kemer ve tonoz kullanımının varlığına rağmen revaklı ve avlulu cami tipi İran başta olmak üzere cami mimarisinde etkili olmuştur (Eyice, 1993). Bu tipe en iyi örnek İran'daki İsfahan Cami'sidir. Selçuklu Türkleri'nin siyasete girişiyle cami mimarisinde yeni bir tip oluşmaya başlamıştır (Eyice, 1993). Selçuklu sanatının İslam sanatı bağlamında önemi; İran'ın hakim rolünün belirgin kılınmasında etkili olmuştur denilebilir.

760-762 yılları arasında yapılan caminin, Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah tarafından sonraları yapılan ilavelerle plan yapısı değişmiştir (Eyice, 1993). Melikşah'ın camiye yaptığı en önemli müdahale ve ilave, mihrabın önünde ve payeli kısmın ortasında yükselen kubbeli mekandır (Eyice, 1993). Hoag'a (1975) göre bu bölüm (maksure), muhtemelen 10. yüzyılda ve masif silindirik ayaklardan inşa edilmiştir. Bundan sonra, 1121 yılında Abbasiler dönemine ait payeli kısmın yanması ve yapının gördüğü çeşitli tamirler ile caminin yeni karakteri oluşmuştur (Eyice, 1993) (Şekil 22).



Şekil 22. a. İsfahan Cami Abbasi dönemi planı (Hoag, 1975); b. Selçuklu dönemi planı (Hoag, 1975); c. Bugünkü cami planı (Hoag, 1975); d. Ana kubbe planı, (URL-59, 2009).

Merkezi avlu, çatı ve arkadları destekleyen tuğla duvarlarla çerçevelenmiştir (Hattstein, 2008). Mihrap karşısındaki minarenin açık olan soyutluğu, bu dönem için dikkate değerdir.



Şekil 23. a. İsfahan Cami, İran, (URL-60, 2009); b. İsfahan Cami iç mekanı (URL-61, 2009).

Cami 170 metreye 140 metrelik bir alanı kaplamaktadır; merkezi avlusu ise 55 metreye 70 metredir (Şekil 23. a). Namaz eylemi için ayrılmış mekanlar taş sütunlar üzerine bindirilmiş küçük kubbelerle süslenmiştir (Stierlin, 2006). Eyvanlar etrafında hipostil sahnlar sıralanır (Şekil 23. b). Dört eyvanı olan İsfahan Cami'sinin mimarisi, kare plandan daire plana geçişin çözümünün eyvanla çözüldüğünün bir işaretidir (Stierlin, 2006).

Bir avluya açılan eyvanlar ve bunların arasında bulunan kemerli ve iki katlı revaklı arkadlar cami tipinin doğuşu, Selçuklu döneminde olmuştur denilebilir (Eyice, 1993).

3.1.3.2. Ulucami Tipi

Osmanlı kentlerindeki en büyük camiye verilen ad olan ulucami kavramı, bir mimari terim olarak çok ayaklı yapı tipini belirten camiler anlamına gelir (Anonim, 1993h).

Hasol'a (2002) göre ulucamilerin kökeni, ilk dönem İslam mimarlığının ahşap ayaklar üzerine oturan düz çatılı veya örtülü avlulu örneklerine kadar dayanmaktadır. Taş veya tuğladan yapılan bu ayakların kemerlerle birbirine bağlanmaya başlaması ile oluşan mekanlar, daha sonraları diğer yönde de bağlanarak kare birimleri meydana getirmiştir (Kuran, 1964). Bu birimlerin üzeri tonozla örtülerek, ulucami tipinin en gelişmiş türü böylece ortaya çıkmıştır.

Çok ayaklı plan şeması, iç mekanda var olan ayak sayısının mekan bütünlüğünü zedelemesinden dolayı 14. yüzyıldan sonra kullanılamaz olmuştur (Kuran, 1964).

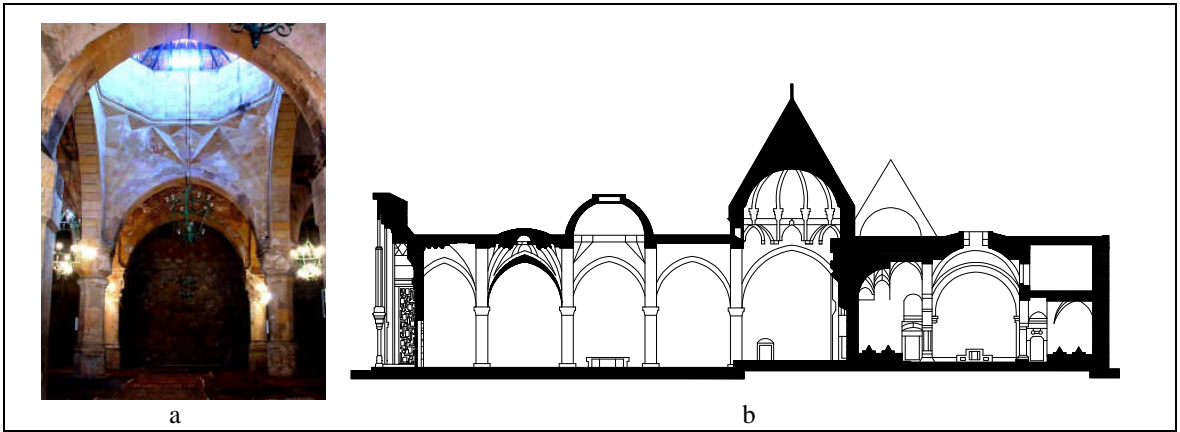
Turani'ye (2003) göre Anadolu Selçuklu camileri 2 bölümde incelenir:

- Çok sütunlu ve mihrap önüne konan tek kubbe motifine bağlı olanlar
- Çok kubbeli olanlar

Ulucami tipinin en eski örneklerine Diyarbakır'da rastlanır. Örneğin Diyarbakır Ulucami, revaklı bir avlu ve bu avluyu takip eden üç sahından oluşan bir harime sahiptir (Eyice, 1993). Yine Diyarbakır'da Silvan Ulucami örneğinde, yapı enine uzanmakta ve mihrap önünde kubbeli bir mekanı bulunmaktadır (Aslanapa, 2003). Selçuklu kubbeli mekanları dış biçimleriyle basit iken, içeride kubbeli mekan ayrıntılı geçiş öğeleri içermektedir (Hillenbrand, 2005).

Bu bölümde değerlendirilen camilere en karakteristik ve gelişmiş örnek olarak Divriği Ulucami verilebilir.

Mengücek hükümdarı Ahmed Şah Süleyman tarafından 1228-1229 tarihinde yaptırılan Divriği Ulucami, kagir tonozlu Anadolu camileri mimarisinin en son aşaması olarak değerlendirilir (Aslanapa, 2003; Eyice, 1993). Bu örnekte cami ile darüşşifa tek bir yapı oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Dikdörtgen kütleinin uzun eksenini kuzey-güney doğrultusunda yerleştirilmiştir; cami kuzey, darüşşifa ise güney uçtaadır (Şekil 24).



Şekil 24. a. Divriği Ulucami iç mekanı, (URL-62, 2009); b. Cami boyuna kesit, (Aslanapa, 2003).

Cami her biri beş sütunlu dört sütun dizisiyle kible yönünde beş sahna ayrılmıştır (Eyice, 1993). Orta sahnın iki yanına gelen yan sahnınlar dikdörtgen bölümlerden oluşmaktadır (Turani, 2003).

Kuban'a (1999) göre, caminin mekansal düzeni yerel ve Anadolu dışı bileşenlerden oluşturulmuş; yapısal ve strüktürel özellikleri yerel gelenekler içinde gerçekleştirilmiştir. Mekansal düzeni ile cami, bir merkezi vurgulayarak, Osmanlı döneminin gelişmesine de bir açılım sağlamıştır denilebilir (Kuban, 1999).

Kesme taştan örülmüş, temiz bir taş işçiliğine sahip ve az sayıda pencere açılmış beden duvarlarıyla caminin dış görünüşü, çatıda basit saçak silmeleriyle son bulur (Anonim, 1993a) (Şekil 25). Yapının en iyi korunmuş olan ve özgün ölçülerini koruyan tek cephesi ise kuzey cephesidir (Kuban, 1999).



Şekil 25. a. b. Divriği Ulucami cepheleri, (URL-63, 64, 2009).

Mihrap önünde (maksure) büyük bir kubbesi bulunan camide, kemerler kible duvarına dik sıralanarak ortadaki sahnın geniş tutulmuştur (Eyice, 1993; Aslanapa, 2003). Harim bölümündeki tonozların geçiş şekilleri değişikliği sebebiyle, iç mekanda etkili bir perspektif algı sağlanmıştır.

Caminin başlangıçta minaresinin olup olmadığı bilinmemekle birlikte, minare oranları Güneydoğu Anadolu ve Suriye minareleri örneklerine benzerdir (Kuban, 1999). Bugünkü minare ise caminin güneybatı köşesindedir. Koni biçimli peteği kısa ve külâhı taş kaplamadır.

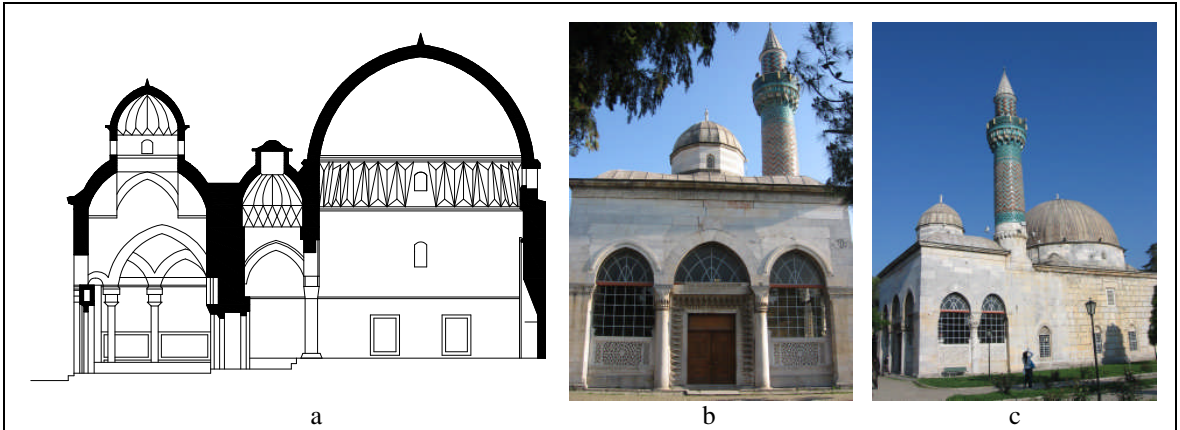
Cami ve darüşşifa günümüze kadar çeşitli onarımlar geçirmiştir; ortası açık kubbelerin üstü aydınlık feneriyle kapatılmış, mihrap önü kubbesini örten taş külâh yenilenmiştir (Anonim, 1993a).

3.1.3.3. Tek Kubbeli Tip

Selçuklular döneminde Anadolu'da daha küçük ölçülerdeki ibadet mekanları için tek kubbeli camiler yapıldığı görülmüştür (Eyice, 1993).

Türk mimarisi, çok destekli cami tiplerinden büyük kubbenin egemen olduğu cami tipine doğru gelişim göstermeye başlamıştır. Osmanlı devletinin ilk yıllarında, üzeri kubbe ile örtülü dört köşe mekan; cami mimarisinde temel yaklaşımı belirlemekteydi (Aslanapa, 2003). Tek kubbeli yapı ünitesinin, son cemaat yeri ve minare gibi mimari elemanların eklenmesiyle Osmanlı dini mimarisinde kullanıldığı görülmektedir.

Tek kubbeli cami mimarisinin en erken ve iyi örneklerinden biri İznik'teki Yeşil Cami'dir. Bu tipteki klasik camilerde mekanı geliştirme yolunda ilk araştırmalara işaret eden Yeşil cami, mimar Hacı Musa tarafından 1378-1391 tarihleri arasında inşa edilmiştir (Kuran, 1964; Aslanapa, 2003).

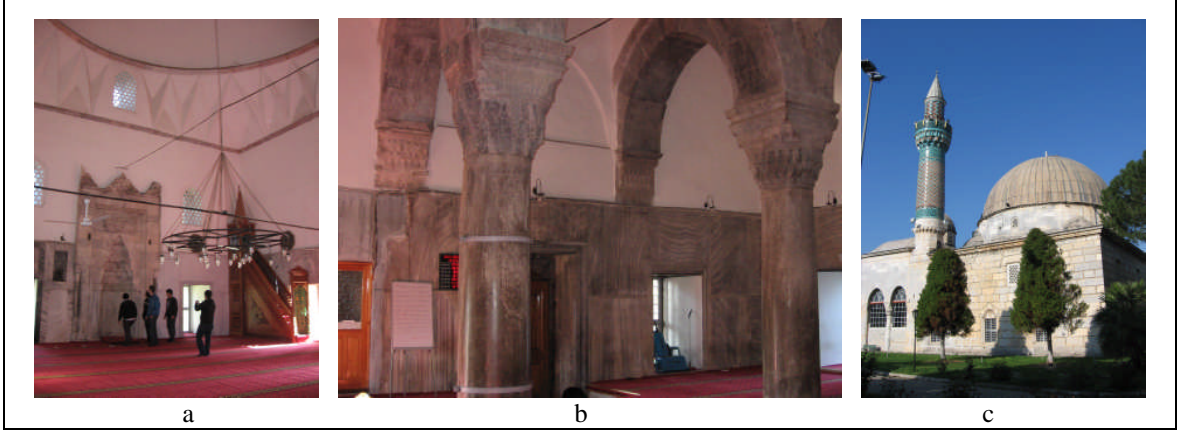


Şekil 26. a. İznik Yeşil Cami kesiti, (Kuran, 1964); b. c. Cami görünüşleri, (Durmuş, 2009).

Camide son cemaat yeri, üç bölmeli ve üç tarafı açıktır; bölmelerin tavanı aynalı tonozdur (Eyice, 1993; Kuran, 1964). Mekanda üç geniş kemerle büyük kubbeye açılan ve yanlarda aynalı tonoz, ortada ise sağır fenerli bir kubbe ile örtülü giriş bölümü vardır (Kuran, 1964). Dışarıdan 12 köşeli bir kasnağa oturan 11 metre çapındaki asıl kubbe tam bir yarım küre biçiminde iken, diğer iki küçük kubbe sivri uçludur (Aslanapa, 2003) (Şekil 26).

Geometrik geçmeler, rumi ve palmet kabartmalarla süslü sade mermer mihrap, devrin en güzel örneklerinden biridir (Şekil 27). Selçuklu geleneğine uyan tuğla minare, camiye adını veren yeşil firuze, sarı ve mor renkli çinilerle süslüdür (Eyice, 1993).

Caminin dışı yontma taşla örülmüştür ve tek kubbeli camiler arasında cephe işçiliği bakımından oldukça değerlidir (Kuran, 1964; Eyice, 1993).



Şekil 27. a. b. İznik Yeşil Cami iç mekan görünüşleri, (Durmuş, 2009); c. Cami dış kütlesi, (Durmuş, 2009).

Selçuklu mimarisinden doğduğu düşünülen Yeşil Cami, Osmanlı üslubuna geçiş yapılarından biri olarak kabul edilebilir.

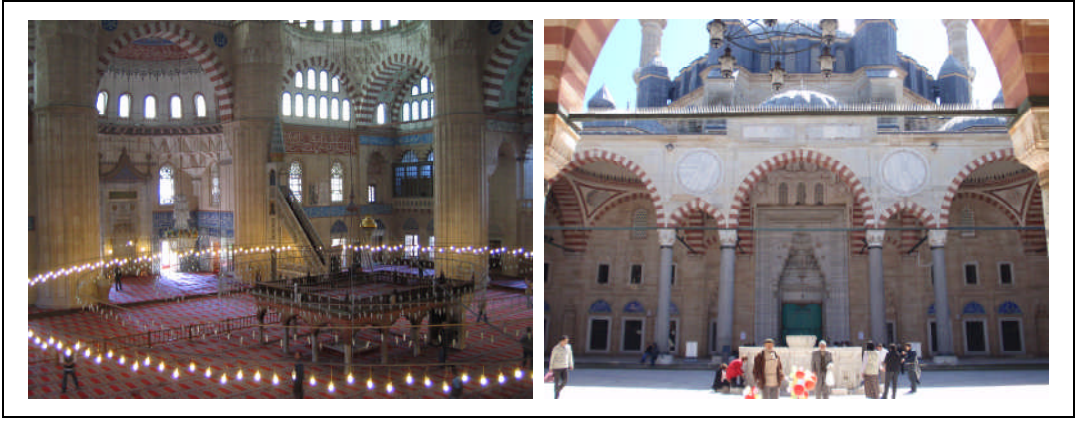
3.1.3.4. Çok Kubbeli Tip

Klasik dönem olarak bilinen çok kubbeli tip, Osmanlı cami mimarisinde en gelişmiş örneğine ulaşmıştır. Osmanlı devleti fetihlerde ele geçirdiği ülkelerdeki kiliseleri camiye çevirmiştir. Başta İstanbul'daki Ayasofya kilisesi olmak üzere Edirne, İznik, Trabzon gibi yerlerdeki kiliseler camiye dönüştürülerek kullanılmıştır. Ölçüsü ve kullanımı bakımından İstanbul'daki Ayasofya Kilisesi, yeni denemelere örnek teşkil etmesi bakımından iyi bir uygulamadır (Eyice, 1993).

Osmanlı-Türk mimarisi eseri olan camiler, Mimar Sinan döneminde artık şehir planı içerisindeki yeri ve çevresi ile birlikte düşünülerek ele alınmaya başlanmıştır (Eyice, 1993). Böylelikle esas özellikleri belirlenen cami mimarisi, çok kubbeli örnekler ve büyük açıklıklar oluşturması yönünde gelişme göstermekteydi.

Sinan'ın Şehzade Cami, Süleymaniye Cami gibi birçok camisi, çok kubbeli cami tipine örnek teşkil eder. Sinan'ın yaptığı uygulamalar ve küçük ölçekli camilerde yaptığı denemelerin tümü; merkezi planlamanın kusursuz bir örneğini oluşturan Selimiye Cami örneğinde hayata geçirilmiştir.

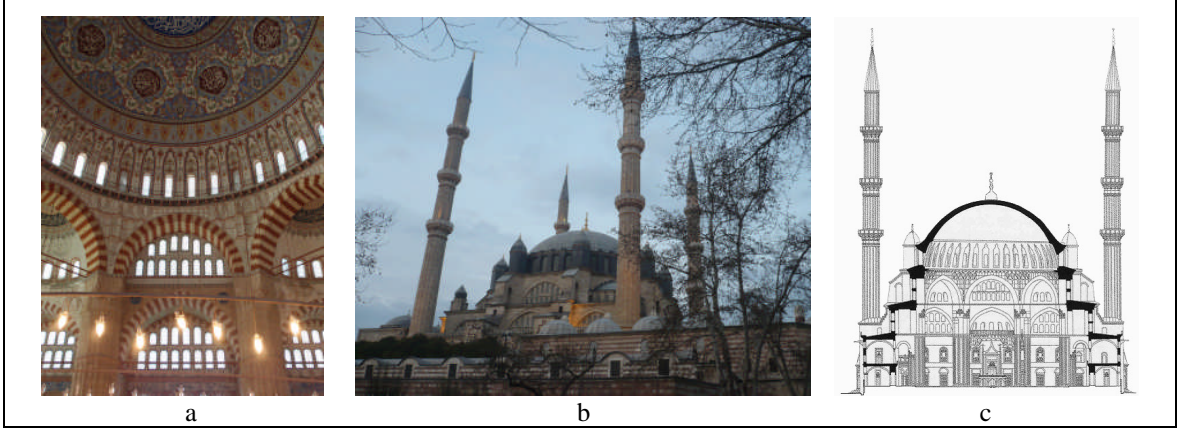
1568-1575 yılları arasında tamamlanan Selimiye Cami, asıl mekanı 40 metreye 60 metre boyutlarında dikdörtgen bir ibadet mekanıdır ve binaya kuzeyden bitişik bir şadırvan avlusundan oluşur (Turani, 2003). Dört tarafından revaklarla çevrili bu avlunun ibadet mekanına bitişik olan revakları son cemaat yerini oluşturur.



Şekil 28. a. Selimiye Cami iç mekanı, Edirne, (Üstün, 2009); b. Selimiye Cami avlusu, (Üstün, 2009).

Cami iç planı merkezi bir düzendedir ve esas cami kısmı ortada bir kare ve yanlarında birer galeriye ayrılmıştır. Esas kubbe altı dört yarım kubbe ile desteklenerek genişletilmiştir (Anonim, 1993f) (Şekil 28). Merkezi kubbeli yapısında Sinan, vermek istediği mekansal etkiyi; taşıyıcı ayakları minimum kullanarak ve orta sınırları çevreye yaklaştırarak sağlamayı denemiştir (Kuban, 1997).

Selimiye Cami, dönemine göre kubbe mimarisi gelişiminin en ileri noktasındaki bir örnektir. Esas kubbeyi taşıyan ayaklar, kare iç mekanın içine çizilen eşkenar bir sekizgenin köşelerine oturtulmuştur (Turani, 2003). Sekiz ayağın üzerine oturan kubbe görkemiyle boşlukta yüzer izlenimi vermektedir (Aslanapa, 2003). Cami içinde büyük bir ana form egemenliği vardır, çünkü kubbe ışıklı bir kafesin içine yerleştirilmiş görüntüsüyle büyük bir bütünlük hissi verir (Kuban, 1997) (Şekil 29).



Şekil 29. a. b. Selimiye Cami iç mekanı ve görünüşü, (Üstün, 2009); c. Cami kesiti (Kuban, 1997).

Yapının minberi, yekpare taş ve ince işçiliktir. Mihrap bölümü yarım kubbe ile örtülmüştür; mihrap ve mihrap duvarı çini bezemeleri ile iç mekanda görsel bir odak halindedir (Kuran, 1997; Aslanapa, 2003).

Sinan kubbeden alt yapıya geçişi, piramidal yükseltideki kademelenmede ve yatay kütleleri bağlayan düşey öğelerle çözmüştür (Kuban, 1997). Yapıda ayrıntılar, silmeler, öne çıkmış çörtenerler, pencere alınlıklarında ve kemerlerde renkli taş süslemeler; diğer örneklerle göre oldukça fazladır. Esas kubbeyi vurgulayan 4 minare, yivli ve üç şerefelidir.

Daire, kare ve sekizgen gibi İslam dünyasında oldukça benimsenmiş olan imgeler, Selimiye Cami örneğinde kullanılarak iç ve dış mekanda somutlaştırılmıştır (Kuban, 1997).

3.1.3.5. Tek Kubbeye Dönüş

Osmanlı klasik mimarisinin ağırbaşlı tavrı, 18. yüzyıldan sonra giderek yerini Batı Avrupa kökenli Türk baroğu ve Türk empire üsluplarına bırakmıştır (Turani, 2003). 19. yüzyıl sonlarına doğru ise bu anlayış yerini, hem Türk hem de azınlıkların oluşturduğu karma bir döneme bırakmıştır (Eyice, 1993).

Mimari bakımdan önemli bir yenilik ortaya koymayan bu tip camilerin; iç ve dış süslemeleri, kemer biçimleri, harimlerdeki zengin malzeme ve bol bezeme, özellikle merdivenlerdeki barok etkisi, temel karakteristiklerinden sayılabilir (Eyice, 1993). Yapıların hafifliği özellikle dış cephe niteliği ve minarelerde gözlenebilir.

Tek kubbe ile örtülü mekan düzeninin uygulandığı bu tipe örnek olarak Nuruosmaniye Cami, Dolmabahçe Cami ve Ortaköy Cami verilebilir.

Osmanlı sultanlarının baş mimarlığını yapan Osmanlı-Ermeni ailesi Balyanlar, 18. ve 19. yüzyıllarda iddialı projeler ortaya koymuşlardır (Anonim, 2007). Bunlardan birisi de Ortaköy Cami'sidir.

