

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**MİMARLIKTA ATMOSFER KAVRAMININ DEĞERLENDİRİLMESİ:
ZUMTHOR MİMARLIĞI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Evşen YETİM

**OCAK 2018
TRABZON**



KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**MİMARLIKTA ATMOSFER KAVRAMININ DEĞERLENDİRİLMESİ:
ZUMTHOR MİMARLIĞI**

Evşen YETİM

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
“YÜKSEK MİMAR”

Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih :25 /12 /2017

Tezin Savunma Tarihi :16 /01 /2018

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Derya ELMALI ŞEN

Trabzon2018

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**Mimarlık Anabilim Dalında
Evşen YETİM Tarafından Hazırlanan**

**MİMARLIKTAKI ATMOSFER KAVRAMININ DEĞERLENDİRİLMESİ:
ZUMTHOR MİMARLIĞI**

başlıklı bu çalışma, Enstitü Yönetim Kurulunun 26 / 12 / 2017 gün ve 1733 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından yapılan sınavda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Başkan : Prof. Dr. Ali ASASOĞLU

Üye : Doç. Dr. Derya ELMALI ŞEN

Üye : Prof. Dr. Celal Abdi GÜZER



Prof. Dr. Sadettin KORKMAZ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

En yüce dağımın önündeyim:

bu yüzden, şimdiye kadar yükseldiğimden de çok, derinlerime inmeliyim. Nietzsche

Evşen YETİM
Ocak 2018



TEZ ETİK BEYANNAMESİ

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanan “Mimarlıkta Atmosfer Kavramının Değerlendirilmesi: Zumthor Mimarlığı” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Doç. Dr. Derya ELMALI ŞEN’ in sorumluluğunda tamamladığımı, verileri kendim topladığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim. 16/01/2018

Evşen YETİM

*Kendisinden düşünmenin hermenötüğünü öğrendiğim değerli aydın ve yazar
Necmettin ŞAHİNLER'e ithafen.*

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	III
TEZ ETİK BEYANNAMESİ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	VI
ÖZET	VIII
SUMMARY	IX
ŞEKİLLER DİZİNİ	IX
1. GENEL BİLGİLER	1
1.1. Giriş	1
1.2. Mimarlığın Zihinsel Yolculuğu	5
1.2.1. Düşünmeye Çağırın.....	6
1.2.2. Heidegger Düşüncesine Doğru	8
1.2.3. Heidegger'in Mimarlığı Düşünmesi	10
1.2.4. Mimarlık Üzerine Metinler	14
1.2.5. Mekânın Özüne Doğru.....	23
1.3. Atmosfer Kavramı	25
1.3.1. Mimarlıkta Atmosferlerin Üretimi.....	30
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	33
2.1. Zumthor'un Atmosferleri Keşfetmesi.....	33
2.2. Peter Zumthor'un “Atmosferleri” : 9+3 İlke.....	36
2.3. Bruder Klaus Şapeli'nde Atmosferler.....	44
2.3.1. Zumthor'un ilk Cevabı: Mimarlığın Bedeni	47
2.3.2. Zumthor'un İkinci Cevabı: Malzemenin Uyumu	51
2.3.3. Zumthor'un Üçüncü Cevabı: Mekânın Sesi	56
2.3.4. Zumthor'un Dördüncü Cevabı: Mekânın Sıcaklığı	58
2.3.5. Zumthor'un Beşinci Cevabı: Saran/Çevreleyen Nesnelere	60
2.3.6. Zumthor'un Altıncı Cevabı: Sükunet ve Baştan Çıkarılma Arasında	63
2.3.7. Zumthor'un Yedinci Cevabı: İçle Dış Arasındaki Gerilim	66
2.3.8. Zumthor'un Sekizinci Cevabı: Samimiyet/Yakınlık Dereceleri.....	68

2.3.9. Zumthor'un Dokuzuncu Cevabı: Şeylerin Üzerindeki Işık	71
2.3.10. Zumthor'un Birinci Ek Cevabı: Çevre/Muhit Olarak Mimarlık.....	76
2.3.11. Zumthor'un İkinci Ek Cevabı: Bütünlük (Tutarlılık, Uyum)	78
2.3.12. Zumthor'un Üçüncü Ek Cevabı: Güzel Form/Biçim.....	79
3. SONUÇ.....	82
4. KAYNAKLAR	89
5. EKLER	95
ÖZGEÇMİŞ	