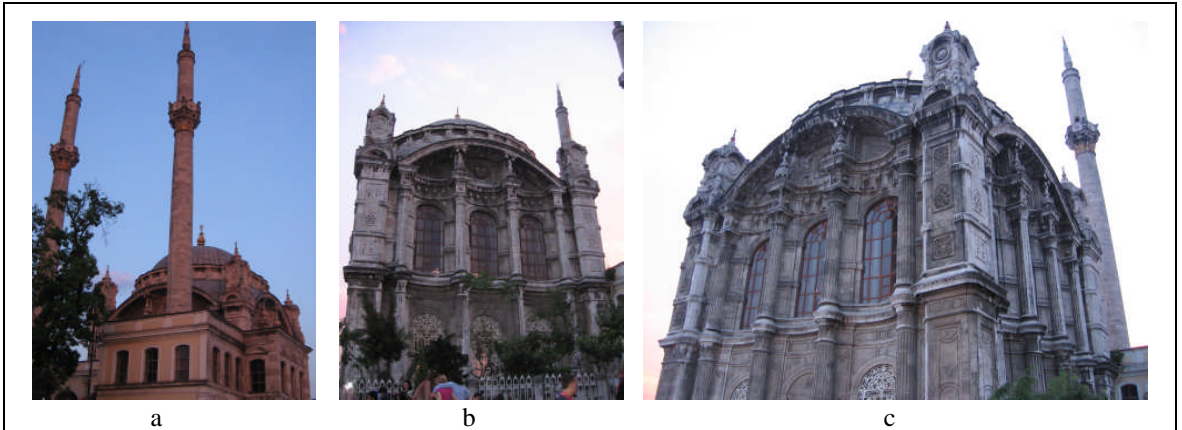
Sultan Abdülmecid tarafından 1854'te mimar Garabet Balyan ile oğlu Nigoğos Balyan'a yaptırılan cami, Osmanlı mimarisinin geç döneminin göz alıcı örneklerinden biridir (Yüzbaşıoğlu ve Ünlü, 2007; Aslanapa, 2003).

Kare planlı bir ibadet mekanına sahip olan caminin kubbesi, karenin köşelerindeki büyük ayakların taşıdığı dört büyük askı kemerine oturur (Anonim, 1993e). Camide kubbe kasnağı sağırdır.

Yapının dışından da anlaşılan büyük pendantifler kubbe geçişini sağlar. Köşelerdeki ayakların üstüne, kıvrımlarla süslü bir ağırlık kulesi yerleştirilmiştir. Ancak ağırlık kuleleri statik ve biçimsel açıdan taşıyıcı bir özellik göstermez (Batur, 1994).

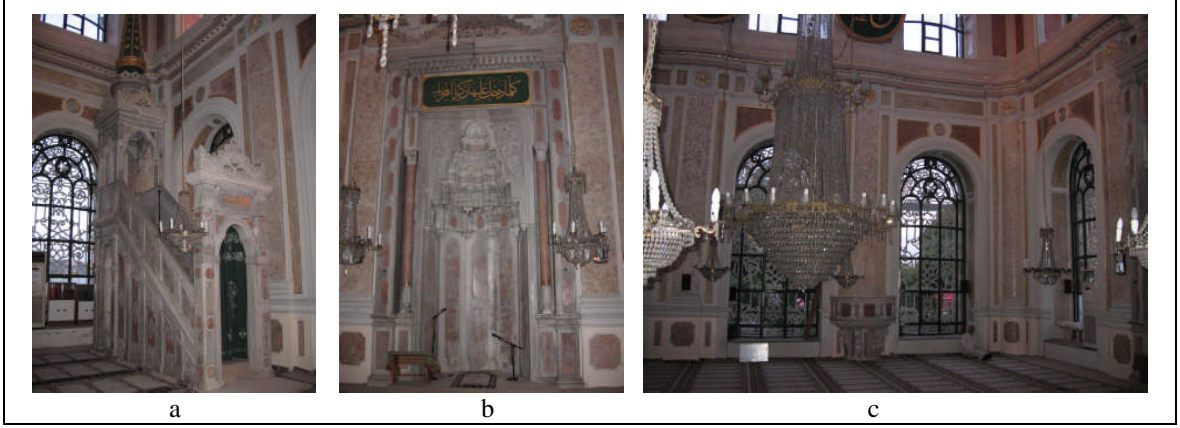
Barok üslubundaki camide harim ve hünkar olmak üzere iki kısım mevcuttur. Harim bölümü, kare planlı bir ana mekan ve kuzey kesiminde bu mekana açılan bir ara mekandan oluşmaktadır (Batur, 1994).

Pencerelerin yer aldığı açıklıklar, cephede kabartma rozetlerle süslenmiştir (Batur, 1994). Pencereler geriye çekilerek düzenlendiğinden, gömme sütun bölmeleri bir niş olarak kalmış ve bunlar cepheye hareketlilik ve derinlik katmıştır (Şekil 30). Yapıda çift taraflı merdivenle ulaşılan son cemaat yeri, klasik örneklerin aksine değişerek kapalı bir mekan haline gelmiştir (Anonim, 1993e).



Şekil 30. a. b. c. Ortaköy Cami görünüşleri, (Durmuş, 2009).

Tek şerefeli ve taş külahlı iki minaresi olan caminin duvarları kesme beyaz taştan yapılmıştır, kubbe duvarları ise pembe mozaiktir (Şekil 31). Mihrap mermer ve mozaikten, minber ise somaki kaplı mermerden yapılmıştır (Yüzbaşıoğlu ve Ünlü, 2007).



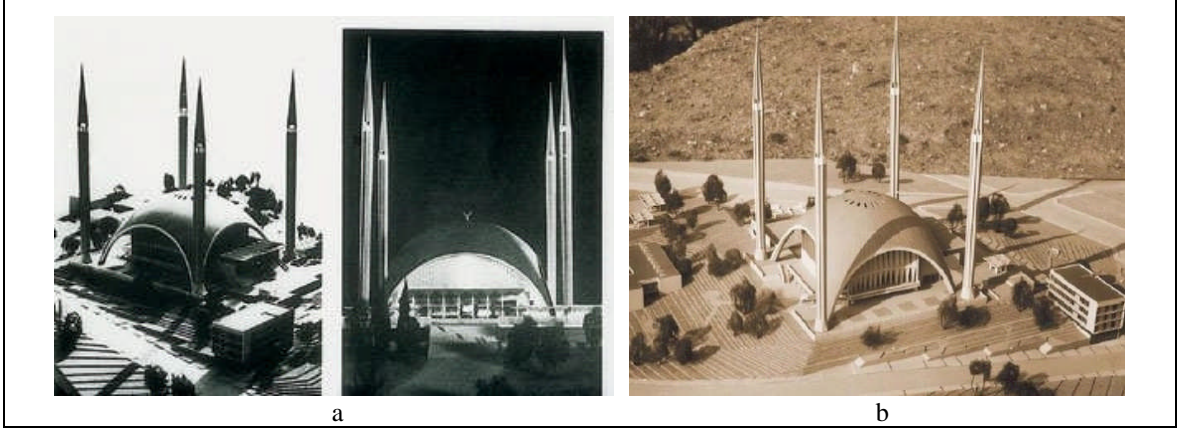
Şekil 31. a. b. c. Ortaköy Cami iç mekan görünüşleri, (Durmuş, 2009).

Yapı 1969 yılında, temel takviyesi önemli bir onarımdan geçmiştir. Bu büyük restorasyondan sonra cami, 1984'te büyük bir yangın geçirmiş ve yeniden onarılmıştır (Batur, 1994).

3.1.3.6. Modern Dönem Camileri

20. yüzyıl başlarında Türk mimarisinde başlayan ve milli mimarlık dönemi üslubu olarak da adlandırılan dönemdir. Mimar Kemaleddin Bey tarafından küçük ölçülerde inşa edilen camilerin bazılarında uygulanan bu yenilik arayışı, 1930'lardan itibaren bazı mimarların Batı'nın modernini takip etmesiyle sürmüştür (Eyice, 1993).

Cami mimarisinin modern dönemdeki en büyük örneği, Ankara Kocatepe Cami için Vedat Dalokay'ın önerisidir (Şekil 32).

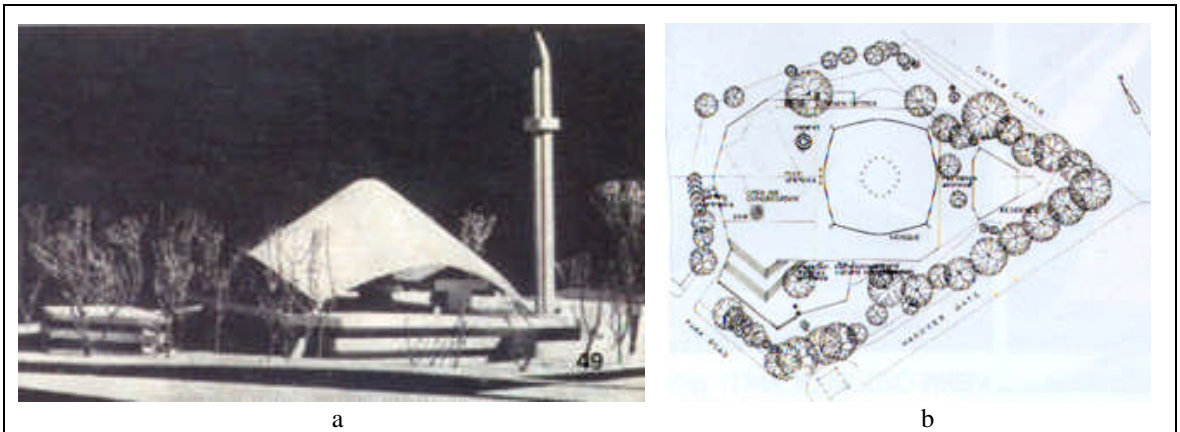


Şekil 32. a. b. Ankara Kocatepe Cami Projesi, Vedat Dalokay, (URL-65, 66, 2009).

Kare bir planın tonozla örtüldüğü bu örnek uygulanmayarak yerine klasik üsluptaki bugünkü Kocatepe Cami inşa edilmiştir.

Cengiz Bektaş'ın Ankara'daki Etimesgut Cami ise modern bir anlayışta ele alınmıştır. Burada cami, düz ve kubbesiz bir kitledir; minare yerine ise bir köşk inşa edilmiştir (Eyice, 1993).

Yine Londra'da yapılması tasarlanan Yaşar Marulyalı ve Levent Aksüt imzalı proje, yeni bir deneme girişimi açısından dikkate değerdir (Eyice, 1993). İkincilik ödülü alan projede, sivri bir çadır görünümünde olan örtünün hakimiyeti göze çarpar (Şekil 33). Bu anlamda Vedat Dalokay'ın Kocatepe Cami projesine olan benzerlik hissedilmektedir.



Şekil 33. a. b. Londra Cami ve İslam Kültür Merkezi ikincilik ödülü projesi, Yaşar Marulyalı ve Levent Aksüt, (URL-67, 68, 2009).

Küçük ölçekte yapılan çeşitli denemelerle cami mimarisinde modern adımlar atılmaya başlanmıştır. Bu dönemdeki cami mimarisi düzenli ve düzensiz plan şemaları olmak üzere iki başlık altında ele alınabilir.

3.1.3.6.1. Düzensiz Plan Şemaları

Modern çizgilerin hakim olduğu bu dönemde, düzensiz plan şemasına sahip ibadet yapılarına örnek olarak, küçük ölçekte yapılmış ancak kararlı biçimsel ifadesi ile Kınalıada Cami verilebilir.

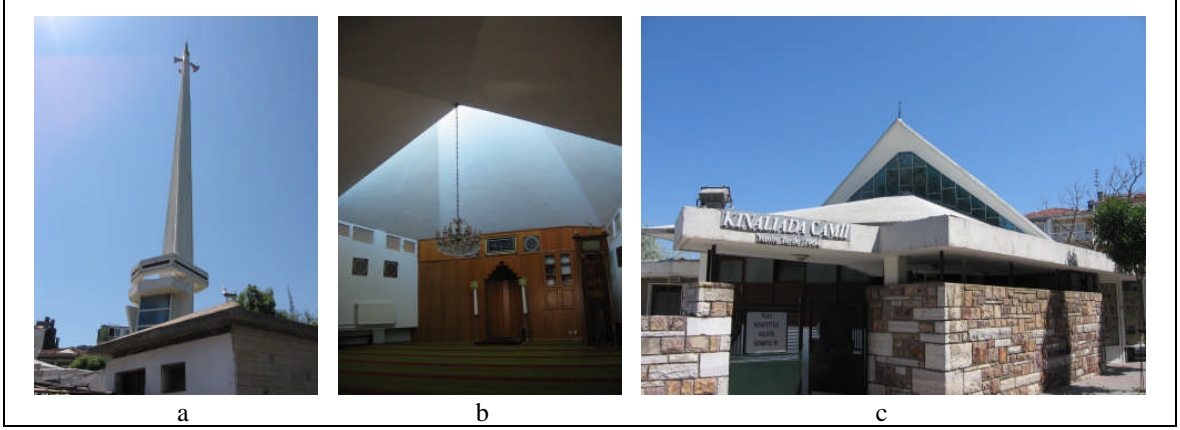
Cami Marmara denizindeki Kınalıada'da, adanın doğu kıyısında ve limandan 200 metre uzakta konumlanır. İbadet alanı daha içselleşirken, yardımcı mekanlar iskele çevresindeki caddeye sergilenir (Şekil 34). Adaya yaklaşımda cami silüeti kendini, çatı ve minare formlarıyla ortaya koyar. Minare, görsel olarak serbest duran duvarın eğri bir parçası ile zemine ulaşır (Erzen ve Balamir, 1996).

Turhan Uyaroğlu ve Başar Acarlı mimarların tasarımı olan cami, Kınalıada Cami Derneği tarafından 1964 yılında yaptırılmıştır (Eraslan, 1994).

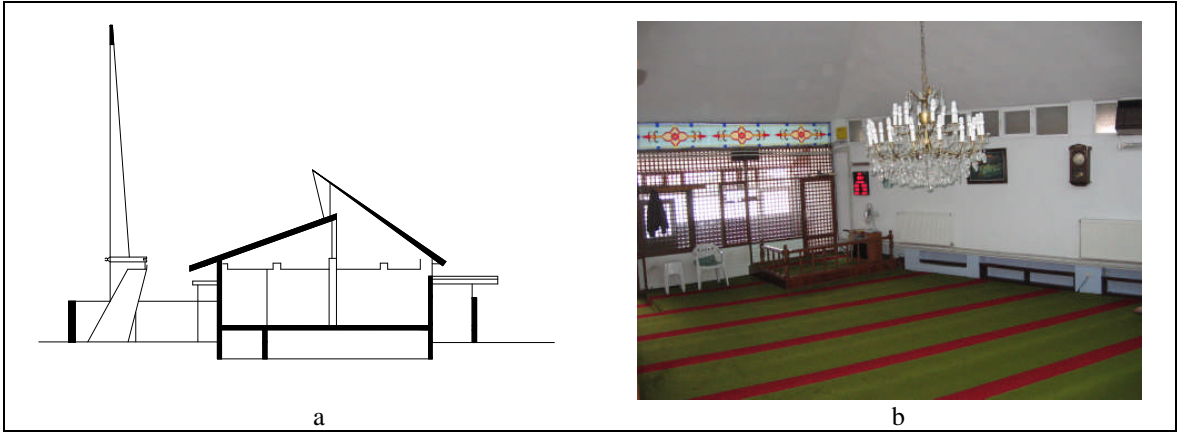
Toplam arsa alanı 450 m², cami iç mekanı ise 250 m²'dir. Güneydoğu-kuzeydoğu yönünde çapraz olarak konumlanan cami; cadde yönünde geniş, deniz yönünde ise daralan bir avluya sahiptir (Eraslan, 1994). Caminin içi üçü kible yönünde, üçü giriş yönünde olmak üzere eşit olmayan altı kenarlı bir poligondan oluşur. Ufak bir kare olan mihrap duvarı, mihrap nişi olarak duvara işlenmiştir. Ancak caminin bugünkü durumunda mihrap ve minber değiştirilmiştir.

Yapının kubbesi Vedat Dalokay'ın tarzını yansıtır. Kubbe yapıyı ikiye bölerek, orta sahında birleşen iki piramitten oluşmaktadır (Şekil 35). Bunlardan güneyde olanı daha yüksek, kuzeyde olanı daha alçak olduğundan dolayı iki piramidin orta alanda birleştikleri yerde bir açıklık oluşmuştur. Mihrap yönünün daha fazla ışık almasını sağlayan kubbedeki camlı bölüm, doğal ışık kaynağının iç mekana alımı konusunda en iyi örneklerdendir (Eraslan, 1994).

Bina kısmen yük taşıyan duvarlar ve güçlendirilmiş beton ile yapılmıştır. Cami erken modern mimarlığın basit sanatının bir örneği olarak dikkate değerdir.



Şekil 34. a. b. c. Kınalıada Cami, Turhan Uyaroğlu ve Başar Acarlı, (Durmuş, 2009).



Şekil 35. a. Kınalıada Cami kesiti, (Erzen ve Balamir, 1996); b. İç mekân görünümü, (Durmuş, 2009).

Çağdaş cami tasarımının temellerinin atıldığı 70'li yıllarda, soyut ve sembolik tavrı ile duyarlı bir tasarım örneğidir (Erzen ve Balamir, 1996).

3.1.3.6.2. Düzenli Plan Şemaları

Modern mimarinin camide uygulanışının en belirgin örneği, Vedat Dalokay'ın Pakistan'da uyguladığı Kral Faysal Camisi'dir. Mimarin, düzgün geometrik biçimi ve farklı bir örtü denemesi olarak ele aldığı kubbe biçimi, cami mimarisinde yarattığı kopma noktası ile adeta bir dönüm noktası olmuştur.

1969 yılında, Pakistan'ın başkenti İslamabad için önerilen cami projesi kapsamında, Vedat Dalokay'ın projesi birinci ödüle layık görülmüştür. 43 ülkeden gelen 17 proje

arasından uygulamaya değer bulunan yapının 1976 yılında yapımına başlanmış ve yapı 1986 yılında tamamlanmıştır.

Dünyanın ikinci büyük camisi olan Kral Faysal Cami, Pakistan'ın başkenti İslamabad'ta konumlanır. Bir İslam kenti olan Pakistan'ın İslamabad kenti master planında, cami yapımı için uygun ve büyük bir alan belirlenmişti. Bu alan; kentte bir odak noktası yaratmak, kent panoramasına hakim olmak ve gece-gündüz yapının görünebilirliğini sağlamak amaçlarıyla yüksek bir noktada seçilmiştir (Şenyapılı, 1969; Naz, 2005).

Pakistan'ın tarihi camilerine benzemeyen kompleks, modern başkent için bir kentsel taç olarak tasarlanmıştır. Örneğin civardaki Margala dağlarının piramidal iniş çıkışlarından hareketle, kubbe imajı piramidal bir şekilde çözümlenerek, caminin bir bakıma bu dağların bir uzantısı olduğu vurgulanmak istenmiştir (Kortan, 1997) (Şekil 36).

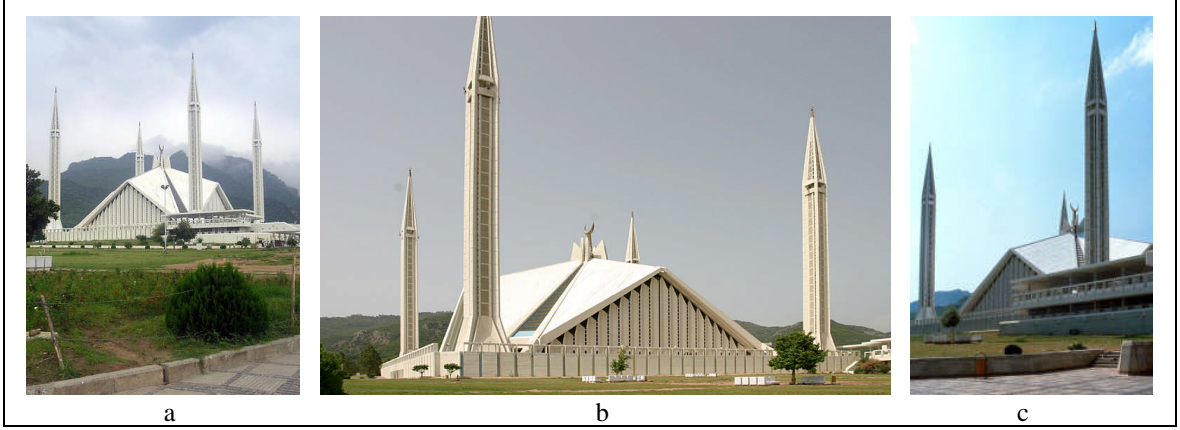
Dalokay kurguladığı camiyi, 4 minare ile tamamladığı bir küp içine yerleştirmiştir. Çünkü mimar caminin geometrik konseptini, kutsal bir İslami form olan Kabe'den esinlenerek ele almıştır (Naz, 2005; Durmuş, 2008).

Kütle kurgusunda; kare bir planı temel alan ibadet mekanı, dört beton taşıyıcı ile desteklenerek sekiz yüzlü üçgen piramidal bir beton kabukla örtülmüştür. Üçgen kabuklarla kurgulanmış olan kubbe 90 metre açıklıktadır ve yine 90 metre yüksekliğinde dört adet minare ile çevrilidir. İç mekan kurgusunda ise mimar; ışıltılı bir mekan yaratma gayesi ile çeşitli ışık yüzeyleri düzenlemiştir, böylece camide 'yaşama sevinci'ni vurguladığını belirtmiştir (Şenyapılı, 1969).

Camiye ilişkin bazı ölçüler aşağıdaki gibidir (Kortan, 1997):

- 12.000 kişilik kapalı cami alanı (75m x 75m)
- Kubbe alanı (96m x 96m)
- 4 minarenin çevrelediği alan (108m x 108m)
- Cami platosu (120m x 120m)

Kral Faysal Camisi tasarlanırken, geçmiş cami örnekleri göz önünde bulundurulmuştur; adeta bir sentez yoluna gidilerek biçimimler modernize edilmiştir.



Şekil 36. a. b. c. Kral Faysal Cami görünüşleri, Vedat Dalokay, (URL-69, 70, 71, 2009).

3.1.3.7. Postmodern Dönem Camileri

Postmodern anlayış kendini, Modern mimarlığın “tekdüzeliğine karşı” tepkisel bir tavır olarak adlandırırken; postmodern mimari kendini biçimsel elemanlarla ortaya koymaya çalışmıştır.

Bazı kesimlere göre, geçmişin yadsındığı ve anlam kodlarının yitimine neden olan buyurgan mekanların yaratıldığı anlayışın yerini, 1960’lı yıllardan itibaren postmodernizm almaya başlamıştı (Gençosmanoğlu, 2001). Nasıl ki modernizm endüstrileşme ve rasyonelleşmeyi çağırıyor ise, postmodernizm de historicizm ve popülarizm gibi kavramlarla açıklanabilir (Uluoğlu, 1996).

Cepheye dekoratif bir işlev veren postmodernizm, biçimi aynen alarak, üsluplaştırarak abartır (Hasol, 2002).

Klasik dönemden günümüze çok da gelişme kaydedemeyen cami mimarisi, postmodern dönemde biçimsel arayışlar içine girmiş; geleneksel dini mimari elemanları basit bir çerçevede ve yalnızca biçimsel olarak ele alınmıştır. Postmodern dönem camilerine örnek olarak ise Cumhur Keskinok’un TEK Cami seçilmiştir.

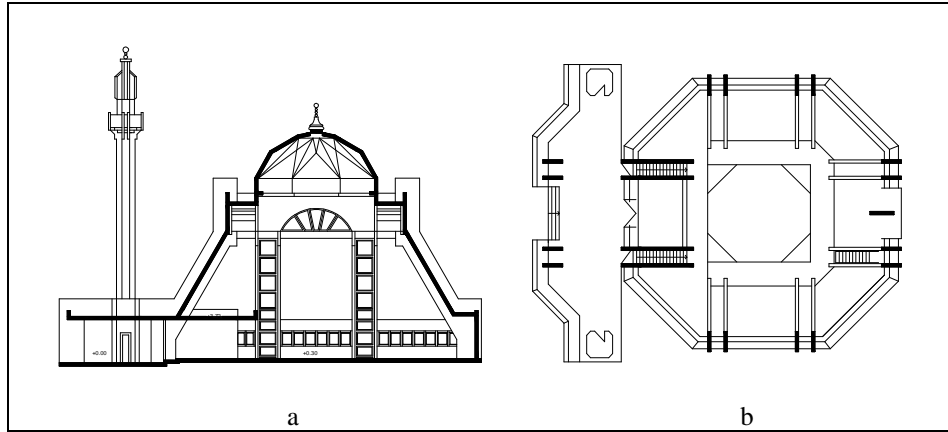
Türkiye Elektrik İşleri Kurumu (TEK), cami yapımı için 1986 yılında bir tasarım ofisine teklifte bulunmuştur (Erzen ve Balamir, 1996). Cumhur Keskinok tarafından 1986 yılında önerilen proje, TEK tarafından kabul edilerek Ankara Gölbaşı’nda yaptırılmıştır (Şekil 37).

Yarışma jürisinin mimari raporuna göre; geleneksel cami formlarını anımsatan bir yaklaşımla tasarlanmış olan cami, heykelsi bir tavrı barındırmasının yanında betonarmenin olanaklarını da göz ardı etmemiştir (Şenyapılı, 1992).



Şekil 37. a. b. TEK Cami, Gölbaşı, Ankara, Cumhuriyet Keskinok, (Durmuş, 2009).

Camiye yaklaşım, yapının simetri eksenini boyunca sağlanmaktadır. Alçak bir saçaktan binaya giriş, tüm yüzey boyunca binaya bağlanarak, sonunda iki minare ile birleşir. Caminin ana mekanı 400 kişiyi barındıracak kapasitede ve kolonsuz olarak düzenlenmiştir. Plan 8 çift strüktürel eleman ile kurulmuş sekizgen bir çerçeveden oluşur (Şekil 38). Dışarıda bu elemanlar çift kolon olarak okunurken, içeride içi saran bir kiriş düzeyinde bulunur (Erzen ve Balamir, 1996). Kiriş ve sekizgen kubbe arasındaki üst duvarlar, dört yönde tekrar eden hilal şeklinde (lunette) pencereler ile boşaltılmıştır (Erzen ve Balamir, 1996; Şenyapılı, 1992).



Şekil 38. a. TEK Cami kesiti (Erzen ve Balamir, 1996); b. TEK Cami planı, (Erzen ve Balamir, 1996).

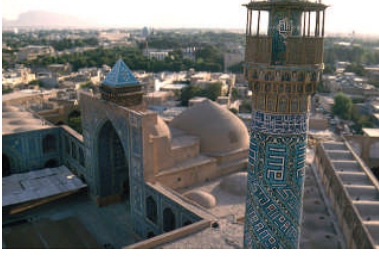
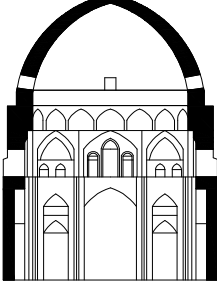
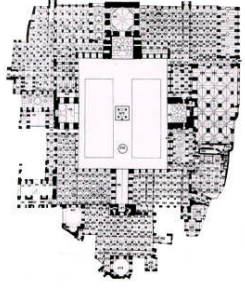

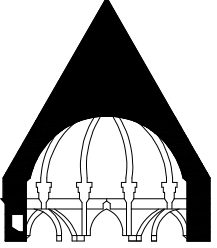
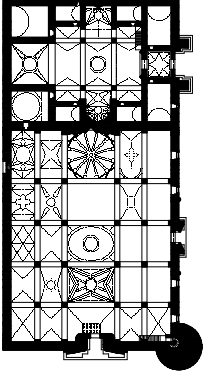

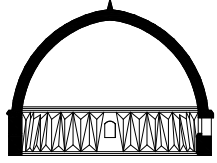
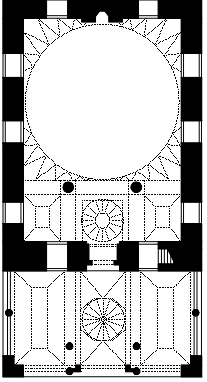

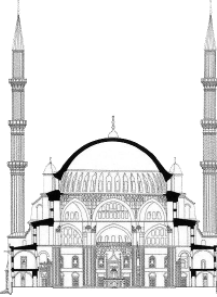
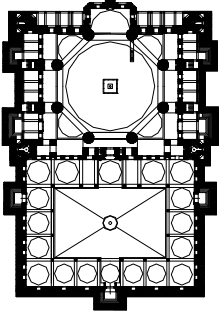
Güçlendirilmiş betonla oluşturulan camide, düşey pencere bantları ile aydınlatma sağlanmıştır. İç mekanda beyaz renkli duvarlara karşın, yerlerde yeşil halı, minarelerde ise

brüt beton ve cephelerde taraklı mozaik kullanılmıştır (Erzen ve Balamir, 1996; Şenyapılı, 1992).


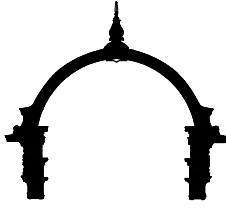
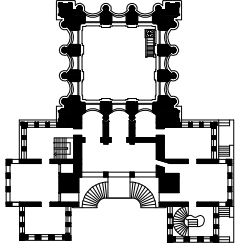
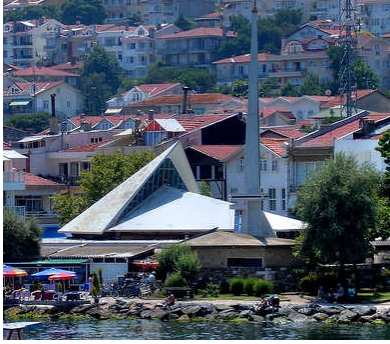

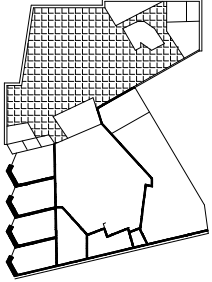

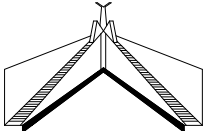
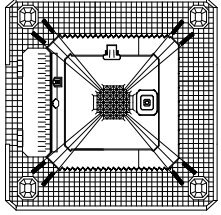

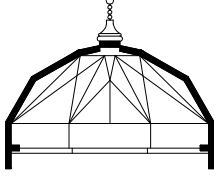
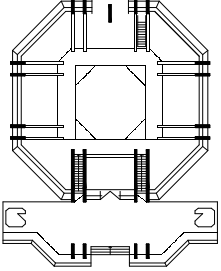
Postmodernizmi tarihselcilik boyutuyla ele alan ve lokal ölçekte ele alınmış olan bu cami, geleneksel strüktürel fikirler ile teknolojik olanakları bütünleştirmeyi hedeflemiştir. Ancak yine de cami mimarisinde modern dönem göz ardı edilerek, geleneksel örneklere bir dönüş söz konusu olmaktadır.

Yukarıda değinilen bütün cami tipleri ve tiplerin tarihsel gelişim süreci, plan formu ve kubbe biçimi ilişkisi bağlamında Tablo 1’de özetlenmiştir.

Tablo 1. Cami Tipolojisi İçerisinde Plan ve Kubbe Formu İlişkisi

Tipler		Yapı Örnekleri	Kubbe Biçimi	Plan Formu
Revaklı Tip	İsfahan Cami (760-62) İsfahan, İran			
Ulucami Tipi	Divriği Ulucami (1228-29) Sivas, Türkiye			
Tek Kubbeli Tip	İznik Yeşil Cami (1378-91) İznik, Türkiye			
Çok Kubbeli Tip	Selimiye Cami (1568-75) Edirne, Türkiye			

Tablo 1'in devamı

Tek Kubbeye Dönüş	Ortaköy Camii (1854) İstanbul, Türkiye			
Modern Dönem, Düzensiz Plan Şemaları	Kınalrıda Camii (1964) İstanbul, Türkiye			
Modern Dönem, Düzenli Plan Şemaları	Kral Faysal Camii (1976-86) İslamabad, Pakistan			
Postmodern Dönem	TEK Camii (1986-88) Ankara, Türkiye			

3.2. Kral Faysal Camisinin Dekonstrüksiyon (Yapıbozum) Kavramlarıyla İrdelenmesi

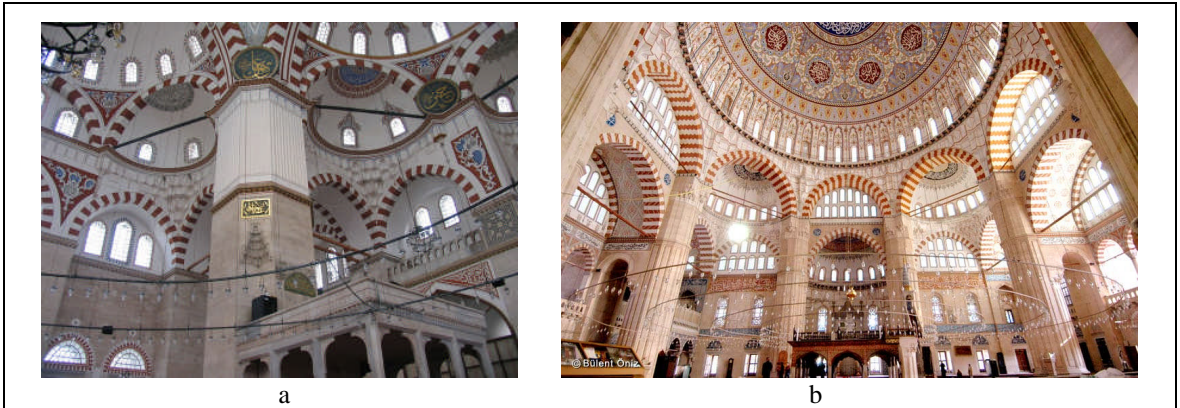
3.2.1. Différance (Farklılaşım)

Derrida'nın (1982), bir kavramsal sürecin olanaklılığı olarak tanımladığı différance, düşünmek ve düşündürmek için etkili bir oyun hareketidir. Bir farka işaret eden différance, Kral Faysal Cami özelinde ve cami mimarisi bağlamında da irdelenebilir.

Dini yapıların sembolü olan ve zaman içerisinde çeşitli elemanlardan oluşan cami mimarisi, Müslüman toplumlar için önemli bir kuruluştur. Çünkü cami sadece bir ibadet mekanı değil, aynı zamanda topluma ait bir mekandır.

İslamîyette dini yapıların ilk örneği olarak kabul edilen Kabe'nin oluşumunda; mihrap, minber, minare, avlu ve şadırvan gibi öğeler kullanılmamış, sadece bir yönlenme fikri esas alınmıştır (Aazam, 2007). Mekansal olarak bu yönlenme, Kur'an ve İslamîyet'ten gelir; ibadet edenlerin kible duvarıyla yüz yüze olması ve paralel düzenlemeye olanak vermesi gibi ritüeller, ibadet biçiminin kendi geleneğinden kaynaklıdır. Yani cami konseptinin oluşumunda bu öğeler karakteristik veya olmazsa olmaz öğeler olarak değil, dini ritüellerin bir parçası olarak ibadet edenlere sembolik bir çağrışım yapması konusunda yardımcı elemanlardır (Aazam, 2007).

İç mekanda bu gereksinmelerin bir sonucu olarak plan, form ve cephe düzeni şekillenmesinde açıklığın büyüklüğü önemli hale gelmiştir; örneğin Mimar Sinan'ın planları benzer olan camilerindeki örtü biçimi; doğrudan iç mekan yüksekliği ve ışık niteliğini etkileyen bir unsur olmuştur (Erzen, 1996) (Şekil 39).



Şekil 39. a. Şehzade Cami, Mimar Sinan, (URL-72, 2009); b. Selimiye Cami, Mimar Sinan, (URL-73, 2009).

Dış mekandaki gereksinimlerin bir sonucu olarak ise; cenaze namazları ve merasimleri için bir platform yapılmıştır. Dalokay'a göre planın en büyük ve yeni özelliği, ibadet eylemini aksatmayacak şekilde ayrı bir platform tasarlanmış olmasıdır (Şenyapılı, 1969).

Différance başlığı altında bir kavram kargaşasına sebep olmamak için; kubbe, ölçü-malzeme, son cemaat yeri, minare gibi alt başlıklar açıklanarak, Faysal Cami'nin cephe arkitektoniği ve iç mekan kurgusunun bu aşamada bir düzen içinde yorumlanması yararlı olacaktır.

3.2.1.1. Kubbe

Tarihsel olarak düşünüldüğünde örtü sistemi, daha önce açıklandığı gibi giderek tek kubbe merkezinin egemen olduğu bir anlayışla şekillenmeye başlamıştır. Çünkü büyük açıklıklı iç mekan gereksinimini en iyi karşılayan strüktür olarak kubbe, çok farklı ölçeklerde ve evrensel olarak kullanılmıştır (Kuban, 1997). Goodwin'in (1971) de belirttiği gibi, kubbeli yapılarda asıl önem kubbeye verilmiştir ve tüm hareketler ona doğru yönelmiştir.

Kubbenin mekan içindeki tasarımsal işlevi, kubbenin simgesel ve strüktürel kullanımları arasındaki bir sınırdır (Kuban, 1997). Aslında İslam mimarisi kubbe konusunda çeşitli varyasyonlar sunarak, simgeselliğin biçimsel aynılığa işaret ettiğini değil aksine bir farka dönüştüğünü zaten gösterir.

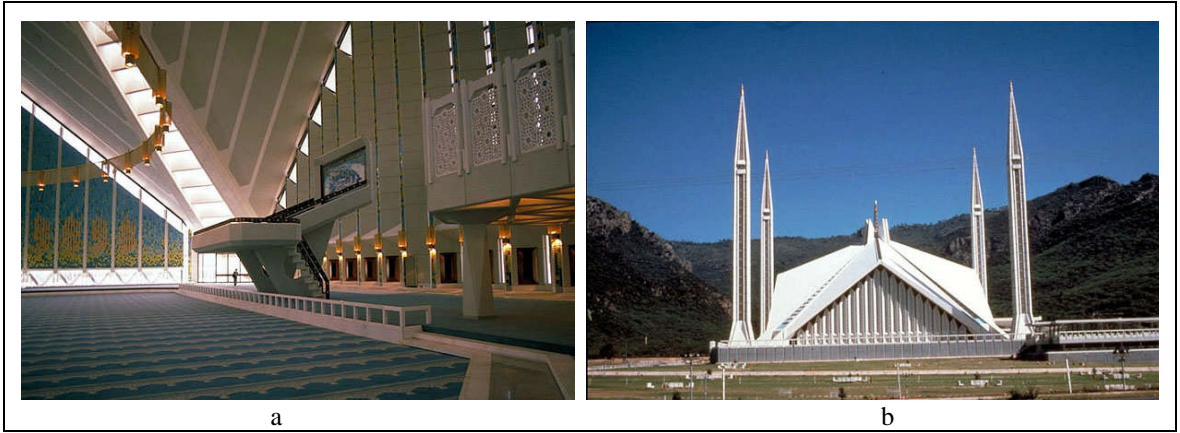
Esasen cami mimarisinde kullanılan minare, kubbe gibi geleneksel ve simgesel öğeler Kral Faysal cami örneğinde de kullanılmıştır. Bu örneği farklı kılan nokta ise, mimari elemanların kullanılış biçiminin farklılığından kaynaklıdır. Örneğin benzerlik içindeki farklar konusunda, kemer-kubbe tip konvansiyonundan farklı bir örnek olduğu dikkate değerdir. Çünkü kubbenin gerektirdiği kemer kullanımı ilkesi terk edilmiştir; aslında farklı bir yorumla yeniden gözden geçirilmiştir, denebilir.

Kubbeli mekan fikri, İslam dünyasında çok önceleri de mevcuttu. Örneğin 800-1700 tarihleri arasında İran mimarlığında başlıca bina tiplerinde sıklıkla kubbe kullanılmış iken, Osmanlılarda esas öz haline gelerek birincil öneme sahip olmuştur (Hillenbrand, 2005).

Osmanlılar İslam ve Selçuklu yapı kültürünü sentezleyerek; yerel olanakları kendi yapı kültürü ile birleştirmiş ve kubbeli mekan türünü geliştirmeye başlamıştı (Tuluk, 1996). Örneğin İznik ve Bursa'daki Erken Devir yapılarında kubbe, duvar aracılığı ile

taşınırken giderek kesintisiz bir iç mekana ulaşma ihtiyacı da kubbenin ayaklı bir mekana oturtulmasıyla çözülmeye çalışılmıştır (Tuluk, 2006). Böylece mekanın enine büyümesine de olanak tanınmaktaydı. Yani kubbenin belirlediği kesintisiz alanı büyütme ihtiyacı, her yönde büyüme ve genişleme isteğini açığa çıkarmıştır. Dönemine göre kubbenin örttüğü mekanın büyümesinin teknik açıdan zor olması sebebiyle ve yan mekanların eklenmesiyle plan kurgusu enine doğru gelişmeye başlamıştır.

Bu açıklamaların ardından Kral Faysal Cami özelinde, bir geriye dönüş yaşanıp yaşanmadığı sorgulamaya değer görünmektedir. Çünkü yan mekan örtme gayesi güdülmendiğinden asıl önem kubbeye verilmiştir. Bu nedenle kare bir mekan olan caminin tüm iç mekanı üzerine tek bir kubbe oturtulmuştur (Şekil 40). Esasında burada ayaklar üzerine kubbe yerleştirme mantığının yeniden sorgulanması da oldukça ilginçtir.



Şekil 40. a. Kral Faysal Cami iç mekanı, (URL-74, 2009); b. Kral Faysal Cami dış kütlesi, (URL-75, 2009).

Yapının mimarı Vedat Dalokay (1990), kubbe kullanımından kaçınması konusunda pratik ve yapısal bir neden olarak akustik sorununu ve geniş kabuğun süslenmesindeki zorlukları dile getirmiştir. Ancak cami mimarisinde, işlevsel olarak mekana yön veren tavırlar olmadığını belirten Dalokay; esas olanın ana kubbe –yani burada örtü veya kabuk denebilir- etkisi altında kalarak, ibadet geleneği doğrultusunda kibleye yönelme olduğunu belirtmiştir (Şenyapılı, 1969). Yani kubbenin mistik olarak bütünleştirici etkisi altında, mihrap yönünde yönelme yine burada da esastır.

Kral Faysal Cami konusunda Tanyeli (2008); kubbe formunun kabul edildiği ve Osmanlı merkezi planlı cami tipinin kullanılarak, aynı zamanda minare ve kubbenin yeri de korunarak geleneksel camilere benzer bir uygulama yapıldığı görüşündedir. Ancak bu

görüŖü geçersiz kılan différence kavramı, zaten tedrici bir deęiŖimdir ve içeriği gereği her zaman benzerlik içerisindeki farkları açığa çıkarmayı yeğler. Bir başka deyiŖle, Tanyeli değerlendirmesindeki ‐aynılık‐ vurgusu tam da difference’ın türediği aynılıktır.

Bir diğer eleŖtiri ise mimar Turgut Cansever’e aittir. Cansever (2007) konu ile ilgili görüŖünü Ŗu soru ile özetlemiŖtir: ‘Kubbe gibi köklü geleneksel anlamlar taşıyan bir Ŗeyi modernleŖtirebileceęimize duyduğumuz inanç, sağlıklı mıdır?’. Demek ki, gelenekçi bir mimar tarafından da ‘geleneksel tutumdan bir ayrılma’ olduğu kabul edilmektedir. Bu nedenle Faysal Cami örneğinde, kubbenin geçmiŖteki yorumlarının farklı bir kompozisyon içinde ele alınabilme cesaretinin gösterildiği kabul edilmelidir.

3.2.1.2. Ölçü-Malzeme

Cami, büyük toplulukları barındırma kapasitesi düşünöldüğünde ölçek konusunda en hassasiyetle davranılması gereken dini mimari konularından biridir. Ölçü probleminden hareketle kullanılan malzemenin niteliği, bu nedenle daha da önemli olmaktadır. Çünkü ölçüyle birlikte cami mimarisinde kullanılan malzeme, caminin en güçlü ve görkemli biçimde ifade edilme araçlarından biridir.

Çağının getirilerini en iyi Ŗekilde kullanan ve yapılarında örnekleme yi başarabilen Mimar Sinan, kendinden önce yapılmıŖ olan cami örneklerini de değerlendirerek, giriş mekanları ve avluları revize etmiŖ, kullanılabilir ölçülere getirmiŖtir. Örneğin İran camilerindeki büyük alanları insan ölçeğine uyumlandırarak, çağına uygun cami anlayıŖını ŖekillendirmiŖtir (Ŗekil 41).

Bu konuya ek olarak; İran ve Osmanlı camilerinin neredeyse tüm örneklerinde kaplama taŖ var iken, Modern camiler kategorisinde değerlendirilen Faysal Camisi’nin malzemesi çok yalındır. Mevcut olan bu yalınlık esasında bir difference’tır. Çünkü malzemeye ve kurguya bağlı olarak Ŗekillenen cepheler soyludur. Böylelikle malzemede yaratılan fark, tüm görünüŖü ve cami konseptini difference bağlamında daha da ileri taŖımıŖtır.



Şekil 41. a. Yazd Cami, İran, (URL-76, 2009); b. Şehzade Cami, İstanbul, (URL-77, 2009).

3.2.1.3. Son Cemaat Yeri

Son cemaat yeri irdelemesine gelindiğinde, kısa bir tanım yapmak yerinde olur:

Son cemaat yeri camilerde, zeminden yükseltilmiş ve üstü örtülü olmak üzere ön cephede yer alan ibadet yeridir (Özüdoğru, 2005). Özüdoğru'ya (2005) göre, revaklı avluya sahip camilerde bu bölümle kaynaşan son cemaat yeri, avlusuz camilerde esas cepheye şekil veren bir elemandır.

Kral Faysal Cami özelinde son cemaat yeri, geleneksel ve tarihi örneklerin aksine betonarme modern bir saçakla belirtilmiştir (Şekil 42). Yedi parçadan oluşan saçak yapının yaklaşık yarısı yüksekliğindedir ve kolonlarla desteklenmiştir. Ancak son cemaat yerinin başladığı nokta, ince ayaklarla desteklenmiştir ve ayaklar her bir parça elemanın orta noktasından taşıtılacak şekilde yerleştirilmiştir. Son cemaat yeri mantığı geleneksel bir yaklaşım ile ele alınmakla birlikte modern bir yoruma gidilmiştir. İbadet eyleminin kaçınılmaz bir durumu olarak son cemaat yeri, fikir olarak korunmuş ancak biçimsel olarak revak veya avlu fikri terk edilerek; biçim yapıbozuma uğratılmıştır.

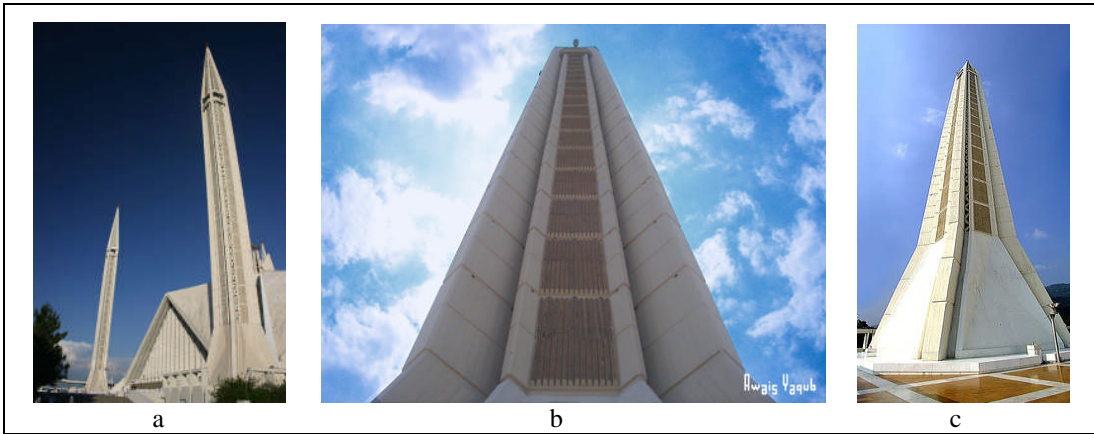


Şekil 42. a. b. Kral Faysal Cami son cemaat yeri, (URL-78, 79, 2009).

3.2.1.4. Minare

Yüzyıllar boyunca ezanı yüksek yerden okuma çabası, cami mimarisinde minare formunun şekillenmesine neden olmuştur.

Geleneksel minare örneklerinin aksine Kral Faysal Cami’inde; minare gövdesi, şerefe ve külah tek bir eleman olarak yorumlanmış; böylece, biçimin özgür yapısına imada bulunularak biçimsel bir farklılığa dikkat çekilmiştir (Şekil 43). Minarelerin konumu ve sayısı dikkate alındığında ise tipolojik olarak herhangi bir değişiklik yapılmadığı söylenebilir. Çünkü minarelerin sayısı ve konumu geleneksel camilerdeki, özellikle Osmanlı camilerindeki yaklaşımla aynıdır.