Yüksek Lisans

ÖZET

MİMARLIKTA ATMOSFER KAVRAMININ DEĞERLENDİRİLMESİ:
ZUMTHOR MİMARLIĞI

Evşen YETİM

Karadeniz Teknik Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. Derya ELMALI ŞEN
2018, 94 Sayfa 2 Sayfa Ek

Peter Zumthor'un "*Gerçeğin büyüü nedir?*" sorusuna cevap olarak verdiği "*Atmosferler*" (9+3 ilke), Zumthor mimarlığının temelini oluşturmaktadır. Bu çalışmada; Zumthor'un "*Atmosferler*" kitabı, içerisinde yer alan on iki ilke ile birlikte derinlemesine incelenmiştir. Zumthor'un düşünsel, düşsel, duyuşsal ve sahici mimarlık inşa etme süreci; ilk olarak ilgi duyduğu Heidegger düşüncesi üzerinden anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede, Heidegger'in mimarlık ile ilişkili felsefi metinleri incelenmiştir. Bu doğrultuda, atmosfer kavramının ne olduğu, mimari bir mekânın örgütlenmesinde ve deneyimlenmesinde bu kavramın ne ifade ettiği araştırılmıştır. Zumthor'un; mekân içindeki deneyimi planlaması ve *atmosferleri* tasarlaması yoluyla "*Atmosferler*" olarak ortaya koyduğu metodolojiyi örneklemek için Bruder Klaus Şapeli seçilmiştir. Arkaik bir yöntemin metafor olarak kullanılmasıyla tasarlanan mabedin, Zumthor'un "*Atmosferler*"i üzerinden detaylı bir okuması gerçekleştirilmiştir. Mabedin oldukça basit gibi görünen dış kütesinin altındaki mistik şeylerin "*Atmosferler*" aracılığıyla kendi imkanlarını ortaya çıkarmalarının *izleri* sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Zumthor, Atmosferler, Bruder Klaus Şapeli, Gerçeğin Büyüsü, Duyusal Mekân, Mimari Deneyim.

Master Thesis

SUMMARY

EVALUATION OF ATMOSPHERE CONCEPT IN ARCHITECTURE:
ZUMTHOR ARCHITECTURE

Evşen YETİM

Karadeniz Technical University
The Graduate School of Natural and Applied Sciences
Architecture Main Science
Advisor: Assoc. Prof. Dr. Derya ELMALI ŞEN
2018, 94 Pages, 2 Appendix Page

The "*Atmospheres*" (9 + 3 principles) that Peter Zumthor gave in response to the question "*What is the Magic of the Real?*" are form the basis of his architecture. In this thesis; Zumthor's "*Atmospheres*" book has been studied in depth with twelve principles in it. Zumthor's process of building spiritual, imaginative, sensual and authentic architecture was firstly tried to be understood through the idea of Heidegger which he was interested in. In this context, the philosophical texts of Heidegger which related to architecture have been examined. It also explored what is the concept of the *atmosphere*, how it is expressed in the organization and experience of an architectural space. Bruder Klaus Chapel was chosen to illustrate the methodology that Zumthor put forward as "*Atmospheres*" through the planning of the experience in the space and the design of the *atmosphere*. A detailed reading of the chapel which was designed by using an archaic method as a metaphor was done through Zumthor's "*Atmospheres*". The mystical things beneath the seemingly simple exterior of the chapel have been traced through their "*Atmospheres*" to reveal their own possibilities.

Key Words: Zumthor, *Atmospheres*, Bruder Klaus Chapel, Magic of the Real, Emotional Space, Architectural Experience.