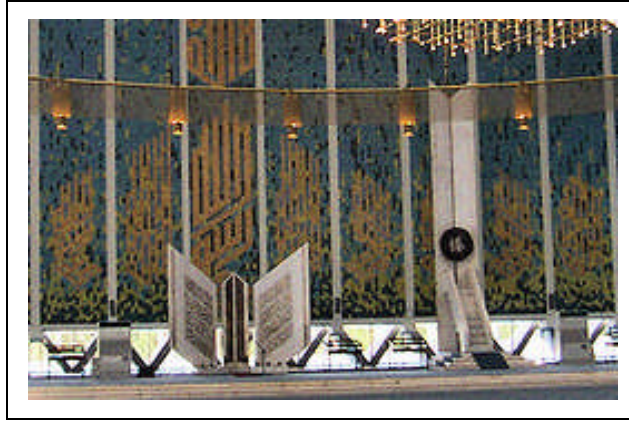
Şekil 43. a. b. c. Kral Faysal Cami minaresi, (URL-80, 81, 82, 2009).

Kral Faysal Cami örneğindeki meydan okuma ve net tavır, benzer elemanlar ve öğeler içinden bir fark yaratmaya işaret eder. Aynılıklar içindeki küçük sistemli farklılıklardan oluşan ve différence kavramıyla örtüşen bir biçimde; kubbe (örtü elemanı), minareler, giriş mekanları, avlular gibi cephe arkitektoneği, bu cami bağlamında yeniden yorumlanmıştır, denilebilir.

3.2.1.5. Minber

Namaz vakitlerinde hutbe okunan ve mihrabın sağında bulunan basamaklı yüksek yere minber denir (Hasol, 2002).

Kral Faysal camisinde minberde, biçimsel olarak bir difference tespit edilir. Minber formu, geleneksel örneklerin dışında bir biçimdedir (Şekil 44). Ancak çok eski tarihlerden günümüze kadar olan cami evriminde olduğu gibi, minberin basamaklı yapısı korunarak geleneksel örneklere atıf yapılmıştır. Mihrap gibi minber de heykelsi bir görünüme sahiptir.



Şekil 44. Kral Faysal Cami minberi, (URL-83, 2009).

3.2.2. Hiyerarşinin Tersine Çevrilmesi (Hierarchy Reversal)

Hiyerarşinin tersine çevrilmesi; yapıbozum felsefesi içinde, var olan düzenin nasıl tersine çevrilebileceğini ispatlamaya yönelik bir stratejidir. Kral Faysal Cami bağlamında hiyerarşinin tersine çevrilmesi; mihrap, kubbe, duvar başlıkları altında aşağıda irdelenmiştir.

3.2.2.1. Mihrap

Cami ve mescitlerde kibleyi belirten, aynı zamanda da imamların namaz kıldırırken içinde buldukları nişe mihrap denir. İbadet hücresi olarak düşünülebilen mihrap, ibadet geleneğinde zamanla ayinin düzenli bir unsuru haline gelmiştir (Burckhardt, 2005).

Yüzyıllar öncesinden günümüze kadar cami mimarisi ele alındığında değişmeyen önemli öğenin kibleye yönelme, yani mihrap yönü olduğu görülmektedir. Erken devir cami örneklerinde mihrap, biçimsel olarak yer almamış olsa da, sonraları sembolik bir form olarak bir nişe belirtilmiştir (Şekil 45).



Şekil 45. a. Divriği Ulucami mihrabı, Sivas, (URL-84, 2009); b. Kral Faysal Cami mihrap duvarı, Pakistan, (URL-85, 2009).

Kral Faysal Cami örneğinde, mihrap öğesi bir niş ile belirtilmek yerine daha büyük ölçekte, adeta bir duvar yüzeyi olarak ele alınmıştır. Bu nedenle mihrap öğesinde bir hiyerarşi bozumu görülmektedir; çünkü esas olarak önemsenmiş olan mihrap biçimi değil, kibleye yönelmenin nasıl belirtilmesi gerekli olduğudur. Kibleye yönelme fikri esas alınarak mihrap öğesi; ölçek, malzeme ve biçim olarak yapıbozuma uğratılmıştır. Mihrap burada küçük bir simge yerine büyük bir simge; bir sunak olmak yerine bir yapı öğesi haline gelmiş ve kompakt bir biçim iken yaygın bir biçim halini almıştır.

3.2.2.2. Kubbe

Mimarlıkta, küçük boyutlu yapı malzemelerinin bir yarım küre oluşturacak şekilde dizilmesiyle oluşan mekan örtüsüne kubbe denir (Anonim, 1993c). Bir yapım yöntemi, taşıyıcı örtü ve çok yönlü bir biçim ögesi olan kubbeye, çoğu kültürde simgesel anlamlar yüklenmiştir. Çünkü dinsel kültür, simgesel öğelerle yoğurulmuştur.

İç mekan yaratıcısı olarak kubbe örtüsü, gökyüzünü ve Tanrı'yı simgelerken; dış biçimiyle de en güçlü mimari imgelerden biridir. Tek kubbe altında toplanmış olan mekan, formundan kaynaklanan yalınlığı sebebiyle, ibadet edenlere dinlendirici ve bütünleştirici bir duygu verir.

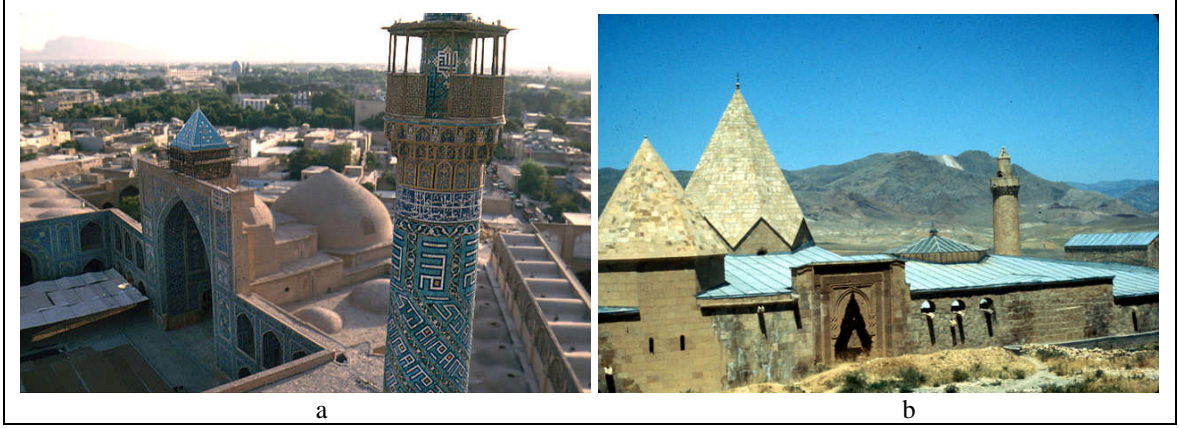
En erken örneklerden günümüz camilerine kadar yayılan geniş bir çerçeve ele alınırsa, cami mimarisinde hiyerarşik değerın kubbeye verildiği gözlenmektedir. Hatta kubbenin geçtiği açıklık konusunda, cami yapılarının kilise yapılarıyla zaman zaman yarıştığı görülmüştür. Kilise ve cami yapılarının yapım tarihleri ve ulaştıkları açıklıklar konusunda Gür'ün (2005) tablosu bu anlamda fikir verici olabilir (Tablo-2).

Tablo 2. 17. yüzyıla Kadar Kubbenin Evrimi (Gür, 2005)

Yapı Örnekleri	Yapım Tarihi	Açıklık	Yükseklik
Atreus Hazine dairesi	İ.Ö. 13.yy	15m	15m
Nero'nun Altın evi	64-68	Net olarak bilinmiyor	Net olarak bilinmiyor
Pantheon	118-128	42.42m (142 ft)	42.42m (142 ft)
Hagia Sofia	536	30.90-31.80m	55.60m (182.41 ft)
Santa Maria del Fiore (Floransa katedrali)	1367- 446 (kubbesi tamamlandı)	44m (143 ft +6 inch)	Kubbenin başladığı noktadan tepesine kadar 52m Kubbe altının yerden yüksekliği 170ft=78m
Süleymaniye	1557	26.20m	49.50m
Selimiye	1574-75	31.22m	42.25m
St. Paul	1666	33.60m	111m (364 ft)

En erken cami örneklerinden sayılan İran'daki İsfahan Camisi'nden Sivas'taki Divriği Ulucami'sine ve sonrasındaki tüm cami örneklerinde asıl önem kubbeye

verilmekteydi (Şekil 46). Faysal Cami örneğinde ise kubbede geleneksel örneklerin aksine bir değişikliğe gidilmiştir.



Şekil 46. a. İsfahan Cami görünümü, İran, (URL-86, 2009); b. Divriği Ulucami görünümü, Sivas, (URL-87, 2009).

Değişim ve imlem kaymasının yönü mihraptan kubbeye yer değiştirmiştir. Bu değişim ise iki başlıkta meydana gelmiştir:

- Büyüklük olarak
- Biçim etkinliği olarak

Büyüklük olarak; giderek büyüyen açıklık ile diğer mekansal ihtiyaçlar ve daha büyük toplulukları bir arada tutma arzusu gerçekleştirilmiştir (Tablo-2). Aynı zamanda büyük açıklıkların iç mekanda kolon bulunmaksızın geçişinin, en güzel ve modern örneklerinden biri ortaya koyulmuştur.

Biçim etkinliği olarak ise, kubbe ilgiyi üzerinde toplayan bir formdur. Bu camide tarihsel süreçte gözlemlenen kubbe biçiminin yani dairesel örtünün aksine, sekiz yüzlü üçgen piramidal bir beton kabuk kullanılmıştır. Çünkü Kral Faysal Cami bağlamında hiyerarşik değer kubbeye verilmektedir ve bütün diğer formlar tali veya ikincil değere sahiptir.

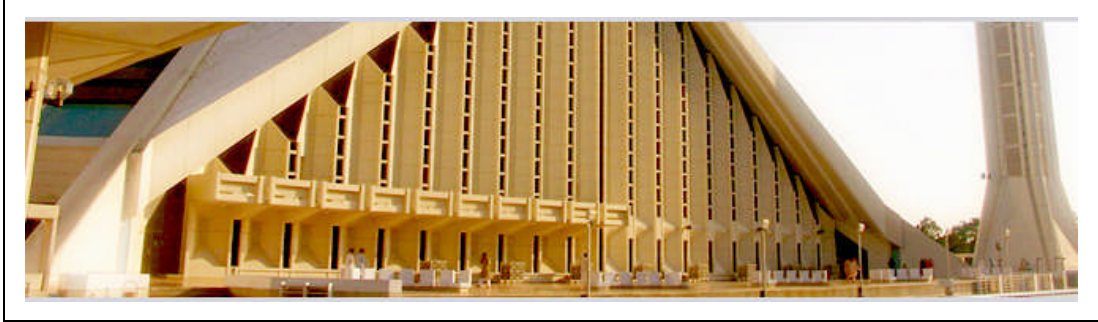
Bu net ve farklı tavırda önemli olan; tevhid fikrinin korunması ancak “neden farklı bir formu olmasın?”, sorgulamasıyla yeni bir denemeye girişilmesidir. Bu nedenle demek ki kubbe fikri gibi güçlü bir İslami kanonun altı oyularak hiyerarşi tersine çevrilmektedir.

Dalokay rasyonel bir form olan kareyi ele alarak ve çeşitli parçalanmalar yaratarak, yapının tümünün bir tevhid fikrini göstermesini sağlamıştır. Tarihi bir örtü formuyla oynanarak, kubbe modeli modern bir yorum ile farklı bir biçimde değerlendirilmiştir.

3.2.2.3. Duvar

Cami mimarisinde duvar elemanı bölücü olmaktan çok taşıyıcı bir eleman olarak kullanılmıştır. Özellikle kubbenin yapıya getirdiği yük düşünüldüğünde, duvarlar strüktürel olarak önemli mimari öğeler haline gelmiştir.

Bu durumu tarihsel süreç bağlamında örneklemek gerekirse; en eski örneklerden biri olan Divriği Ulucami'sinde, külahları taşıyan duvar elemanları ve sütunlar mevcuttur. Özellikle Mimar Sinan'ın yapılarında kubbeyi taşıyan kalın duvarlar, daha sonraları ise sütunlar vardır. Faysal Cami örneğinde ise taşıyıcı duvarlar kullanılmamıştır, aksine yapı kabuğu yüzeyleri aynı zamanda duvar elemanları olarak kullanılmıştır. Böylelikle cephelerde daha fazla cam yüzey kullanılarak bol ışık sağlanmıştır. Bu anlamda Faysal Camisi'nin, duvar elemanı kullanımıyla getirdiği strüktürel değişiklik, bir hiyerarşi yapıbozumu olarak değerlendirilebilir (Şekil 47).



Şekil 47. Kral Faysal Cami duvar yüzeyi, (URL-88, 2009).

Bu tavır yeni bir tutum olarak kendinden sonraki cami mimarlığını önemli ölçüde etkilemiştir. Örneğin Batıkent Camisi, Kral Faysal Camisi'ne benzer şekilde duvar elemanlarını kubbe etkisiyle eritmiş örneklerdendir (Şekil 48).



Şekil 48. a. Batıkent Cami, Ankara, (URL-89, 2009); b. Şakirin Cami, İstanbul, (URL-90, 2009).

3.2.3. Marjinallik / Merkezilik (Marginality / Centrality)

Marjinallik / Merkezilik kavramının alt üst edilmesiyle yeni bir tipoloji ortaya çıkar. Daha önce de değinildiği gibi Kahn'ın Exeter Kütüphanesi örneğinde, tarihsel süreçteki eylemlerin aksine okuma eylemi çepere alınarak tipolojik bir değişiklik yaratılmıştı. Yani bu merkez / çeper kavram ikilisi bir kütüphane örneği için geçerli olurken, cami örneği için geçerli midir?

Cami ve ibadet geleneği göz önünde bulundurulursa, en eski örnekten günümüze değin cami geleneğini plan anlayışı şekillendirmiştir (Şekil 49). Çünkü, ibadet geleneğinde esas olan çok insanın katılabileceği ve en az müdahale edilmiş bir iç mekan yaratma arzusudur. Bu örnekte de açıklık, ortada taşıyıcı olmaksızın net bir alan yaratacak şekilde geçilmiştir. Belki de form kaygısıyla oluşturulan yapı tarzı bu gereksinmeyi de karşılayacak niteliktedir. Fakat düşünülmesi gereken nokta şudur: Caminin eylemi gereği, bir merkez belirleme tavrı olmalı mıdır? Aslında cami işlevi açısından merkezi olmayı gerektirmez. Fakat kubbe, kozmolojide gökkubbeyi de temsil eden kapsamlı ve aşkın bir formel araçtır.



Şekil 49. İznik Yeşil Cami, İznik, (Durmuş, 2009).

Kral Faysal Cami özelinde düşünüldüğünde; yapıdaki form kaygısı, caminin dıştan içe şekillenmesini gerektirmiştir. Modern kurama göre mimari form, plandan hareket eder. Çizgisi ile modern bir cami imajı veren Kral Faysal Cami'sinde ise tam tersi bir durum vardır; cami dıştan içe şekillenerek bir kütleli form kaygısı güdüldüğüne işaret etmektedir. Aslında burada hem bir hiyerarşik tersine çevrilme hem de marjın / merkez durumu söz konusudur. Plan ve kütle formu arasında tersine çevrilmiş bir durum var iken, aslında marjın ve merkez de bir anlamda yer değiştirmiştir. Çeperi belirleyen bir eleman tasarımda merkezi bir öneme taşınmıştır. Bu anlamda merkez / çeper tartışması bu cami özelinde geçerlidir.

Diğer yandan Dalokay, caminin geometrik konseptini dört minareyle tamamlayarak düzgün bir küp içine yerleştirmiş; eski ve kutsal bir mekan olan Kabe'den esinlendiğini ima etmiştir (Naz, 2005) (Şekil 50). Denebilir ki mimar, önce dış biçimi düşünerek tasarımını yapmıştır. Bu nedenle, modern bir cami olmasına rağmen, Le Corbusier kanonlarının aksine caminin dıştan içe şekillenmesi oldukça ilginçtir.



Şekil 50. a. Kral Faysal Cami'sinin küp içindeki konumu, (URL-91, 2009); b. Caminin yapı kompleksi içindeki konumu, (URL-92, 2009).

Marjin kavramı içerisinde iki yönlülüğü barındırır, iç / dış arasında bir sınırdır; merkez ise yoğun anlamlar odağı, içten etkinliğin başladığı ve dıştan ise başlayan etkinliğin bittiği yerdir.

Kral Faysal Camisi'nin strüktürü düşünüldüğünde sınır fikrinin yine hakim olduğu görülür. Plan-cephe-kesit tasarımı birlikte düşünüldüğünden ötürü formun elde edilmesinde akılcı davranılmıştır. Bu camide süs adeta yapının strüktürü olarak ele alınmıştır.

3.2.4. Tekrar ve Anlam (Iterability and Meaning)

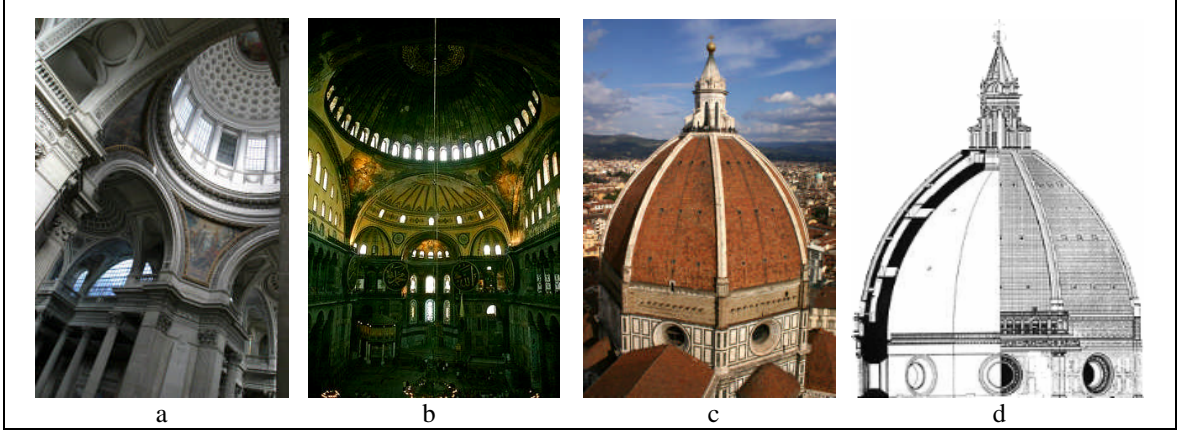
Mimarlıkta tarihsel ve anlamsal bir arka planı olan ve anlam unsurları ileten bir arayış her zaman var olmuştur (Yücel, 2005). Örneğin Venturi'ye (1993) göre alışıldık anlam, reddedilmeyecek bir şeydir ve çeşitli görsel mesajlara ihtiyaç duyar. Rossi'ye (1984) göre ise mesajlar; tarihten gelen temel ilkelerle soyut bir yorum ve ifade arayışı içindedir.

Kısaca anlam; çeşitli mesaj ve imajların aktarımı ve bunların toplumsal ve mimari boyutlarıyla ilişkisini ifade etmektedir (Şentürer, 1995). Malzemeler, geometrik figürler, biçim ilişkileri ve tarzların anlamları ise; tekrar vasıtasıyla sürdürülür. Tekrar, mimari elemanların veya mekanların boyut ve düzeninde önemlidir.

Mimarlık ve mimarlıkta anlam konuları, mimarlık tarihi süreci boyunca ilişkide olmuştur. Bu nedenle tüm yapı grupları gibi dini yapılar da, düz anlamları ile ortaya

çıkmanın yanında; geçmiş imgelerden alınan çağrışımlar ile yan anlamlarıyla da algılanırlar (Çakıroğlu, 2006).

Dini yapı mimarisi, diğer mimari alanlardan daha yavaş gelişme göstermiştir. Klasik cami mimarisi görkemine takılı kalmış olmak ve geleneklere saplantılı olmak, dini yapı mimarisini geriye çeken unsurları oluşturmuştur (Gönençen, 1999).



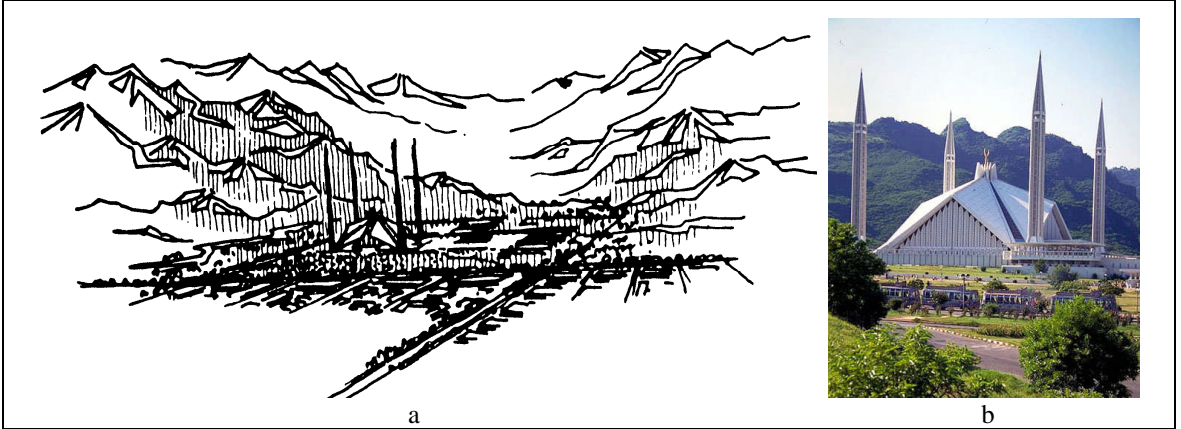
Şekil 51. a. Pantheon Tapınağı kubbesi, (URL-93, 2009); b. Ayasofya Kilisesi kubbesi, (URL-94, 2009); c. Floransa Katedrali kubbesi, (URL-95, 2009); d. Floransa Katedrali kubbe kesiti, (URL-96, 2009).

Mimarlık tarihi boyunca kubbe, simgesel ve strüktürel öneme sahip bir eleman olmuştur. Örneğin Pantheon Tapınağı, Ayasofya Kilisesi veya Brunelleschi'nin Floransa Katedrali kubbesi gibi örneklerde kubbenin simgeselliğini gözlemek olanaklıdır (Erzen, 1996). Tarih boyunca çeşitli yapı kültürleri giderek daha büyük açıklıkları çeşitli örtü sistemleri vasıtasıyla geçmeye çabalayarak özdeki aynılığı sürdürmüştür (Şekil 51). Önceleri kubbesel örtü biçimi, Pantheon'daki uygulamanın bir örneği gibi, tüm Tanrıları kuşatan bir yapının daireye benzeme zorunluluğundan ortaya çıkmış olabilir. Ancak önceki bölümlerde de değinildiği gibi bu, kubbe her zaman daire bir formu örtecek anlamını da taşımamaktadır.

İlk camiler kubbeli yapılar değildi. Bu nedenle şu soruyu sormak yerinde olur; kubbe cami mimarisinin olmazsa olmaz bir sembolik ögesi midir? İslam'daki ilk camilerden günümüze kadar cami mimarisi, sürekli değişim göstermiştir. Anadolu'daki yaygın geleneksel cami tipini tarih boyunca çatılı camiler oluşturmuştur (Eyüpgiller, 2006). Osmanlı camilerinde ise, yapıyı anıtsallaştıran kubbe, kendi kimliğini öne çıkarmaya çalışmaz (Kuban, 1992).

Özetle kubbe, dönemin sunduğu malzeme ve teknolojiyi dışa yansıtarak kompozisyonel bir mimari bütün oluşturmuştur ve tekrar edilme yoluyla anlamını pekiştirmiştir. Ancak bugünkü teknoloji ve bilgi çağı göz önünde bulundurulursa; eski dönemlerin mimari tarzında biçimler ortaya koymak ne yazık ki taklitten öteye gidememektedir.

Vedat Dalokay, caminin bulunduğu bölgedeki çevresel özellikleri de kullanarak çeşitli tekrarlar kullanmayı denemiştir. Örneğin kubbe formunun tasarımında Dalokay, caminin arkasında kalan dağların zirve noktalarının oluşturduğu üçgen görüntülerden etkilendiğini söylemiştir (Naz, 2005) (Şekil 52). Yine mimar, yapı formunun oluşumunda ilk ibadet yeri sayılan Kabe'den ve onun basit küp biçiminden, hatta sadeliğinden etkilendiğini dile getirmiştir (Dalokay, 1990; Şenyapılı, 1969). Bunlara ilaveten, İslam devletlerinde gücün ve imanın sembolü olarak cami yapılarında kullanılan hilal figürü, hem kubbede hem de cami avlusuna girişte güçlü bir imge olarak kullanılmıştır.



Şekil 52. a. Kral Faysal Cami'sinin Margala dağları ile ilişkisi, (URL-97, 2009); b. Kral Faysal Cami cadde görünüşü, (URL-98, 2009).

Dalokay'ın Kral Faysal Cami, Osmanlı mimarisinin merkezi mekan geleneğinin çağdaş bir yorumudur. Cami, Klasik Osmanlı merkezi mekan anlayışı ilkesini tekrar ederek anlamını sürdürmüş; ancak simgesel elemanları yinelemeyerek kopya fikrini çoktan aşmıştır.

Kısaca, tabana bakıldığında tek kubbeli cami tipolojisini anımsatan Faysal Cami örneğinde çok anlamlılık vardır. Bu durum aşağıdaki gibi soruları gündeme getirebilir:

- Sivilleştirme çalışması mıdır?
- Çağın mantığını yansıtma mıdır?

- Geleneksel imajı yıkmak mıdır?
- Seri veya dizi gibi giden bir tipolojide bu yaratıcı örnek, nasıl bir zorunluluktan ortaya çıkmıştır?
- Tipolojinin eski yapısında uyuyakalmış ve anlam olarak adlandırılabilen mutant bir gen mi vardır?

Tarihteki mimari öğelerin tekrar kullanımı ve yeniden yorumlanmasıyla anlaşılan bu örnek, bir anlam kayması barındırmaz. Bir anlam kayması mevcut olsaydı toplum tarafından kabul görmezdi. Dolayısıyla anlam; formdan ve çeşitli mimari elemanlardan da bağımsızdır. Çünkü anlam, bu örnekte temel kavram olan tevhid'in sürdürülmesiyle korunmuştur. Tevhid ilkesiyle cami, asli doğanın bir uzantısı olarak gerçeklik hakkında bir bilinçlilik yaratır; bu da insan varlığının varoluş (raison d'être) nedenidir (Nasr, 1992: 50).

3.2.5. Gösteren / Gösterilen (Signifier / Signified)

Derrida'nın en çok atıfta bulunulan kavram çiftlerinden biri de gösteren / gösterilen ikilidir. Derrida'ya (1982; 1976) göre; hiçbir zaman bir gösteren bir gösterilene işaret ettiğinde, o gösterilenin kendisi de bir gösteren olarak belli bir şeye işaret etmek durumunda değildir. Yani anlam bitmez; aksine çoğalır, der Derrida (Gür, 2004b).

Mekanın uzantısı ve tekrarlanması olarak cami, yapılan en önemli ritüel olan ibadetin doğasına uygun bir şekilde oluşturulmuştur. Ancak sadece cami mekanı değil, secdeye varılan yerin formu da önemlidir. İslam'ın ilk camisi olan Hz. Peygamber'in evi örnek alınır; insanın alını namaz esnasında bu odanın zeminine değdi (Nasr, 1992). Bir anlamda bu zemin kutsanarak saflaştırılmış ve secdeye varılan yere, hatta üzerine serilen halıya yeni bir anlam verilmiştir. Çünkü halı Sema'yı yansıtır ve Müslümanların evlerinde gerçekleştirdikleri bu ritüel, cami zemininin karakterinde kendini bulur (Nasr, 1992: 51).

Dini yapı mimarisi içerisinde cami ele alındığında, gösteren-gösterilen ikilisi konuya nasıl dahil edilebilir? Dini ritüeller gereği cami mimarisinde, böyle bir ilişki mevcut olabilir mi? Bu sorular tartışmaya açıktır. Ancak anlamın hiçbir zaman bitmeyeceğini savunan Derrida'yı temel alarak, Kral Faysal cami özelinde gösteren / gösterilen ilişkisi sorgulanabilir.

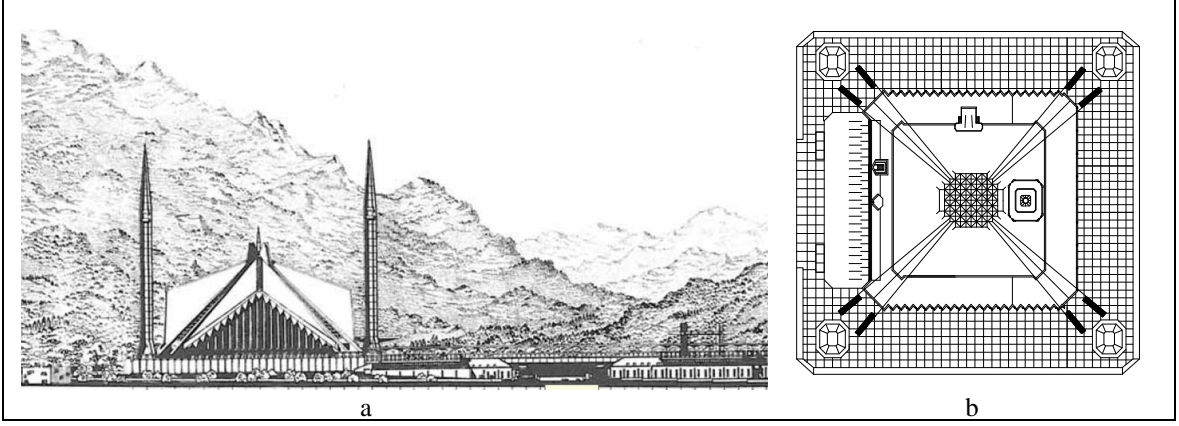
Faysal Cami'sinde, gösteren'i secdeye varılan yerin formu; gösterilen'i kubbe olarak ele alalım. İşlevi gereği bir cemaatle beslenecek olan camide, secdeye varılan yer önemlidir. Yani gösterenin mescide elverişli bir form olması örneklenerek bu alanın tarihi

formlarına bakılabilir. Şöyle ki; secdeye varılan yerin formu bir merkezi işaret eder. Ancak bu merkez dışarıda dairesel bir forma ait olmak zorunda değildir (Tablo-1). Aynı şekilde Benedikt (1992) de; bir nokta bir şeyin merkezi olduğuna işaret ediyor olabilir, ancak bu merkez mutlaka bir daire çeperin varlığına işaret etmek durumunda değildir, der. Yani kısaca, gösterilenin kendisi bir gösterge değildir (Gür, 2004b).



Şekil 53. a. b. Kral Faysal Cami iç mekan görüntüleri, (URL-99, 100, 2009).

Geleneksel cami örneklerinde kubbe altı mekânı kare idi ve yan sahnelerde da (yan kubbe altları) secdeye varılabilmekteydi. Nitekim Kral Faysal Cami örneği ele alındığında plan formu karedir; ancak secdeye varılan yerin sınırları bir sekizgen ile belirtilmiştir. Burada kubbe, yani örtü, zaten mekânın kendisidir; dolayısıyla secdeye varılan yerin formu her zaman bir dairesel kubbe imajını işaret etmek durumunda değildir (Şekil 53). Tabana bakılınca kare ve sekizgen formlar görünürken; kesit yanıltıcıdır, üçgen bir görüntü vardır. En başından beri mekân, bir küp veya prizma değil miydi? Kısaca bu anlamda taban ile iç mekân geleneksel örneklere göre tutarsız görünmekte, geleneksel bazı alışkanlıklar alt üst edilmektedir.



Şekil 54. a. Kral Faysal Cami kesiti (URL-101, 2009); b. Cami planı, (Dalokay, 1990).

Özetle Kral Faysal Cami örneğinde, ana mekan ve yan mekanlar (yan sahnılar) birleştirilmiştir. Genişlemeyi sağlayan yan mekanlar ve yardımcı kubbeler, bu örnekte yok edilmiştir, denebilir. Aslında mekansal açıdan, Ayasofya'daki ve Selimiye'deki bütüncül etkiye en yakın ve modern örneklerden biridir.

Demek ki gösterge tekrar ettikçe anlam pekişmektedir. Fakat kubbe-secdeye varılan yer arasındaki ilişki bağlamında; cami mimarisinde bile her şeyin çok anlama gebe olduğu söylenebilir.

3.2.6. İç / Dış (Inside / Outside)

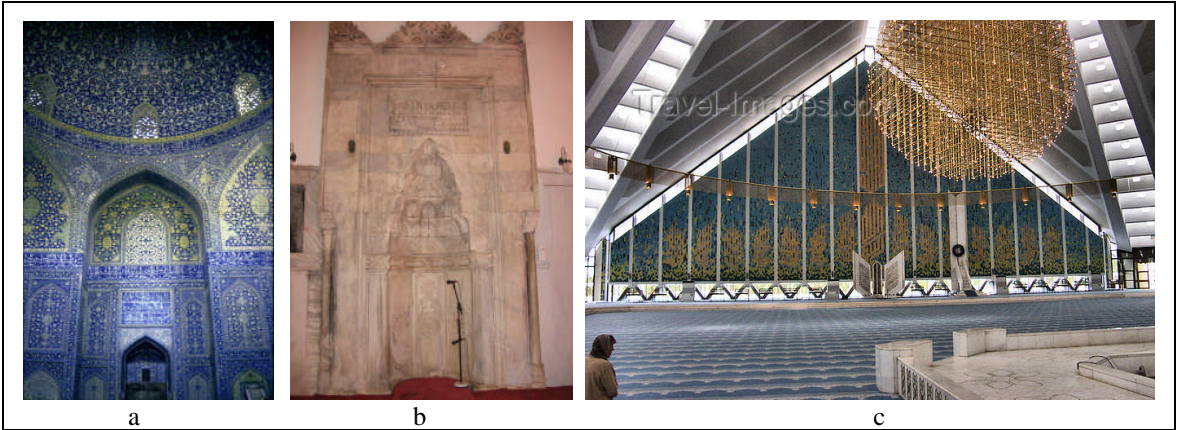
Önceki bölümlerde değinildiği üzere; mimaride iç ve dış birbirine referanslıdır; dış içsiz, iç de dışsız olamaz.

Dışsal formları içsel anlamla ilişkilendiren veya mimariyi manevi önemle ilişkilendiren İslam mimarisi, çeşitli geometrik formlarla bütünleşmiştir (Nasr, 1992). Örneğin kubbe dışarıda fiziksel şartlardan koruyan bir tavan özelliği görür iken, iç mekanda merkezi tavnı ve semavatın sembolü olması özelliğiyle de varoluşu, Allah'ın varlığı ile anlamlandırır (Nasr, 1992).

Kur'an'a göre; ibadet geleneği gereği, ibadet için belli bir yere çekilmeyi ifade eden en elverişli mekanlar camilerdir (Eyice, 1993). Bir anlamda ilahi bir sanat olarak değerlendirilebilen ibadet; her türlü form ve sınırlamanın ötesine giden bir gerçekliğin formlar içinde ortaya çıkmasıdır (Burckhardt, 2005: 99).

İç ve dış dikotomisi, en önemli olarak sınırları belirler. Bu anlamda, Kur'an'da Hz. Meryem'in inzivaya çekildiği gizli yeri anlatmak için kullanılan mihrap sözcüğü; tam tercümesiyle 'sığınak' anlamına gelmektedir (Burckhardt, 2005). Böylelikle Burckhardt'a (2005) göre mihrap, iç mekanda da yalıtılmış ve belli sınırları çizmiş bir mimari öğedir.

Cami mimarisinin gelişimi düşünüldüğünde, mihrap fikri ve biçimi her zaman anlamlı bir dinsel simge niteliğindedir (Grabar, 1988) (Şekil 55). Ancak biçimi ve süslemesi ne kadar farklılaşsa da, erken İslam tarihinde cami planlamasının odak noktasında olmamıştır. Yani mihrabın, kilise yapısında sunağı karşılayan bir işlevi ve kaygısı olmamıştır (Grabar, 1988). Faysal Cami örneğinde ise mihrap, daha önce belirtildiği gibi duvar yüzeyi ile ifade edilmiştir. Yani bir sınır elemanı ile temsil edilerek, iç-dış karmaşası yaratılmıştır. İç'in bir sınır ile tasarlanması, iç-dış hiyerarşisi üzerinde inter disiplinlerlik fikri gibi yepyeni bir söylemdir.



Şekil 55. a. İsfahan Cami mihrabı, (URL-102, 2009); b. İznik Yeşil Cami mihrabı, (Durmuş, 2009); c. Kral Faysal Cami mihrabı, (URL-103, 2009).

Faysal Cami bağlamında ise sığınakın kendini sınır elemanı ile belirlemiş olmasıyla, iç-dış çelişkisi aşılmış gibi görünmektedir.

İç ve dış'ın parçalarından biri de son cemaat yeridir. Son cemaat yeri, dıştan içi ayırmada bir hazırlık mekanı olarak geleneksel cami tipolojisinin önemli bir parçasını oluşturur. İç ve dış mekan arasındaki bu önemli mimari öğe, Faysal Cami örneğinde de terk edilmeyerek korunmuştur. Ama uygulamada farklı biçimsel bir yapı ile gerçekleştirilmiştir. Son cemaat yeri, iç ve dışı birbirinden ayırmak için değil, aksine bir hazırlık mekanı olarak iç-dış sınırını adeta eritmiştir. Son cemaat yerinin modern biçimi de bunun bir ispatıdır.

Özellikle büyük camilerde avluda konumlanan ve bazı örneklerde avluya şekil veren abdest mahalli (şadırvan), geleneksel şemanın önemli bir parçasıdır (Gönençen, 1999). Çünkü abdest almak, cami yapısının ve ibadet geleneğinin en önemli kısımlarından birisidir. Kral Faysal Cami örneğinde ise abdest mahalli, daha içte çözümlenerek yalıtılmış bir mekan içerisinde değerlendirilmiştir. Burada iç / dış kavramı nötrleşmiş gibi görünmektedir.

“...İslam mimarisinin, bir yapının dışına, iç mekanlarına, bahçesine bakışında birlik ilkesi görülebilir.”, der Nasr (1992: 80). Yani geleneksel dini mimaride kullanılan teknikler, yapıların çeşitli sembolik mimari öğelerle kurduğu bütünlük; gündelik hayatta kullanılan türlü mekanlar ile belirli bir düzeyde bir aradadır. Ancak sadece cami mimarisine özgü ve belirli bir amaca hizmet eden mekan biçimleri mevcuttur. Yani; gerek mihrap gerek son cemaat yeri böyle çözümlenmekle, birlik ilkesiyle de daha uyumlu hale gelmiştir.

Camilerin dikdörtgen yapısı, namaz sıralarını etkili şekilde toplama amaçlı olarak yapılmış işlevsel bir düzenlemedir. İçeride enine gelişen mekanı örtme sorunu, dışarıda da çeşitli biçimsel farklılıklara sebep olmaktadır. Örneğin Selçuklu döneminde çok kolonlu ve kubbeli mekanlar; Osmanlılarda ise daha merkezi planlar ve büyük açıklıklar kullanılmaktaydı. Ancak yine de yan mekanların örtülme problemi sebebiyle çeşitli büyüklüklerde kubbe kullanımları mevcuttu. Faysal Cami örneğinde ise, yan mekanlar yok edilerek iç / dış sınırı, iç'in bittiği yere taşınarak bütünselleştirilmiştir (Şekil 56).



Şekil 56. a. Kral Faysal Cami yan mekanları, (URL-104, 2009); b. Kral Faysal Cami abdest mahalli, (URL-105, 2009).

İç dışsız, dış da içsiz var olamaz. Dıştan içi veya içten dışı ayırmada sınırlar önemlidir. Burada önemli olan nokta, dışı yaratırken içi de koruyup kuşatabilme becerisinin ne kadar pozitif bir sonuç verdiğidir. Cami form kaygısı güdülerek tasarlandığından, yani dışı tasarlandığından; buna bağlı olarak içi şekillenmiştir. Ancak bu durum tesadüfi değil, aksine gayet planlıdır.

3.2.7. Varlık / Yokluk (Presence / Absence)

Mimarlık söz konusu olduğunda, varlık ve yokluk varsayımlarına dayanan karşıtlıklar birbirine bağlı ikililer olarak gündeme gelir. Çünkü iç ve dış ikilisi gibi, varlık ve yokluk ikilisi de birbirini esas alan bir kavram çiftidir; biri olmadan diğeri var olamaz.

Cami tasarımında meydana gelen güçlük; caminin simgesel niteliğinin kültürel içeriği ve bu konunun yorumlanmasından kaynaklıdır (Kuban, 1980). Bu nedenle iç mekanda algılanan mekan hissi ve yapının bıraktığı etki oldukça önemlidir.

Özellikle İslam felsefesinin gelişimi düşünüldüğünde varlık kavramı, karşılaşılan en önemli metafiziksel problemdir (Izutsu, 2002). Çünkü İslam'da varlık dinamik bir süreç olarak öngörülmekte ve bir bütünlük arz etmektedir (Cansever, 2007). Yani varlığın bir bütünlüğü işaret etmesi, zıtlık gibi görünen şeylerin birlikte var olmalarını ortaya çıkarmaktadır (Cansever, 2007).

İslam dini gereği Tanrı, mekandan bağımsız olarak değerlendirilir, çünkü aracı gerektirmez. Bu nedenle mekan bir gizem barındırmaz; aksine çok net ve sağlamdır. İslam dini Allah kavramını zaman ve mekandan soyutlayarak ileri düzeyde yorumlamıştır.

Bedenin ibadetle bütünleşmesi, ibadet yerini gerektirir. Daha önce belirtildiği gibi ibadet yeri için kullanılan 'mosque', Arapça 'mescid'ten gelerek 'secde yeri' anlamına gelir. Yani ibadet yeri, İslam için en önemli bedensel davranışlardan biri olan namaz ibadetini içerir. Bu çeşit bir tapınma eylemi, "insanın bütün varlığı ve bilinçliliğiyle ibadet etmesi gerekliliğini" ifade eder (Burckhardt, 2005: 99).

İbadetin manevi yönü gereği, mekan etkisi camilerde önemli olmuştur. Tanrı varlığına inanmak ve onun varlığını mekanda hissetmek için boşluk hissi önemlidir. Bunun yanında etkili diğer etken ise ışıktır. Camilerde kilise yapılarının aksine bol ışık hissi tercih edilir. Bu anlayışa göre Allah'ın varlığı boş ve ışıklı bir mekanla (yoklukla) açıklanır. Yani görülmediği halde Tanrı'ya ve varlığına duyulan inanç büyük bir yokluk hissinde kendini belli eder.



Şekil 57. a. b. Kral Faysal Cami iç mekanında ışık etkisi, (URL-106, 107, 2009).

Işığın camiler üzerindeki etkisi, algısal deneyimlerin ötesinde fiziksel olarak da ölçülmüştür (Antonakaki, 2007). Manevi bir bütünleşmeyi ve teslimiyeti öngören ibadet eylemi, cami mimarisinde fiziksel ve manevi olarak mekanı dolduran ışığın gücü ile var olur (Şekil 57).

Işık manevi ilkelerle özdeşleştirilerek, İslam'da mimarinin kutsallaştırılmasında belirleyici olmuştur (Nasr, 1992). İslam mimarisinin birçok ürünüde, mekanlar ışık tarafından tanımlanarak, “Allah’ın ilk yarattığı varlık nurdur” hadisine gönderme yapmış, mekanlara adeta kozmolojik bir boyut verilmiştir (Nasr, 1992: 62). Yani mekandaki yokluk (absence), güçlü bir varlığa (presence) tekabül etmektedir.

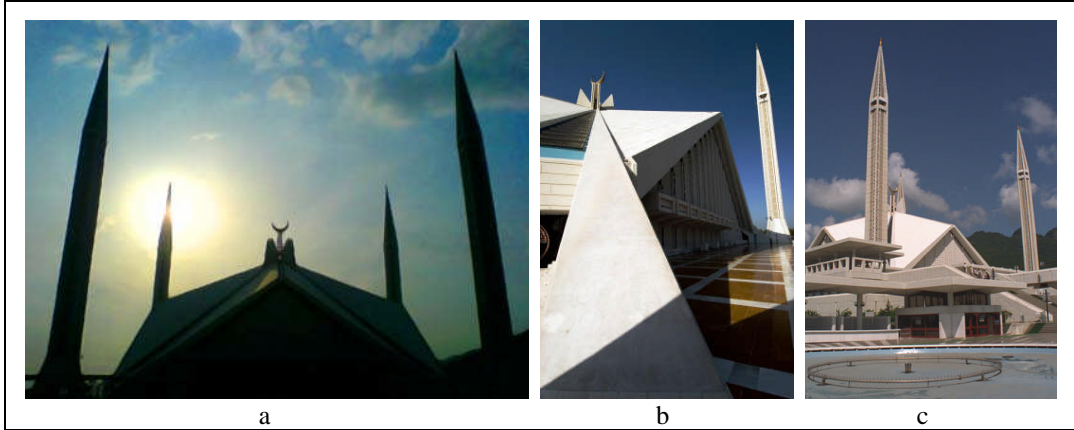
Nasr’a (1992) göre; İslam mimarisinin mekanlarını tanımlayan ışık, aynı zamanda cennet mekanlarının dünyevi bir yansıması olarak renk ile ortaya çıkar. Örneğin beyaz renk, tüm varoluşun temeli olan Oluş’un (Being) sembolü olabilirken; yeşil ise Hz. Peygamber’in ailesinin rengi, siyah ise Kabe’yi örten örtü (kisve) rengi olarak Yüce İlke’yi sembolize edebilir (Nasr, 1992: 64).

Birbirine referanslı olarak tanımlanan varlık ve yokluk ikilisi düşünüldüğünde, incelenen camide kubbe yok gibidir. Aslında konstrüksiyon bir iz olarak kubbeyi tanımlar ve yapının çerçevesini çizmeye yardımcı olur; varlık ve yokluk birbirini doğurur (Şekil 58).



Şekil 58. a. b. Kral Faysal Cami iç mekanında yapısal etkiyi, (URL-108, 109, 2009).

Kral Faysal Cami'sinin çağdaştırılmış yapısal formunu bir iz (trace) dir. Esasında kubbe yapı bütününe kendisidir; yapısal biçimi ve konumu bu şekilde bir algıya neden olmaktadır (Şekil 59).



Şekil 59. a. b. c. Kral Faysal Cami dış küllüğünde yapısal etkiyi, (URL-110, 111, 112, 2009).

Varlık ve yokluk ikilisi bağlamında değerlendirilen Faysal Cami, yarattığı yoklarla varlığı kuvvetle hissettirmektedir.

3.2.8. Aradalık (In Between)

Arada olma (in between) kavramı; biçim-işlev, şekil-zemin gibi mimarinin geleneksel karşıtlıklarını yerinden etmeyi hedefler (Steele, 2001). Mimarideki teknolojik, materyal ve kavramsal gelişme izleri bu kavram çerçevesinde eritilebilir.

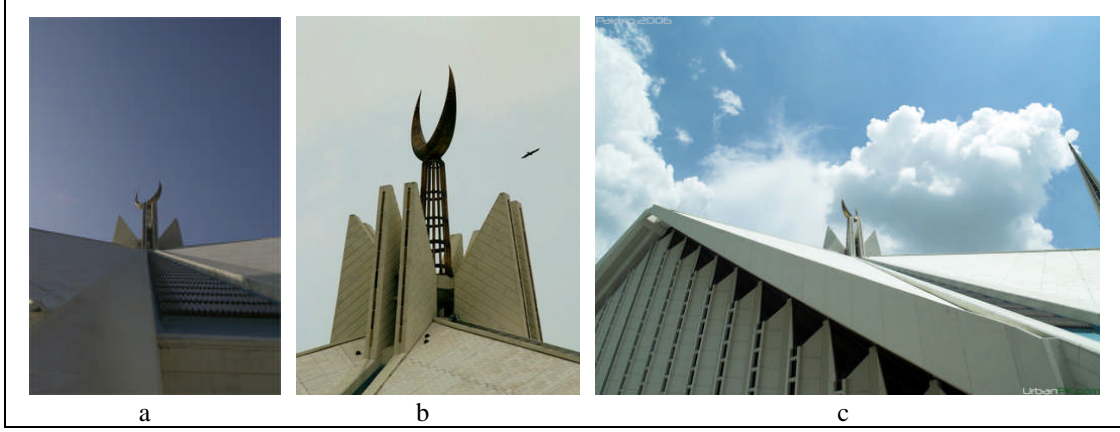
Geleneksel mantığı alt-üst etmeyi öngören kavram ikilisi; genel olarak cami mimarisi, özel olarak ise Faysal Cami örneği kapsamında irdelenebilir.

Faysal Cami'sinde; mimarideki teknolojik ve kavramsal gelişme izleri gözlenebilir. Örneğin Kur'an ayetlerinden alıntılar tasarıma yansımıştır. Yani Dalokay'a göre cami; mekan, ışık, su, hava, renk gibi anlamlar sayesinde ifade edilmiştir. Naz'a (2005) göre Dalokay, Kur'an'ın ifadeleri kadar açık ve berrak bir mekan arzularak önyargısız ve ebedi bir form istemiştir. Bunun yanında mimar, tasarım konseptini geliştirmek için Kur'an kadar Ortaçağ İslami tasarım ilkelerine ve Modern çağa da göz atmıştır (Naz, 2005).

Yerel olanaklarla hareket eden Vedat Dalokay, Tanrı'yla iletişime geçme yolu olarak, teknolojinin verdiği nimetlerden faydalanma yolunu seçmiştir. Bu nedendir ki cami bir sanat objesi değildir. Sadece heykel gibi seyredilen bir obje değil, ibadet edenler ve inananlar için deneysel bir objedir; yani adeta gündelik bir materyal olarak yaşantımıza katılır.

Faysal Cami günlük yaşantının bir parçası olarak sürekli deneyimleniyor ve böylece yaşıyor. Bu tavrıyla bina kendi mimari tarzını aslında kendi ortaya koymaktadır. Yani kendi anlamını kendi sorgulamaktadır, denebilir.

Böylelikle caminin arada olma (in between) sorunu, yani hem bir sanat objesi olma hali hem de gündelik yaşantının bir parçası olma hali; anlamın sınırlarında gezinme halidir (Şekil 60). İkisi arasında iyi bir dengede konumlanmış olan Kral Faysal Cami; bu dengeyi iyi kurguladığından ve bu iki durumun 'arasında' olduğundan adeta bir dönüm noktasıdır.



Şekil 60. a. b. c. Kral Faysal Cami dış kütlesinde simgesellik etkisi, (URL-113, 114, 115, 2009).

Cami kendi sanat anlayışını neden aşmıştır? Bir sanat ürünü olmaktan gündelik objeye dönüşmüştür. Bu tavrıyla yapı, kendi soylu mimari tarzını betonla ortaya koyarak sorgulamalara olanak vermiştir. Yani burada esasen, “neden beton olmasın?” sorgusu da güçlü bir fikir olarak vardır. Bu zamana kadar taş ile ortaya koyulan biçim, neden çağının gerektirdiği malzeme ve teknoloji ile oluşmasın? Beton ile hayata geçirilen cami, kendinden sonraki cami mimarisini de etkileyerek çok sayıda yapıya örnek teşkil etmiştir.

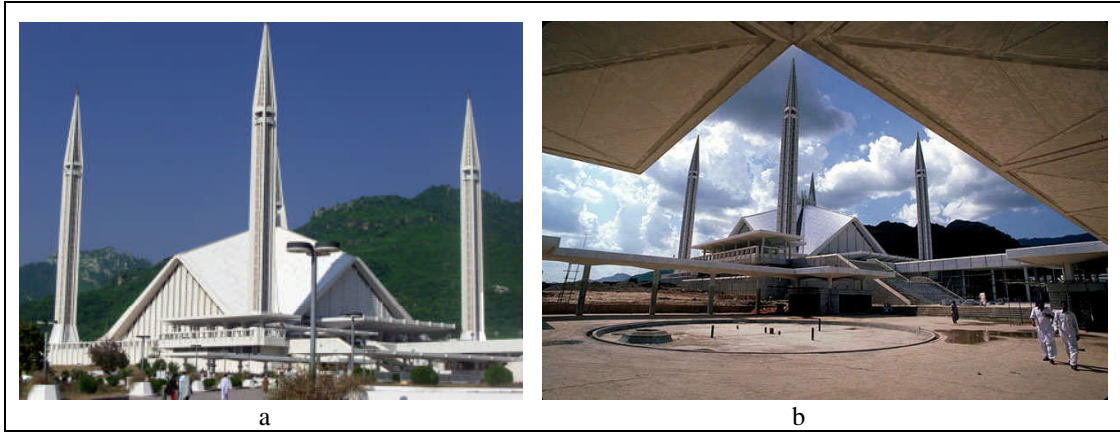
3.2.9. Ölü / Ama Canlı (Dead / Yet Alive)

Daha önceki bölümlerde, yaşam ve ölüm arasında kesin olmayan bir yerin varlığından söz edilmişti (Collins, 2006). Aradılığın özel bir durumu sayılabilen, aynı bedende hem var olma hem de yok olma durumunu anlatan “zombi” lere özgü olan yaşam ve ölüm karışımı camii örneklerinde anlamsal olarak da mevcuttur.

İslam toplumlarında din faktörü, soyut ve sembolik olarak, Allah’a teslimiyet fikrinde belirir (Mardin, 2008). İslam inancı gereği ibadet her yerde yapılabilir; bunun için belirli bir biçim veya mekan önerilmez. Ancak yine de en erken örneklerden günümüze kadar toplu ibadet geleneği sürdürülmüştür. Bunun yanında erken örneklerde camilerin bir eğitim-öğretim ve merkez olma özellikleri ile birçok işlevi bünyelerinde barındırması; geleneğin sürdürülmesinde önemli olmuştur. Buradan hareketle bizi ölümü anlamaya yakınlaştıran ibadet eylemi aslında, ibadet edenlerin yaşantısının bir parçası olarak mevcuttur. Yani manevi anlamı ve işlevi gereği cami, tam da bu iki yer arasında

konumlanır. Dolayısıyla hem yaşamın hem de ölümün bir parçasıdır; ne tamamen yaşama aittir, ne de ölüme...

Kral Faysal Cami gelenekseldir, çünkü geleneksel elemanları kullanmaktadır; çağdaştır çünkü yeni bir şey denemektedir. Camilerin büyük çoğunluğunda tipolojik olarak mevcut olan mimari öğeler; minare, mihrap, maksure ve avluda yer alan kubbeli yapıdır (Grabar, 1988). Faysal Cami örneğinde ise tasarım elemanlarının hepsi birer zombidir. Kubbe ele alınrsa; kubbe vardır çünkü simgesel olarak kubbe etkisi yaratır; kubbe yoktur çünkü geleneksel dairesel kubbe örneklerine benzememektedir (Şekil 61). Geleneksel mihrap nişi yok gibidir, ancak tüm duvar yüzeyi mihrap için farklı bir renk ve doku ile yorumlanmıştır. Böylelikle mihrap yerine, kibleye yönelme fikri esas alınmıştır. Kısaca geleneksel ve çoğunluğu tipolojik olan mimari elemanlar, hem yoktur hem de vardılar...



Şekil 61. a. b. Kral Faysal Cami dış kütlelerinde algı etkisi, (URL-116, 117, 2009).

Faysal Cami'sinde, yaşam / ölüm (alive / dead) ikilisinin bir arada olabilmesi ilginç ve önemlidir. Bu başlık altında daha üst kavramsal yani meta düzeyde yorumlamalar olanaklıdır. Örneğin, cami ölümle yaşamın iç içe geçtiği bir yer midir?

4. BULGULAR VE İRDELEME

Yaratıcı çalışmaların özüne örnek olarak, mimari düşüncenin bir yapı olarak karşımıza çıkması verilebilir (Esin ve Uluoğlu, 1989). Toplumsal gelişme ve mimari ideolojiler arasındaki nedensellik ilişkisi, birtakım biçimlerin ortaya çıkmasıyla fark edilir (Yücel, 2007).

Derrida ve Paul de Man yapıbozum fikrini şöyle özetlemişlerdir: "...dekonstrüksiyon yalnız geleneksel düşünüş biçimini değil, o düşüncenin çözümlenmesindeki alışılmış yolları da sorgulamaktadır." (Şenyapılı, 1999: 237).

Kısaca yapıbozum; kendi ürettiği kavramları bile sorgulayarak, bizi kavramların sınırlarını düşündürmeye teşvik eder (Derrida, 2006). Çünkü Derrida en başından beri felsefe ve söylemin iç içe olduğu görüşündedir (Yılmaz, 2007).

Yapıbozum yöntemiyle ortaya çıktığını düşündüğümüz Kral Faysal Cami'sini, yapıbozum felsefesiyle yeniden okumaya çalıştığımız bu tez çalışması kapsamında; caminin Derrida kavramları ile incelenen ve alt başlıklar altında özetlenen bulguları aşağıdaki şekildedir.

- Différance

- Kubbe: Geleneksel tutumdan bir ayrılma söz konusudur. Kubbenin geçmişteki yorumları farklı bir kompozisyonda ele alınmıştır.
- Ölçü-Malzeme: Malzeme ve oranlarda yaratılan fark; tasarım konseptini ve dolayısıyla caminin görünüşünü ileri taşımıştır.
- Son Cemaat Yeri: Bu mimari eleman fikir olarak korunmuş, ancak biçimsel olarak yapıbozuma uğratılmıştır.
- Minare ve Minber: Biçimsel olarak geleneksel örneklerin dışındadır ve ciddi bir farka işaret ederler.

- Hiyerarşinin Tersine Çevrilmesi

- Mihrap: Mihrabın görevini bir duvar yüzeyi üstlenir. Kibleye yönelme fikri esas alınarak; ölçek, malzeme ve biçimsel olarak mihrap yapıbozuma uğratılmıştır.
- Kubbe: Hiyerarşik değer kubbededir, diğer formlar tali önemdedir. Yapının tümü tevhid fikrine işaret ederken, mimar tarafından 'neden kubbenin farklı bir formu olmasın?' sorgulaması yapılmıştır.

- Duvar: Taşıyıcı duvarlar kullanılmamıştır, kubbe aynı zamanda tüm yapıyı kuşatan bir öğedir. Bu anlamda strüktürel bir hiyerarşi bozumu mevcuttur.

- Marjinallik / Merkezilik

Caminin dıştan içe doğru şekillenmesi, bir form kaygısı güdüldüğüne işarettir.

- Tekrar ve Anlam

- Cami, Osmanlı merkezi mekan anlayışı ilkesini tekrar ederek anlamını sürdürmüştür.
- Cami yoruma açıktır ve çoğul anlam yüklüdür.
- Tipolojinin eski yapısında bulunan ve bu örnekte anlam olarak kendini sürdüren çekinik bir gen vardır.

- Gösteren / Gösterilen

- Gösterilen kubbe, gösteren secdeye varılan yer olarak ele alındığında; gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında camilerde başından beri var olan çelişki sürdürülmüş; açık uçlu anlam korunmuştur.
- Gösterge tekrar ettikçe anlam pekişir. Gösterge (kubbe) şekil değiştirerek tekrar ettiğinde anlam korunur.

- İç / Dış

- Mihrap sınır elemanı ile temsil edilerek iç-dış karmaşası yaratılmıştır.
- Son cemaat yeri formu ile, iç-dış sınır eritilmiştir.
- Abdest mahallinde daha içte bir çözüm önerisiyle iç-dış ilişkisi nötrleştirilmiştir.
- Yan sahnalar yok edilerek iç-dış sınırı, için bittiği yere taşınmıştır.

- Varlık / Yokluk

Konstrüksiyon bir izdir; kubbeye işaret eder ama kubbe yok gibidir. Aynı zamanda yapının çerçevesi konstrüktif olarak kubbe ile çizilir.

- Aradalık

Burada söz konusu olan cami deneysel bir objedir; hem gündelik bir materyal hem de heykelsi bir öğedir. Böylece “aradalık”, camiye tartışmalı bir anlam katmaktadır. Ne odur, ne budur. Hem odur, hem budur.

- Ölü / Ama Canlı

Cami hem geleneksel hem de çağdaştır. Kubbe ve mihrap gibi mimari elemanların ele alınış biçiminden kaynaklı olarak, tasarım elemanları Derrida yüklemesiyle birer “zombi”dir, denebilir. Mimarlık için Kral Faysal Cami; ruhsuz bir beden midir, yoksa yeni bir ruh mudur?

5. TARTIŞMA

Tartışma birbirini izleyen 4 ana konu etrafında şekillendirilebilir:

- Yapılan çalışmalar başlığı altında ele alınan literatür taraması ve amaca uygun düzenlenmesi
- Üst kavramsal / meta düzeyde okumalar ve yorumlamalar
- Çalışmanın benzer çalışmalar içindeki yeri ve bu çalışmalardan ayrıldığı noktalar
- Elde edilen sonuçların eleştirisi ve kıyaslanması

Konu seçiminin ardından amaca uygun literatürün belirlenmesi ile, yapıbozum felsefesi ve İslam mimarlığı arakesitinde kullanılacak olan Derrida kavramları seçilmiştir. Kavramların belirlenmesi ve tanımlanması, örnek analizi bağlamında çalışmanın en yaratıcı bölümünü oluşturmaktadır. Çünkü İslam mimarisi ve cami mimarlığı özelinde kullanılacak Derrida kavramları, ancak yapıbozum ve diğer disiplinlerin arakesitinde bulunabilen kavramlardır.

Kavram belirlenmesinin ardından yapılan okumalara bağlı olarak; tarihin yeniden okunmasının hipotetik bir yöntem olduğu izlenimine varılması olasıdır. Çünkü cami yapıbozumu ile İslam mimarisinde kullanılan değerler ve mimari elemanlar yeniden okunmuştur. Bu nedenle çalışma öncelikle, İslam mimarisine farklı bir düzeyde tartışma boyutu kazandırarak, konuyu eleştiriye açmayı hedeflemektedir.

Benedikt'in Kimbell Müzesi üzerine yaptığı yapıbozum çalışması, konuya en yakın örnektir. Ancak İslam mimarisi bağlamında böyle bir konuya daha önce hiç değinilmemiş, hatta cami mimarlığında yapıbozum bu anlamda hiç ele alınmamıştır. Bu yönleriyle tez çalışması benzer konuyu ele alan çalışmalardan oldukça farklıdır.

Din bilimi, sorgulanması ender disiplinlerden biridir (Edwards, 2003). Çünkü disiplini gereği, değişmez doğrular ve bu doğruların biçimsel olarak ifade edilişleri vardır; tıpkı ibadet eyleminin gerektirdiği gibi. Mimarlık disiplininde sorgulanabilecek olan tavır ise; bunun biçimsel bir anlayışa sıkıştırılmaması gerekliliğidir. Tanrı her yerdedir ve ibadet eylemi kalıplaşmış bir mekana veya biçimsel figüre indirgenemez. Neden bu figür bir başka şekilde veya form ile temsil edilmesin? Bu nedenle, geriye ve ileriye dönük sorgulamaları benimseyen Derrida için, ne ve neden soruları yaşadığı sürece önemli olmuştur.

Çalışma kapsamında edinilen izlenimlere ve ulaşılan bulgulara göre yapıbozum, İslami ibadet yapılarında ve yaratıcılık bağlamında uygulama bulmuştur, denilebilir. Bu nedenle Kral Faysal Cami örneği, İslami yapıda yaptığı tipoloji değişikliği nedeniyle seçilmiştir.

Mimarlıkta eleştiri birbirine geçmiş farklı anlamları ortaya çıkarmayı ve bu anlamları çoğaltmayı hedefler (Erdoğan, 1994). Bu nedenle bu yapının neden yeni olduğu konusunda bir eleştiri ortamı yaratmayı hedef alan çalışmanın, mimarlık eleştirisine katkı sağlaması beklenmektedir.

6. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Tezin amacı, kapsamı, yöntemi doğrultusunda yapılan çalışmalara ve elde edilen bulgulara bağlı olarak ortaya çıkan sonuçlar aşağıdaki gibidir.

- İslami ibadet binaları yaratıcı hamlelerden etki almaktadır.
- Kral Faysal Cami'sinin, cami mimarisinde yarattığı kopma noktası; tipolojide meydana getirdiği değişiklikten kaynaklıdır. Tarihteki formlarla oynayan bir çeşit taktik uygulaması olarak yapıbozum felsefesi, bu bağlamda anlamda yaşanan farklılaşmaya işaret etmektedir.
- Faysal Cami örneği, kubbeyle bir mimari biçim olarak değil bir tema olarak yaklaşmıştır.
- Kubbenin alışılmış biçimi ve kullanımı, bu örnekte yeni bir sentaksla ele alınmıştır.
- Caminin geçirdiği sentaktik evrim, bir anlam kaymasına işaret etmez, yoksa bu imge toplum tarafından kabul görmezdi.
- Demek ki anlam, formdan ve çeşitli mimari elemanlardan bağımsız olarak ele alınabilmektedir.
- Bu cami örneğinde gelenek tamamen ortadan kalkmamış, sadece sorgulanarak, mimarinin evrimsel sürecindeki yeri belli bir zemine oturtulmaya çalışılmıştır.
- Derrida ve yapıbozum felsefesinin sorgulamaya çalıştığı şey, esasında mimarinin geleneksel yapısının ve kavramlarının yeniden okunması veya sorgulanmaya maruz kalmasıdır.
- Demek ki; mimarlıkta yapıbozum yeni bir kavram değildir. Yapıbozum mimarlık tarihinin başından beri oynanan bir oyundur.

Tez çalışmasının esas sorun alanı olan yaratıcılığa dönecek olursak, şu soruyu sorabiliriz: Mimarlıkta yaratıcılık nereden kaynaklanır? Yaratıcılık bir düşünme yetisinden mi, yoksa teknolojinin varlığından mı kaynaklıdır?

Gelişen ve yaşantımızın her alanına dahil olan teknolojinin, yenilikçi ve sınırsız düşünme konusunda etkili olduğunu düşünmekteyiz. Yaratıcılık, özellikle cami mimarlığında yaratıcılık konusunda etkili bir örnek olarak Kral Faysal Cami, kendinden sonraki cami mimarlığını olumlu yönde etkilemeye çalışmışsa da; özellikle Türkiye'de

geleneksel cami tipolojisine olan tutku pek de değişmiş görünmemektedir. Bu örnek kapsamında ve bugünkü teknolojik koşullar göz önünde bulundurulduğunda, daha yaratıcı ve kendini tekrar etmeyen örneklerin ortaya konulması gerekmiyor mu? Sonuçta yaratıcılık ya düşünden ya da teknolojiden kaynaklanmaz; hem düşün hem de teknoloji işbirliği ile ele alınmalıdır. Tam da Derrida'nın mantığı gibi; ne o ne bu, hem o hem bu...

Mimarlık disiplinde yaratıcılık konusunda mimarlar, farklı diller kullanırlar. Çünkü tasarım sürecinin bütün aşamaları yaratıcılık gerektirir. Bazıları yaratıcı gücünü biçimsel olasılıklarla ortaya koyarken bazıları kuramsal yönde önemli atılımlar gerçekleştirir.

Derrida'nın çalışmaları da mimarlıkta önemli açılımlara sebep olmuş ve bazı mimarlarca benimsenerek uygulama bulmuştur. Derrida'nın yarattığı düşünsel hareketi ve sorgulama mantığını okuyan ve geliştiren mimarların varlığı yanında, o tarihlerde bundan haberdar olmayan Vedat Dalokay bu yaratıcı örneği nasıl meydana getirmiştir? Bu ilhamı nereden almıştır? Kendi söylemlerine göre; 'bağlam', 'modernite', 'anıtsallık' ve 'miras' kavramlarını benimseyen mimar, neyi sorgulayacağını nereden bilmiştir? Corbusier'in ünlü sözünü burada hatırlatmak yerinde olacaktır:

"Ben hiçbir zaman aklıma ilk geleni yapmadım". Dalokay da çeşitli bilgi özümsemelerinden sonra bu yaratıcı örneği uygulamıştır. Tasarım sürecinde Dalokay'ın, İslam dininde, Kur'an'da, Modernizm ve Ortaçağ'da yaptığı araştırmalar; yaratıcılığın şekillenmesinde belki de etkili olmuştur. Geçmişini iyi özümsemiş olan mimar, yaratıcı bir zorunluluktan kaynaklanan bu yapıyı ortaya koyarken, bu zorunluluk yaratıcı dürtünün kendisi değil midir? (Şekil 62)

Mimarlık, mimar ve sorun arasında bir tür sorgulama alanı mıdır? Tam da yapıbozum felsefesinde olduğu gibi, mimarlık da çözüm üretmenin yanında sorgulamalara imkan tanır. Yaratıcı kişi de bunun böyle olması gerekliliğini düşünen kişidir. Dalokay'ın "neden olmasın?" sorusuyla başlayan bir dizi sorgulamasının da bu yaratıcı beyinden kaynaklandığını düşünmekteyiz. Demek ki yapıbozum, bilimsel ve felsefi olarak Derrida tarafından ortaya konmadan çok eskilerde de mevcuttu. Yani başa dönersek yaratıcılık, yürürlükte olan söylem ve ilkelerin yapıbozuma uğratılmasıyla gerçekleşir.



Şekil 62. Kral Faysal Cami, İslamabad, Pakistan, (URL-118, 2009).

“Dini Mekanlarda Yapıbozumcu Bir Okuma: Kral Faysal Cami” isimli tez çalışmasının devamında yapılabilecek yeni çalışmalar için öneriler, gelecekteki çalışmalara yol gösterici olması açısından değerlidir. Çalışmanın devamında;

- Çeşitli mimarların farklı yapı grupları örneklerinden seçilmiş bir grup ile çalışmanın içeriği genişletilebilir.
- İslam mimarisi bağlamında örnek sayısı çoğaltılarak, daha genel değerlendirmelere ulaşılabılır.
- Yerli ve yabancı mimarların örnekleri ile çalışma zenginleştirilebilir.
- Derrida kavramları çoğaltılarak irdeleme kapsamı genişletilebilir.
- Farklı disiplinlerle mimarlığın ilişkisi daha kapsamlı olarak ele alınabilir.
- Yaratıcılık kavramı ve mimarlık disiplini işbirliği daha kuramsal ve derin analizlerle irdelenebilir.
- Yaratıcılığı daha iyi anlamak için yaratıcı yapıların neyi yapıbozuma uğrattığı irdelenerek mimarlık öğrencilerine daha yapıcı eğitim verilebilir. Uygulamacı mimarlara da bu yolla ışık tutulabilir.

KAYNAKLAR

- Aazam, Z., 2007. The Social Logic Of The Mosque: a study in building typology, 6th International Space Syntax Symposium, Proceedings, İstanbul, 58, 1-18.
- Akcan, E., 2006. "Metafiziğin Kalesi Hakkında Düşünmek", Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken içinde, Cogito Dergisi, 47-48, 273-286.
- Akdoğan, V., Jacques Derrida ve Postyapısalcı Yapısöküm Politikası. <http://www.toplumvesiyaset.com/yaziOku.php?id=1371>, 15.11.2008.
- Alomar, M., A., "Creativity in Architecture and Management", 6th Asian Design International Conference, Tsukuba, Japan, www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/conferences/CD_doNotOpen/ADC/final_paper/124.pdf, 15.06.2008.
- Alpyağıl, R., 2007. Derrida'dan Caputo'ya Dekonstrüksiyon ve Din, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Altuğ, T., 2001. Dile Gelen Felsefe, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul.
- Alver, L., 2001. Post-Hümanistik Söylem ve Dekonstrüktif Eleştirinin Eleştirisi, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Amabile, T., M., Conti, R., Coon, H., Lazenby, J. ve Herron, M., 1996. "Assessing the work environment for creativity", Academy of Management Review, 39, 5, 1154-1184.
- Anonim, 1990. "Yaratıcılık" maddesi, Büyük Ansiklopedi, Cilt 15, Nesa Yayınları, İstanbul, 5820.
- Anonim, 1993a. "Divriği Ulucamisi ve Darüşşifası" maddesi, AnaBritannica Ansiklopedisi, Cilt 7, Ana Yayıncılık, İstanbul, 327-328.
- Anonim, 1993b. "İslam Mimarlığı" maddesi, AnaBritannica Ansiklopedisi, Cilt 12, Ana Yayıncılık, İstanbul, 33-36.
- Anonim, 1993c. "Kubbe" maddesi, AnaBritannica Ansiklopedisi, Cilt 14, Ana Yayıncılık, İstanbul, 28-29.
- Anonim, 1993d. "Mimarlık" maddesi, AnaBritannica Ansiklopedisi, Cilt 16, Ana Yayıncılık, İstanbul, 108-110.
- Anonim, 1993e. "Ortaköy Camisi" maddesi, AnaBritannica Ansiklopedisi, Cilt 17, Ana Yayıncılık, İstanbul, 188-189.

- Anonim, 1993f. “Selimiye Camisi (Edirne)” maddesi, AnaBritannica Ansiklopedisi, Cilt 19, Ana Yayıncılık, İstanbul, 236-237.
- Anonim, 1993g. “Tipoloji” maddesi, AnaBritannica Ansiklopedisi, Cilt 21, Ana Yayıncılık, İstanbul, 27.
- Anonim, 1993h. “Ulucami” maddesi, AnaBritannica Ansiklopedisi, Cilt 21, Ana Yayıncılık, İstanbul, 380.
- Anonim, 2007. Balyanlar: Sultanın Mimarları, Atlas Dergisi, Aralık, 177, 96-109.
- Antonakaki, T., 2007. Lighting and Spatial Structure In Religious Architecture: a comparative study of a Byzantine church and an early Ottoman mosque in the city of Thessaloniki, 6th International Space Syntax Symposium, June, Proceedings Book, İstanbul, 57, 1-14.
- Arslan, H., 2002. Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Aslanapa, O., 2003. Türk Sanatı, Altıncı Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Batur, A., 1994. “Ortaköy Camii” maddesi, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, Cilt 6, İstanbul, 143-144.
- Benedikt, M., 1992. Deconstructing the Kimbell: An Essay on Meaning and Architecture, Sites-Lumen Books, New York.
- Benjamin, Andrew, 1988. Deconstruction and Art / The Art of Deconstruction, What is Deconstruction?, St. Martin’s Press, New York, 33-56.
- Bingöl, Ö., 2007. Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Birch, D., 2004. Heidegger ve Derrida’da ‘Gösterge olarak dil’ ve ‘Anlamaların oyunu’, Teori ve Eleştiri içinde (çev. Sezai Coşkun), Hüseyin Su, Haz., Hece Yayınları, Ankara, 73-83.
- Botton, A., 2007. Mutluluğun Mimarisi (çev. Banu Tellioglu Altuğ), Birinci Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Broadbent, G., 1975. Design in Architecture, John Wiley and Sons, New York.
- Burckhardt, T., 2005. İslam Sanatı-Dil ve Anlam (çev. Turan Koç), Klasik Yayınları, İstanbul.
- Cansever, T., 2007. Kubbeyi Yere Koymamak, Üçüncü Baskı, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Caplan, J., 1989. Postmodernism, Poststructuralism, and Deconstruction: Notes for Historians, Central European History, Cambridge Journals, Cambridge University Press, 22, 3-4, 260- 278.

- Ching, F., D., K., 1996. Mimarlık Biçim, Mekan ve Düzen (çev. Sevgi Lökçe), İkinci Baskı, YEM Yayın, İstanbul.
- Collins, J., 2005. Introducing Derrida, Third Edition, Icon Books, United Kingdom.
- Colquhoun, A., 1990. "Alvar Aalto: Tip İşleve Karşı", Mimari Eleştiri Yazıları içinde (çev. Ali Cengizkan), Birinci Baskı, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Columbia Encyclopedia, Deconstruction, Sixth Edition, Columbia University Press, New York, <http://www.bartleby.com/65/de/deconstr.html>, 05.02.2009.
- Culler, J., 2007. Yazın Kuramı (çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Culler, J., 1983. On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism, Cornell University Press, Routledge, USA.
- Çakıroğlu, B., 2006. İslam Dinindeki Temel Kavramların Osmanlı Dönemi (13.yy-17.yy) Dini Mimarisine Yansımaları, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Dalokay, V., 1990. Kral Faisal Camisi, İslamabad/Pakistan, Yapı Dergisi, 101, 53-61.
- Derrida, J., 1976. Of Grammatology, (çev. Gayatri Chakravorty Spivak), Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J., 1982. Margins of Philosophy, The Harvester Press, USA.
- Derrida, J., 2005. "Epoché and Faith: An Interview with Jacques Derrida", Derrida and Religion: Other Testaments (ed. Yhonne Sherwood-Kevin Hart), New York-London, Routledge, 33.
- Derrida, J., 2006. Gün Doğmadan, Elisabeth Roudinesco ile Konuşma (çev. Kenan Sarıalioğlu), Dharma Yayınları, İstanbul.
- Diktaş, E., O., 2001. Mimarlık Bilgisi, İdeoloji, Söylem, Eleştiri İlişkisi ve Türkiye Mimarlık Yazınından Örneklerle İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Durmuş, S., 2008. Modern Mimar Vedat Dalokay'ın Tasarım Anlayışı, Tez Semineri, 2007-2008 Bahar Yarıyılı Lisansüstü Seminer Programı, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Trabzon.
- Ege, R., 2005. "Derrida Jacques" maddesi, Felsefe Ansiklopedisi (editör, Prof. Dr. Ahmet Cevizci), Cilt 4, İstanbul, Etik Yayınları.
- Ellis, J., M., 1997. Postmodernizme Hayır, (çev. H. A. Bakırer), Birinci Basım, Doruk Yayıncılık, Ankara.

- Eraslan, A., 1994. "Kınalıada Camii" maddesi, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, Cilt 4, İstanbul, 562-563.
- Erdoğan, Ö., 1994. Mimarlık Eleştirisinin Belirsiz Sınırları ve Belirgin Problemleri, Ege Mimarlık Dergisi, 1, 18-29.
- Edwards, I., 2003. "Derrida's (Ir)religion: A Theology (of Différance)", Janus Head, 6, 1, Trivium Publications, Pittsburgh, PA, 142-153.
- Erzen, J., N., 1996. Mimar Sinan: Estetik Bir Analiz, Birinci Baskı, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Erzen, J. and Balamir, A., 1996. "Case Study IV. Turkey", Architecture Of The Contemporary Mosque (ed. Ismail Serageldin with James Steele), Academy Editions, London, 100-116.
- Esin, N. ve Uluoğlu, B., 1989. Dekonstrüktivist Düşüncenin Mimari Yorumları, Yapı Dergisi, 90, 52-55.
- Eyice, S., 1993. "Cami" maddesi, İslam Ansiklopedisi, Cilt 7, Türk Diyanet Vakfı, İstanbul, 56-90.
- Eyüpgiller, K., K., 2006. Türkiye'de 20. Yüzyıl Cami Mimarisi, Mimarlık Dergisi, 331, 20-27.
- Gadamer, H., G., 2002. Hermeneutik ve Logosentrizm, Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler (der. ve çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul, 329-342.
- Gençosmanoğlu, A., B., 2001. Estetik ve Mimarlıkta Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma / 1980 Sonrası Mimarlık Ürünleri Üzerine Örneklemeler, Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Giannachi, G., 2004. Performing through the hypersurface, Virtual Theatres: An Introduction, Routledge, 95-123.
- Goldblatt, D., 1991. The Dislocation of the Architectural Self, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 49, 4, 337-348.
- Goodwin, G., 1971. A History of Ottoman Architecture, Thames and Hudson, New York.
- Gödeli, İ., 1996. Dekonstrüktivizm ve Mimarlık, Yapı Dergisi, 179, 95-98.
- Gönençen, K., 1999. Cami Mimarisinde Çağdaşlık, Yapı Dergisi, 214, 83-90.
- Grabar, O., 1988. İslam Sanatının Oluşumu (çev. Nuran Yavuz), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.

- Gregory, R., J., 2005. The Deconstructive Experience, American Journal of Psychotherapy, 59, 4, 295-305.
- Grosz, E., A. and Eisenman, P., 2001. In-Between: The Natural in Architecture and Culture, Architecture From The Outside: Essays On Virtual And Real Space, MIT Press, USA, 91-107.
- Güncü, E., 2005. Post-yapısalcılık, Yom Sanat Dergisi, 23, 18-22.
- Güney, Y., İ., 2007. Mimarlıkta Orijin Olarak Tip Kurgusu, Ege Mimarlık Dergisi, 3-62, 28-31.
- Gür, Ş., Ö., 1998a. Mimariyi Eleştirmek, Yapı Dergisi, 194, 56-67.
- Gür, Ş., Ö., 1998b. Mimariyi Eleştirmek (2), Yapı Dergisi, 195, 49-56.
- Gür, Ş., Ö., 1998c. Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar-1, Yapı Dergisi, 196, 48-56.
- Gür, Ş., Ö. ve Cordan, Ö., 1999. "Kimlik ve Farklılık Arasındaki Paradoksal İlişki İçinde, Mimar-Anlam-Beğeni Kavramları", Mimar Anlam Beğeni İçinde, Gülnur Güvenç, Haz., YEM Yayınları, İstanbul, 162-184.
- Gür, Ş., Ö., Aydın, Y. ve Erşen, F., 2003. Türürlük ve Çeşitlilik, Yapı Dergisi, 261, 50-59.
- Gür, Ş., Ö., 2004a. Mimaride Eleştirinin Konstrüksiyonu: Perspektif, Gerçeklik, Yöntem ve İlke, Hüseyin Su, Haz., Hece Yayınları, Ankara, 211-262.
- Gür, Ş., Ö., 2004b. Çağdaş Mimari Akımlar, Ders Notları (Basılmamış), KTÜ Mimarlık Bölümü, Trabzon.
- Gür, Ş., Ö., 2005. Bir Konu: Yarışmalar, Yapı Dergisi, 285, 30-32.
- Gür, Ş., Ö., 2008a. What Is Creative? Creativity In Architectural Theory, Practice And Education, Designing Design Education, Design Train Congress Trailer 2, Proceedings Book Part 1, Amsterdam, The Netherlands, 9-25.
- Gür, Ş., Ö., 2008b. "Konut Sorunu" Paneli, Mimarlığın Sosyal Forumuna Doğru, Mimarlık Şenliği: Kendi Hakkım Kentli Hakkım, Ekim, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Ankara. (basım aşamasında)
- Hançerlioğlu, O., 2005. Felsefe Ansiklopedisi / Kavramlar ve Akımlar, Dördüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hasol, D., 2002. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Sekizinci Baskı, YEM Yayınları, İstanbul.
- Hattstein, M., 2008. Islam: Art and Architecture, Ullmann, Koln.

- Hays, Michael, 2000. Architecture Theory Since 1968, (ed. Michael Hays), MIT Press PBK Edition, Columbia Book of Architecture, The MIT Press.
- Hekman, S., 1999. Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik/ Mannheim, Gadamer, Foucault ve Derrida, (der. ve çev. Hüsamettin Arslan), Birinci Basım, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Hill, L., 2007. The Cambridge Introduction to Jacques Derrida, Cambridge University Press, USA.
- Hillenbrand, R., 2005. İslam Sanatı ve Mimarlığı (çev. Çiğdem Kafescioğlu), Homer Kitabevi, İstanbul.
- Hoag, J., D., 1975. Islamic Architecture, Electra Editrice, Milan, Italy.
- Izutsu, T., 2002. İslam Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler (çev. Ramazan Ertürk), İkinci Basım, Anka Yayınları, İstanbul.
- İzgi, U., 1999. Mimarlıkta Süreç Kavramlar-İlişkiler, Birinci Baskı, YEM Yayınları, İstanbul.
- Jencks, C., 1997. "Cosmogenic Architecture", The Architecture of The Jumping Universe: A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture, Academy Editions, New York, 121-139.
- Johnson, P., A., 1994. The Theory of Architecture, Concepts, Themes and Practices, Van Nostrand Reinhold, New York.
- Kortan, E., 1997. "Kral Faisal Camisi, İslamabad", 1950'ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi, Birinci Baskı, YEM Yayınları, İstanbul, 76-79.
- Kortan, E., 2003. Mimari Eleştiri Üzerine, Yapı Dergisi, 261, 47-49.
- Kuban, D., 1980. Çağdaş Cami Tasarımının Kültürel Boyutları ve Madrid Yarışması, Çevre Dergisi, 8, 16-48.
- Kuban, D., 1992. Mimarlık kavramları: Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş, Dördüncü Basım, YEM Yayınları, İstanbul.
- Kuban, D., 1997. Sinan'ın Sanatı ve Selimiye, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Kuban, D., 1999. Divriği Mucizesi, Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kuran, A., 1964. İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Camii, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Ankara.

- Küçükalp, K., 2008. Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida, Birinci Basım, Sentez Yayıncılık, Bursa.
- Little, S., R., 2004. Framing Dialogues-Towards an Understanding of the Parergon in Theatre, Doctorate in Philosophy at the Queensland University of Technology, Australia.
- Maden, F., 2008. Dinamizm, Dekonstrüktivizm ve Aykırı Mimarlık, Arredamento Mimarlık Dergisi, 2, 35-39.
- Mardin, Ş., 2008. Din ve İdeoloji, Onyedinci Baskı, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Moran, B., 1999. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nalbantoğlu, H., Ü., 2005. Derrida'nın "Kurgusöküm"ü: "Özne"siz bir Söyleme Doğru, Toplum ve Bilim Dergisi, 102, 7-16.
- Nasr, S., H., 1992. İslam Sanatı ve Maneviyatı (çev. Ahmet Demirhan), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Naz, N., 2005. Contribution of Turkish Architects To the National Architecture of Pakistan: Vedat Dalokay, METU JFA, 22, 2, 51-77.
- Norris, C., 1988. Deconstruction, Post-modernism and the Visual Arts, What is Deconstruction?, St. Martin's Press, NY, 1-32.
- Oktar, L. ve Yağcıoğlu, S., 1997. Türkçede Söylem Yapısı ve Artgönderim, VII. Uluslar arası Türk Dilbilimi Konferansı, Ağustos, Ankara, Bildiri Kitabı, 331-345.
- Onay, A., 2008. Türkiye'nin Cami Profili (Fiziki ve Sosyolojik Açılardan Bir Analiz), Değerler Eğitimi Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Oppermann, S., 2006. Postmodern Tarih Kuramı, Tarihyazımı, Yeni Tarihseçilik ve Roman, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Önkal, A. ve Bozkurt, N., 1993. "Cami" maddesi, İslam Ansiklopedisi, Cilt 7, Türk Diyanet Vakfı, İstanbul, 46-56.
- Özgüleş, M., 2008. Sinan'ın Sanatında İnovasyon, Bilim ve Teknik Dergisi, 492, 54-67.
- Özüdoğru, Ş., 2005. Erken ve Klasik Devir Osmanlı Camilerinde Son Cemaat Yerlerinin Gelişimi ve Tipolojisi, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 1632, Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 22, Eskişehir.
- Robinson, D., 2000. Nietzsche ve Postmodernizm (çev. Kaan H. Ökten), Everest Yayınları, İstanbul.
- Rossi, A., 1984. The Architecture of the City, The MIT Press, Cambridge Massachusetts and London, England.

- Said, E., W., 2004. Eleştirinin Geleceği, Teori ve Eleştiri İçinde (çev. Salih Özer), Hüseyin Su, Haz., Hece Yayınları, Ankara, 51-59.
- Saussure, F., 1916. Cours in General Linguistics (W. Baskin), Glasgow: Fontana/Collins.
- Saussure, F., 2001. Genel Dilbilim Dersleri (çev. Berke Vardar), Multilingual Yayın, İstanbul.
- Serjeant, R., B., 1997. İslam Şehri (çev. Elif Topçugil), İkinci Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Sim, S., 2000. Derrida ve Tarihin Sonu (çev. Kaan H. Ökten), Birinci Basım, Everest Yayınları, İstanbul.
- Srivastava, A., 2007. Transition: A Spatial Translation, Master Thesis of Architecture, Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati, the School of Architecture and Interior Design, Ohio, USA.
- Steele, J., 2001. Architecture Today, Phaidon Press, London.
- Stierlin, H., 2006. İmanın ve İktidarın Hizmetinde İslam Mimarisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Stocker, B., 2006. Derrida Etiğinde Çelişki, Aşkınlık ve Öznellik (çev. Özge Ejder), Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken, Cogito Dergisi, 47-48, 334-349.
- Summerson, J., 2005. Mimarlığın Klasik Dili (çev. Turgut Saner), Birinci Basım, Homer Kitabevi, İstanbul.
- Şentürer, A., 1995. Mimaride Estetik Olgusu, Birinci Baskı, İstanbul Teknik Üniversitesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- Şenyapılı, Ö., 1969. Vedat Dalokay'la Konuşma, Mimarlık Dergisi, 69, 29-32.
- Şenyapılı, B., 1992. "TEK Cami", Tasarım Dergisi, 23, 66-67.
- Şenyapılı, Ö., 1999. Mimarlık (yapılarının) Anlam (sızlığını) Beğeni (yor muyuz?), Mimar Anlam Beğeni, YEM Yayınları, İstanbul, 212-257.
- TDK, "Eleştiri maddesi", BSTS/Felsefe Terimleri Sözlüğü, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>, 02.10.2008.
- Tanyeli, U., 1991. Zaha Hadid ve Dekonstrüktif Söylemin Eleştirisi, Arredamento Dekorasyon Dergisi, 30, 85-86.
- Tanyeli, U., 2002. Mimarlık Felsefe İlişkisine Eleştirel Bakışlar, Mimarlık ve Felsefe, Ayşe Şentürer, Şafak Ural ve Ayla Atasoy, Haz., YEM Yayınları, İstanbul, 184-187.

- Tanyeli, U., 'Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar' Sergi Dizisi Kapsamında Gerçekleşen Söyleşi, <http://www.mimarizm.com/KentinTozu/Makale.aspx?id=407&sid=387>, 21.03.2008.
- Teysot, G., 2008. Tip ve Tipoloji: Görünmezi Görünür Kılmak, Arredamento Mimarlık Dergisi, 11, 55-68.
- Timuçin, A., 2004. Felsefe Sözlüğü, Beşinci Baskı, Bulut Yayınları, İstanbul.
- Tuluk, Ö., İ., 1996. Mekana Bağlı Strüktür Analizi: Osmanlı Dini Mimarisinde Örnekleme (15.-17.yy.), Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Tuluk, Ö., İ., 2006. Osmanlı Camilerinde Mekan Kurgusu Açısından Kare Tabanlı Baldaken Varyasyonları (15.-17. yy.), Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi, 21, 2, 275-284.
- Tunalı, İ., 2004. Tasarım Felsefesine Giriş, İkinci Baskı, Yapı Yayın, İstanbul.
- Turani, A., 2003. Dünya Sanat Tarihi, Dokuzuncu Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Uçan, H., 2006. Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim, İkinci Baskı, Hece Yayınları, İstanbul.
- Uluoğlu, B., 1996. Dekonstrüktif Mimari Üzerine Değınmeler, Yapı'dan Seçmeler 9, Mimari Akımlar 2, YEM Yayınları, İstanbul, 57-60.
- Venturi, R., Brown D., S. ve Izenour, S., 1993. Las Vegas'ın Öğrettikleri (çev. Serpil Merzi Özaloğlu), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul.
- Wawrytko, S., A., 2008. Deconstructing Deconstruction: Zhuang Zı As Butterfly, Nietzsche As Gadfly, Philosophy East & West, 58, 524-551.
- West, D., 2005. Kıta Avrupası Felsefesine Giriş, Rousseau, Kant, Hegel'den Foucault ve Derrida'ya (çev. Ahmet Cevizci), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Yavuz, H., S., 1989. Yaratıcılık, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Sosyal Bilimler Bölümü, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Yılmaz, A., B., 2004. Mimarlık Felsefesi, Jacques Derrida: Mimarlığın Felsefesi ya da Felsefenin Arkitektoniği, Mimarlık Dergisi, 315, 38-39.
- Yılmaz, Ç., 2007. Derrida'nın Metafor Kullanımı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.
- Yücel, A., 2002. Mimarlık Nedir, Mimar Kimdir, (Felsefeye Nasıl Başvurur)?, Mimarlık ve Felsefe, Ayşe Şentürer, Şafak Ural ve Ayla Atasoy, Haz., YEM Yayınları, İstanbul, 12-17.

- Yücel, A., 2005. Mimarlıkta Dil ve Anlam, Mimarlıkta Göstergibilim Sempozyumu (15 Şubat-22 Şubat-1 Mart 1999, İstanbul), Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi Seminer Kitabı, İstanbul.
- Yücel, A., 2007. Çoğulculuk İş Başında: Türkiye'nin Bugünkü Mimarlık Manzarası, Modern Türk Mimarlığı, (Ed. Renata Holod, Ahmet Evin, Suha Özkan), TMMOB Mimarlar Odası, Ankara, 125-156.
- Yürekli, H. ve Yürekli, F., 2002. Mimarlıkta "Yeni" Kavramı, Mimarlık ve Felsefe, Ayşe Şentürer, Şafak Ural ve Ayla Atasoy, Haz., YEM Yayınları, İstanbul, 154-160.
- Yüzbaşıoğlu, N. ve Ünlü, C., 2007. Türkiye'nin Kutsal Mekanları, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Zerzan, J., 2000. Gelecekteki İlkel, Birinci Basım, Kaos Yayınları, İstanbul.
- URL-1, Absence-Presence, <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/absencepresence.htm>, 01.04.2009.
- URL-2, Zombie, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Haiti>, 10.04.2009.
- URL-3, Göstergibilim ve Reklamcılık, http://www.dokumanlar.com/dosya.asp?islem=gor&dosya_no=110473, 18.05.2009.
- URL-4, Tipoloji, <http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Tipoloji>, 03.06.2009.
- URL-5, Tipoloji-Form-Ehlileştirme Üzerine, <http://blog-labs.blogspot.com/2008/04/tipoloji-form-ehliletirme-ne-zaman-ve.html>, 03.06.2009.
- URL-6, Yahudi Müzesi, <http://www.mikaellykmadsen.dk/skyscrapercity/berlin/066.jpg>, 16.03.2009.
- URL-7, Yahudi Müzesi, <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/jewish-museum-berlin/>, 16.03.2009.
- URL-8, Yahudi Müzesi, <http://gallery.photo.net/photo/5575796-lg.jpg>, 21.05.2009.
- URL-9, a. UFA Sinema Merkezi, http://2.bp.blogspot.com/_DYrocHWoYU/RjMmV1L7WI/AAAAAAAAAUI/_fB--ZETwyE/s400/ufa1.jpg, 16.03.2009.
- URL-10, b. UFA Sinema Merkezi, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Dresden-Kristallpalast-nigh.jpg>, 21.05.2009.
- URL-11, c. UFA Sinema Merkezi, http://farm4.static.flickr.com/3273/2992191189_8083e5fc0f.jpg?v=0, 21.05.2009.
- URL-12, a. La Villette Parkı, http://www.dkolb.org/sprawlingplaces/images/fullsize/BTA_lv32double.jpg, 14.03.2009.

- URL-13, b. La Villette Parkı, <http://www.air-mad.com/cdg/villette.jpg>, 14.03.2009.
- URL-14, a. Robie Konutu, <http://forum.arts-crafts.com/eve/forums/a/tpc/f/3086045532/m/9371038772>, 14.03.2009.
- URL-15, b. Robie Konutu, http://www.public.iastate.edu/~jermee/Robie_House%5B1%5D.jpg, 14.03.2009.
- URL-16, a. Farnsworth Evi, http://www.e-architect.co.uk/chicago/farnsworth_house.htm, 14.03.2009.
- URL-17, b. Farnsworth Evi, http://www.e-architect.co.uk/chicago/farnsworth_house.htm, 14.03.2009.
- URL-18, a. Wexner Sanat Merkezi, <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/eisenman/wexner1.jpg>, 23.03.2009.
- URL-19, b. Wexner Sanat Merkezi, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/04/Wexnercenter.jpg>, 23.03.2009.
- URL-20, c. Wexner Sanat Merkezi, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/WCA_building_Gridwork.jpg, 23.03.2009.
- URL-21, a. Petal Evi, http://www.ericowenmoss.com/index.php?/projects/project/petal_house/, 23.03.2009.
- URL-22, b. Petal Evi, http://www.ericowenmoss.com/index.php?/projects/project/petal_house/, 23.03.2009.
- URL-23, c. Petal Evi, http://www.ericowenmoss.com/index.php?/projects/project/petal_house/, 23.03.2009.
- URL-24, a. Marques De Riscal Oteli, http://blog.miragestudio7.com/wp-content/uploads/2007/07/frank_gehry_star_wood_hotel.jpg, 23.03.2009.
- URL-25, b. Bilgisayar ve Bilgi İşlem Merkezi, http://blog.miragestudio7.com/wp-content/uploads2/2007/11/mit_frank_gehry_stata_center.jpg, 23.03.2009.
- URL-26, a. Villa Savoye, http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/Corbu/savoye6.jpg, 16.03.2009.
- URL-27, b. Villa Savoye, <http://www.galinsky.com/buildings/savoye/savoye3.jpg>, 16.03.2009.
- URL-28, a. Barselona Pavyonu, http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Barcelona_Pavilion.html/cid_1195531959_mies_pavilion_out.html, 16.03.2009.
- URL-29, b. Barselona Pavyonu, <http://www.radiance-online.org/radiance-workshop2/cd/contest/images/Barcelona.jpg>, 16.03.2009.

- URL-30, a. Ulusal Kütüphane, http://2.bp.blogspot.com/_ojWtyH7yPvw/SNiNFugRz3I/AAAAAAAAACNA/1s3XK1SuMTQ/s1600-h/bnf+richelieu+2.jpg, 16.03.2009.
- URL-31, b. St. Geneviève Kütüphanesi, http://static.zoomr.com/images/2418749_d02650e8ed.jpg, 16.03.2009.
- URL-32, a. Exeter Kütüphanesi, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Exeter_library_interior.jpg, 16.03.2009.
- URL-33, b. Exeter Kütüphanesi, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/Exeter_library.jpg, 16.03.2009.
- URL-34, c. Exeter Kütüphanesi, <http://www.designlaboratory.com/courses/a222.f95/gallery/a222.f95.3-mckelvey.jpg>, 16.03.2009.
- URL-35, a. Selinunte Tapınağı, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Selinunte-TempleC-Plan-bjs.png>, 25.03.2009.
- URL-36, b. Selinunte Tapınağı, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Selinunte-TempleG-Plan-bjs.png>, 25.03.2009.
- URL-37, c. Selinunte Tapınağı, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Selinunte-TempleF-Plan-bjs.png>, 25.03.2009.
- URL-38, d. Selinunte Tapınağı, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Selinunte-TempleE-Plan-bjs.png>, 25.03.2009.
- URL-39, e. Tapınak düzenlenmesinde ölçüler, <http://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/images/026.jpg>, 25.03.2009.
- URL-40, a. Reims Katedrali, <http://vrcoll.fa.pitt.edu/Stones-HAA0050/Unit-3A-Plans-CentLong-Pages/pages/28-Reims-Cathedral-Plan.htm>, 25.03.2009.
- URL-41, b. Reims Katedrali, http://architecture.about.com/od/earlychristianmedieval/ss/gothic_3.htm, 25.03.2009.
- URL-42, c. Salisbury Katedrali, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Salisbury_cathedral_plan.jpg, 25.03.2009.
- URL-43, d. Salisbury Katedrali, <http://www.stanford.edu/group/chorale/2007Tour.UK/86-Salisbury-Cathedral-nave.jpg>, 25.03.2009.
- URL-44, a. Kare Ev, http://hsivonen.iki.fi/france-2005/large/2005-07-07T16-59-07_nimes.jpg, 25.03.2009.
- URL-45, b. AEG Türbin Fabrikası, http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/AEG_by_Peter_Behrens.jpg, 25.03.2009.

- URL-46, a. Denizcilik İnşaat Deposu, <http://archiguide.free.fr/PH/FRA/Par/P15MinistMarinePe.jpg>, 25.03.2009.
- URL-47, b. Crescent Parkı, [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/3d/Park_Crescent_at_London_\(B&W\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/3d/Park_Crescent_at_London_(B&W).jpg), 25.03.2009.
- URL-48, a. Kant'ın çerçeve problemi tasviri, <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.96.2.1/mto.96.2.1.littlfd1.gif>, 11.04.2009.
- URL-49, b. Parergon, http://www.ntpl.ca/ws_par/banting/database/000069a.jpg, 11.04.2009.
- URL-50, a. Guardiola Evi, http://www.anghelos.org/ARTE_E_ARCHITETTURA/ATTIVITA_DI_RICERCA/OSSERVATORIO/IMMAGINI/EISENMAN.jpg, 12.04.2009.
- URL-51, b. Guardiola Evi, <http://thedesignspace.net/art/gallery/main.php/d/2281-2/guardiolaHouseEisenman.jpg>, 12.04.2009.
- URL-52, c. Guardiola Evi, <http://arch48gpascucci.files.wordpress.com/2008/12/eisenman-1.jpg>, 12.04.2009.
- URL-53, a. Deneysel Ev, <http://architettura.supereva.com/inabit/20000728/08.htm>, 12.04.2009.
- URL-54, b. Deneysel Ev, <http://architettura.supereva.com/inabit/20000728/06.htm>, 12.04.2009.
- URL-55, a. Choral Works, <http://i43.tower.com/images/mm100168960/chora-l-works-jacques-derrida-paperback-cover-art.jpg>, 14.04.2009.
- URL-56, b. "Timaeus on chora" çalışmasının mimaride ele alınma biçimi, <http://www.electronicbookreview.com/ebessays/electropoetics/intermingled/wilk-in1.jpg>, 14.04.2009.
- URL-57, a. Zombi figürleri, <http://i.zdnet.com/blogs/zombie.jpg>, 11.04.2009.
- URL-58, b. Zombi figürleri, http://members.aye.net/~gharris/blog/ZombiePlanetPhoto_11.jpg, 11.04.2009.
- URL-59, d. İsfahan Cami ana kubbe planı, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=3696&image_id=123700, 18.03.2009.
- URL-60, a. İsfahan Cami, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=3697&image_id=11806, 11.05.2009.
- URL-61, b. İsfahan Cami iç mekanı, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=3697&image_id=11818, 11.05.2009.

- URL-62, a. Divriği Ulucami iç mekanı, <http://www.yeniulke.net/newsletter/multimedya/154-0610481159.jpg>, 11.05.2009.
- URL-63, a. Divriği Ulucami cepheleri, <http://divrigimuftulugu.gov.tr/resimler/ulucami.jpg>, 11.05.2009.
- URL-64, b. Divriği Ulucami cepheleri, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=9590&image_id=60222, 11.05.2009.
- URL-65, a. Ankara Kocatepe Cami Projesi, http://www.insaatim.com/resimler/makale/2/212_17_serki_com.jpg, 11.05.2009.
- URL-66, b. Ankara Kocatepe Cami Projesi, http://www.arkitera.com/UserFiles/Image/interview/husrevtayla/kocatepe_dalokay.jpg, 11.05.2009.
- URL-67, a. Londra Cami ve İslam Kültür Merkezi ikincilik ödülü projesi, <http://www.mimdap.org/images/mimarportreleri/UMO/6b.jpg>, 10.06.2009.
- URL-68, b. Londra Cami ve İslam Kültür Merkezi ikincilik ödülü projesi, <http://www.mimdap.org/images/mimarportreleri/UMO/6a.jpg>, 10.06.2009.
- URL-69, a. Kral Faysal Cami görünüşleri, http://www.iexplore.com/images/countries/flickr/2_1122_1339049741_73b5831384_h.jpg, 07.05.2009.
- URL-70, b. Kral Faysal Cami görünüşleri, <http://www.e-hayat.net/wp-content/uploads/2008/01/the-shah-faisal-mosque.jpg>, 07.05.2009.
- URL-71, c. Kral Faysal Cami görünüşleri, <http://img152.imageshack.us/img152/4923/i107ns0.jpg>, 07.05.2009.
- URL-72, a. Şehzade Cami, http://www.istanbulfatih.com/sehzade_cami/images/IMG_0121.JPG.jpg, 11.05.2009.
- URL-73, b. Selimiye Cami, http://www.selimiyecamii.com/popup/edirne_selimiye_camii_www.selimiyecamii.com_popup_32.jpg, 11.05.2009.
- URL-74, a. Kral Faysal Cami iç mekanı, <http://img481.imageshack.us/img481/4651/2001379292690998879rsgj5.jpg>, 07.05.2009.
- URL-75, b. Kral Faysal Cami dış kütleleri, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=2255&image_id=52331, 21.09.2007.
- URL-76, a. Yezd Cami, <http://paradies.wordpress.com/2007/06/01/iran-notlari/>, 07.05.2009.
- URL-77, b. Şehzade Cami, <http://www.e-tarih.org/images/teser/13.gif>, 07.05.2009.

- URL-78, a. Kral Faysal Cami son cemaat yeri, <http://www.sacred-destinations.com/pakistan/islamabad-faisal-mosque-pictures/faisal-mosque2-sx-atif-gulzar.jpg>, 07.05.2009.
- URL-79, b. Kral Faysal Cami son cemaat yeri, <http://blogs.denverpost.com/captured/wp-content/photos/morenatti0015.jpg>, 07.05.2009.
- URL-80, a. Kral Faysal Cami minaresi, <http://jonhyatt.com/Pakistan/pic3ff9a9b6-fb13-4305-9308-b270a18b864b.jpg>, 07.05.2009.
- URL-81, b. Kral Faysal Cami minaresi, http://faisalmosque.files.wordpress.com/2007/03/68302664_faisal-mosque-largest-muslim-faith-worship-prayers-11.JPG, 07.05.2009.
- URL-82, c. Kral Faysal Cami minaresi, <http://www.tdcp.gop.pk/tdcp/LinkClick.aspx?link=imghdfaisalmasjid.jpg&tabid=340&mid=1622>, 07.05.2009.
- URL-83, Kral Faysal Cami minberi, <http://www.travel-images.com/pakistan140.jpg>, 07.05.2009.
- URL-84, a. Divriği Ulucami mihrabı, http://divrigimuftulugu.gov.tr/Ulu_Camii/page/image40.html, 20.05.2009.
- URL-85, b. Kral Faysal Cami mihrap duvarı, <http://i33.tinypic.com/2j3k4xx.jpg>, 07.05.2009.
- URL-86, a. İsfahan Cami görünümü, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=3697&image_id=11815, 11.05.2009.
- URL-87, b. Divriği Ulucami görünümü, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=9590&image_id=602234, 11.05.2009.
- URL-88, Kral Faysal Cami duvar yüzeyi, <http://www.tdcp.gop.pk/tdcp/LinkClick.aspx?link=imghdfaisalmasjid.jpg&tabid=340&mid=1622>, 07.05.2009.
- URL-89, a. Batıkent Cami, http://wowturkey.com/t.php?p=/tr258/unsal_yastik_P1010761.jpg, 11.05.2009.
- URL-90, b. Şakirin Cami, <http://yenisafak.com.tr/resim/site/buc1157383a1157383bby.jpg>, 20.05.2009.
- URL-91, a. Kral Faysal Cami'sinin küp içindeki konumu, http://farm2.static.flickr.com/1212/1117742275_8532cea562_o.jpg, 08.05.2009.
- URL-92, b. Caminin yapı kompleksi içindeki konumu, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:051103-NLDF-8159O-012.jpg>, 07.05.2009.
- URL-93, a. Pantheon Tapınağı kubbesi, <http://www.spirit-of-paris.com/wp-content/photos/paris/divers/interieur%20pantheon.jpg>, 11.05.2009.

- URL-94, b. Ayasofya Kilisesi kubbesi, <http://www.turkcebilgi.com/images/imgk/ayasofya.jpg>, 11.05.2009.
- URL-95, c. Floransa Katedrali kubbesi, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/View_of_the_Duomo%27s_dome%2C_Florence.jpg, 11.05.2009.
- URL-96, d. Floransa Katedrali kubbe kesiti, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Brunelleshi-and-Duomo-of-Florence.gif>, 11.05.2009.
- URL-97, a. Kral Faysal Cami'sinin Margala dağları ile ilişkisi, http://farm2.static.flickr.com/212/1117742275_8532cea562_o.jpg, 18.05.2008.
- URL-98, b. Kral Faysal Cami cadde görünüşü, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=2255&image_id=52344, 21.09.2007.
- URL-99, a. Kral Faysal Cami iç mekan görünüşleri, <http://img134.imageshack.us/img134/8871/resim3nx4.jpg>, 07.05.2009.
- URL-100, b. Kral Faysal Cami iç mekan görünüşleri, <http://www.sacred-destinations.com/pakistan/islamabad-faisal-mosque-pictures/int-c-aga-khan-award-for-architecture.JPG>, 07.05.2009.
- URL-101, a. Kral Faysal Cami kesiti, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=2255&image_id=52350, 19.05.2009.
- URL-102, a. İsfahan Cami mihrabı, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=3697&image_id=11817, 11.05.2009.
- URL-103, c. Kral Faysal Cami mihrabı, <http://www.travel-images.com/pakistan140.jpg>, 07.05.2009.
- URL-104, a. Kral Faysal Cami yan mekanları, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=2255&image_id=52339, 21.09.2007.
- URL-105, b. Kral Faysal Cami abdest mahalli, http://farm3.static.flickr.com/2141/2145231939_53ee59966b.jpg, 19.05.2009.
- URL-106, a. Kral Faysal Cami iç mekanında ışık etkisi, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f2/Inside_Shah_Faisal_Mosque.jpg/800px-Inside_Shah_Faisal_Mosque.jpg, 07.05.2009.
- URL-107, b. Kral Faysal Cami iç mekanında ışık etkisi, <http://brianakira.files.wordpress.com/2009/02/david-cameron-william-hague-and-baroness-sayeeda-warsi-faisal-mosque-islamabad.jpg>, 07.05.2009.
- URL-108, a. Kral Faysal Cami iç mekanında strüktür etkisi, <http://www.sacred-destinations.com/pakistan/islamabad-faisal-mosque-pictures/4-c-trelewis.jpg>, 19.05.2009.

- URL-109, b. Kral Faysal Cami iç mekanında strüktür etkisi, <http://media.photobucket.com/image/islamabad%20mosque/KHUREE/FaisalMosqueIslamabad.jpg>, 19.05.2009.
- URL-110, a. Kral Faysal Cami dış kütesinde konstrüksiyon etkisi, <http://ludge.files.wordpress.com/2007/05/a1.jpg>, 07.05.2009.
- URL-111, b. Kral Faysal Cami dış kütesinde konstrüksiyon etkisi, http://k43.pbase.com/g4/18/75718/2/61481625.ISL_1081.jpg, 07.05.2009.
- URL-112, c. Kral Faysal Cami dış kütesinde konstrüksiyon etkisi, http://farm2.static.flickr.com/1234/814127478_dbf908411e.jpg, 07.05.2009.
- URL-113, a. Kral Faysal Cami dış kütesinde simgesellik etkisi, <http://www.innewwindow.nl/Destination%20Pakistan.htm>, 07.05.2009.
- URL-114, b. Kral Faysal Cami dış kütesinde simgesellik etkisi, http://farm2.static.flickr.com/1402/1084585390_fd731f57cf.jpg?v=0, 07.05.2009.
- URL-115, c. Kral Faysal Cami dış kütesinde simgesellik etkisi, <http://www.urbanpk.com/pages/content/metro/images/metro/islamabad/P7311577-01%2520copy.jpg>, 07.05.2009.
- URL-116, a. Kral Faysal Cami dış kütesinde algı etkisi, http://www6.worldisround.com/photos/28/504/8_o.jpg, 19.05.2009.
- URL-117, b. Kral Faysal Cami dış kütesinde algı etkisi, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=2255&image_id=52336, 21.09.2007.
- URL-118, Kral Faysal Cami, http://www.archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=2255&image_id=41030, 23.06.2009.
- URL-119, Arketip, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Arketip>, 20.07.2009.
- URL-120, Darüşşifa, <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=dar%FC%FE%FEifa&ayn=tam>, 20.07.2009.
- URL-121, Diyalektik, <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=diyalektik&ayn=tam>, 20.07.2009.
- URL-122, Diyalektik, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Diyalektik>, 20.07.2009.
- URL-123, Etimoloji, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Etimoloji>, 20.07.2009.
- URL-124, Etnosentrik, <http://nacizanebilgi.com/etnosentrik.html>, 20.07.2009.
- URL-125, Fenomen, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Fenomen>, 20.07.2009.

- URL-126, Hazire, <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=hazire&ayn=tam>, 20.07.2009.
- URL-127, Kanon, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kanon>, 20.07.2009.
- URL-128, Kanon, <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=kanon&ayn=tam>, 20.07.2009.
- URL-129, Kozmoloji, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kozmoloji>, 20.07.2009.
- URL-130, Metafizik, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Metafizik>, 20.07.2009.
- URL-131, Postyapısalcılık, <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=210>, 20.07.2009.
- URL-132, Raison d'etre, http://tr.wiktionary.org/wiki/raison_d'%C3%AAtre, 20.07.2009.
- URL-133, Retorik, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Retorik>, 20.07.2009.
- URL-134, Anlambilim, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Anlambilim>, 20.07.2009.
- URL-135, Semiyotik, <http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Semiyotik>, 20.07.2009.
- URL-136, Simulacrum, http://www.bilgimerkezim.org/Felsefe_Bilgileri/Simulacrum.html, 20.07.2009.
- URL-137, Ontoloji, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ontoloji>, 20.07.2009.
- URL-138, Tevhid, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Tevhit>, 20.07.2009.
- URL-139, Yapısalcılık, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Yap%C4%B1salc%C4%B1l%C4%B1k>, 20.07.2009.

8. EKLER

EK 1: TEZ KAVRAM SÖZLÜĞÜ

Arketip: Kelime anlamıyla kalıp, şablon, ilk tip şeklinde ifade edilen arketipler gerçekte insan kültürünü oluşturan yapı taşlarıdır. İnsanlar, uzun dönemler boyunca karşılaştığı benzer olayları bir süre sonra belli davranış kalıplarına oturtmuş ve bu kalıpları kuşaklar boyunca aktarmaya başlamıştır. (URL-119, 2009)

Arkitektonik: “Mimarlığın teknik kurallarına uygun olan. Mimari bütünü oluşturan öğeler” (Hasol, 2002: 50).

Choric Mekan: Plato’nun Timaeus kitabında ele aldığı, materyal varoluş durumu olarak tavrı takınan mekan. Derrida, temsil edilemeyen bir mekan olan chora’yı bir metafor olarak işlemiştir (Grosz and Eisenman, 2001).

Darüşşifa: Osmanlıca’da hastane karşılığı olan sözcük (URL-120, 2009).

Dikotom: İkili.

Diyakronik: Art zamanlı.

Diyalektik: Gerçekliği ve onun çelişmelerini incelemeye yarayan ve bu çelişmeleri aşmayı sağlayan yolları aramayı öngören akıl yürütme yöntemi, eytişim (URL-121, 2009). Diyalektik kavramı, başlangıçta tartışma sanatı, ya da çelişkili yollardan muhataplarını ikna etme sanatı anlamına gelmektedir (URL-122, 2009).

Etimoloji: Kökenbilim olarak da adlandırılan etimoloji, bir dildeki sözcüklerin kökenlerini ve bunun bir gereği olarak o dilin diğer dillerle ve o dili konuşan toplulukların geçmişten bugüne diğer topluluklarla olan kültürel ilişkilerini araştırır (URL-123, 2009).

Etnosentrik: Kendi zihinsel evrenini şekillendiren belirli bir kültürel formasyonu, evrensel bir bakış açısı gibi kullanarak, dünyadaki diğer sosyal-siyasal-tarihsel olguları o çerçeveden açıklayan (URL-124, 2009).

Fenomen: Görüngü, duyularla algılanabilen şey (URL-125, 2009).

Hazire: Cami, türbe, tekke gibi yerlerde çevresi parmaklıklarla çevrili mezar yeri (URL-126, 2009).

Hipostil: “Eski Yunan mimarlığında tavanı, herhangi bir tarzdaki sütun ya da ayakla taşınan salon” (Hasol, 2002: 211)

Hipotetik: Hem tümevarımın hem de tümdengelimmin birlikte kullanıldığı akıl yürütme süreci, varsayımsal.

Historisizm: Tarihselcilik, tarihteki huzurlu dünyaya kaçma isteği. Mimaride tarihsel verileri ön planda tutarak tarihten esinlenmeyi ilke edinen akım (Hasol, 2002).

Kanon: 2500 yıl önceki eski Yunan dilinde kanon, yasa-kural anlamına geliyordu. Bir çeşit oran olarak ele alınan kanon, müzikte ise çok seslilik kuralı ile yapılmış parçalara denir (Hasol, 2002: 343; URL-127, 2009). Belli bir alanda geçerli olan kural ve ilkelerin toplamı (URL-128, 2009).

Kozmoloji: Evrenbilim, bir bütün olarak evreni konu alan bilim dalının ismidir. Her ne kadar kozmoloji sözcüğü nispeten yakın zamanlı bir sözcük olsa da, evren tarih boyunca bilim, felsefe, ezoterizm ve din gibi farklı disiplinler tarafından araştırma konusu olmuştur (URL-129, 2009).

Logosentrik: Söz merkezli.

Metafizik: Felsefenin bir dalıdır. İlk felsefeciler tarafından, “fizik bilimlerinin ötesinde kalan” anlamına gelen “metafizik” sözcüğü ile felsefeye kazandırılmıştır. İncelemeleri varlık, varoluş, evrensel, özellik, ilişki, sebep, uzay, zaman, tanrı, olay gibi kavramlar üzerinedir (URL-130, 2009)

Muvakkithane: Genellikle büyük camilerin yanında bulunan ve zamanı ayarlayan oda.

Ontoloji: Varlık bilimi. Temel sorunu varlığın ne olduğu olan felsefi disiplindir. Ontoloji varlık ya da varoluş ile bunların temel kategorilerinin araştırılmasıdır (URL-137, 2009).

Otonom: Özerk.

Parergon: Dışarısı. Yunanca ‘tesadüfi’ veya ‘tali’ anlamına gelen parergon türetilmiş / ikincil mantığı anlamına gelir (Collins, 2005). Kant’ın analizinde parergon; esas form veya anlamın parçası olmayan, sanatın işlerine eklenmiş bütün şeyler olarak tanımlanır.

Postyapısalcılık: Yapıbozumcu yöntemin, kendilerini geçerli kılma iddiasında olan ya da geçerli olduğu iddia edilen metinlere (örneğin kutsal yazılara) uygulandığında büyük bir güce sahip olduğu açıktır. Bu tür metinler, kendi sınırlarının ötesine geçen fenomenlere göndermede bulunan geçerli kılma biçimlerine başvurur (URL-131, 2009).

Raison d’etre: Bir şeyin ya da bir kişinin var olma sebebi, varlık sebebi (URL-132, 2009).

Retorik: Hitabet sanatı, belagat, uzsözlülük; genellikle lisanın kullanımıyla ikna teknik veya sanatı. Söz sanatlarını inceleyen bilim dalı (URL-133, 2009).

Semantik: Anlambilim, anlamları inceleyen bilim. Anlambilim felsefi ya da mantıksal ve dilbilimsel olmak üzere iki farklı açıdan ele alınabilir. Felsefi ya da mantıksal yaklaşım; göstergeler ya da sözcükler ile bunların göndermeleri arasındaki bağlantıya ağırlık verir ve adlandırma, düz anlam, yan anlam, doğruluk gibi özellikleri inceler. Dilbilimsel yaklaşım ise, zaman içinde anlam değişiklikleri ile dilin yapısı, düşünce ve anlam arasındaki karşılıklı bağlantı gibi konular üstünde durur. (URL-134, 2009)

Semavat: Gökler, semalar.

Semiyoloji: Semiyotik ya da diğer adıyla semiyoloji; simge, sembol ve işaretlerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır. Modern semiyotik başlıca iki kaynağa dayanır. Bunlardan birincisi Ferdinand de Saussure'ün 1916'da yayımlanan Genel Dilbilim Dersler'i kitabı, ikincisi ise Charles Sanders Peirce'in yazılarıdır (URL-135, 2009).

Simulakr (Simulacrum): Sözlük anlamıyla görüntü, kopya, benzer. Orijinali, gerçeği, ilk örneği olmayanı; kendisi zaten kopya olan bir şeyin kopyasını anlatan terim (URL-136, 2009).

Senkronik: Eş zamanlı.

Sentaktik: Söz dizimsel, cümle ile ilgili.

Tevhid: Birlik, birlemek anlamlarına gelir. Allah'ın varlığını, birliğini, tüm yetkin niteliklerin kendisinde toplandığını, eşi ve benzeri bulunmadığını bilmek ve buna inanmak (URL-138, 2009).

Timaeus: Plato'nun baş yapıtlarından olan diyalog kitabı.

Yapısalcılık: "İnceleme konusu olarak yapıyı ele almak gerektiğini ileri süren çeşitli bilim dallarındaki ortak görüşün adıdır" (Hançerlioğlu, 2005: 451). Ferdinand de Saussure'ün çalışmaları genellikle bir başlangıç noktası olarak kabul edilir. Yapısalcılık temelde büyük yapılar, sistemler ve oluşumlarla ilgilidir. Yapısalcı hareket çerçevesinde insan davranışları ve olgular bu büyük sistem ve yapılar aracılığıyla incelenmeye ve açıklanmaya çalışılmıştır. Yapısalcılığın en etkili olduğu alanlar dilbilim, göstergebilim ve antropoloji olmuştur (URL-139, 2009).

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Trabzon'da doğdu. İlköğrenimini Cudibey İlkokulu'nda, orta öğrenimini Kanuni Ortaokulu'nda, lise öğrenimini Trabzon Lisesi Yabancı Dil Ağırlıklı Bölümde tamamladı ve 2001 yılında mezun oldu.

2002 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde başladığı üniversite öğrenimini, 2006 yılında fakülte ve bölüm birincisi olarak tamamladı. Aynı yıl yüksek lisans eğitimi almaya hak kazandı.

2006 yılında TÜBİTAK / BİBED (Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı) Yüksek Lisans bursiyeri olmaya hak kazanarak, 2007 yılından itibaren iki yıl süre ile TÜBİTAK tarafından desteklendi.

2009 yılında Fen Bilimleri Enstitüsü'nce Araştırma Görevlisi kadrosuna atandı. Halen Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü Bina Bilgisi anabilim dalında Araştırma Görevlisi olarak akademik çalışmalarını sürdürmekte ve iyi düzeyde İngilizce bilmektedir.