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1. Bruder Klaus Şapeli	43
Şekil 2. a. Bruder Klaus, b. Roland Zumbühl'ün 17. yy'da Klaus için yaptığı bir resim, c. Bruder Klaus eşi ve çocuklarıyla	44
Şekil 3. Bruder Klaus Şapeli, ağaç kütüklerinden oluşan iskelet	45
Şekil 4. Bruder Klaus Şapeli	47
Şekil 5. Kilden kap yapma arkaik yönteminin mabet için kullanımı	48
Şekil 6. Bruder Klaus Şapeli'nin şematik olarak inşa edilme süreci	49
Şekil 7. Bruder Klaus Şapeli planı ve kesitleri	49
Şekil 8. Bruder Klaus Şapeli	52
Şekil 9. Bruder Klaus Şapeli üçgen metalik kapı	53
Şekil 10. Bruder Klaus Şapeli kalay-kurşun alaşımından oluşan zemin	54
Şekil 11. Bruder Klaus Şapeli üfleme camdan yapılmış tapalar	55
Şekil 12. Bruder Klaus Şapeli, adak mumluğu, büst (Bruder Klaus)	59
Şekil 13. Bruder Klaus Şapeli iç mekân donatıları	61
Şekil 14. Bruder Klaus Şapeli adak mumluğu ve meditasyon tekerleği	62
Şekil 15. Bruder Klaus Şapeli mekânın içi ve dışı arasındaki antagonistik oluşum	65
Şekil 16. Bruder Klaus Şapeli iç ve dış arasındaki ilişki	67
Şekil 17. Bruder Klaus Şapeli iç ve dış mekân ölçeği	70
Şekil 18. Bruder Klaus Şapeli <i>oculus</i> 'a bakış	73
Şekil 19. Bruder Klaus Şapeli ışığın duvar yüzeyinde ve mekân içindeki hareketi	74
Şekil 20. Bruder Klaus Şapeli giriş kapısından koridora süzülen ışık	75
Şekil 21. Bruder Klaus Şapeli'nin tarla peyzajı içindeki yerleşimi	77
Şekil 22. Bruder Klaus Şapeli formu	80

1. GENEL BİLGİLER

1.1. Giriş

“Binalarım duyuşsal bir öze sahip olmalı...” Peter Zumthor

Çağdaş mimarlıkta bağlam kavramı, kuram ve pratikte her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Bağlamsalcılık ise yalnızca geçmiş ve gelecek üzerine odaklanan mimari yaklaşımlara mesafeli bir tavidir. Küresel ölçekteki fiziksel, kültürel, sosyolojik, psikolojik, politik, ekonomik ve teknolojik değişimler; kentsel, mekânsal, toplumsal hatta bireysel nitelikleri de değiştirmekte, güncel mimarlık ortamını yeniden biçimlendirmektedir. Her zaman gündemde kalarak içinde bulunduğu zamanın önceliklerine göre farklı içerikler kazanan bağlam kavramı; kendi dönemi için çağdaş olan mimariyi karakterize etmektedir. Çağa uygun bir mimarlık üretimi sergileme kaygısı, yeni tasarım araçları ve yöntemleri bulmayı gerektirmektedir. Çağdaş mimarlık; modernizm için ekonomi ve teknolojinin öncelikli olduğu bir dönemde bağlamı rasyonel değerler ile postmodernizm içinse fiziksel ve kültürel örüntülerin ön plana çıkarıldığı bir dönemde bağlamı yerel değerler ile ele alan eylemsel bir sürekliliğe işaret etmektedir (Güleç, 2011).

Bugün bağlam, bağlamsal, bağlamsalcılık terimleri; strüktür, teknoloji, topoğrafya, iklim ya da kültür gibi girdileri tasarımın özgün ortamını yansıtacak biçimde mimari dile dönüştürme çabası ile iç içedir (Güzer, 1996). Yeni kavramlar, tasarım araçları ve yöntemleri ile geliştirilmiş üçüncü türden bağlamsalcılık, ya “yeniden kurma” ya da “yeniden anlamlandırma” şeklinde uygulanmaktadır. Modernist sürecin kesintisizliğini ifade eden süreklilik kavramının yanı sıra yenilik, gerçeklik, olay gibi ortak bir kavram grubuyla yeni bağlamsal mimarlığı tartıştığı görülen Rem Koolhaas, Peter Eisenman gibi mimarlar bağlamı yeniden kurmuş; Juhani Pallasmaa, Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Steven Holl ve Peter Zumthor gibi mimarlar ise bağlamı yeniden anlamlandırmıştır (Güleç, 2011).

Bağlamsalcılıkta yenilik arayışları, gerçeklik sorgulamasını gündeme getirir. Çağdaş mimarlıkta yeni ve gerçek olanın peşine düşmek ise doğa, edebiyat, sanat, bilim, felsefe, endüstri, tarih, coğrafya, politika gibi farklı alanlarla ilişkilenerken tasarlanan bağlamsal ürünlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bununla birlikte, teknolojinin çok hızlı

gelişimi, disiplinler arası ilişkilerin artması nedeniyle, mimarlık ortamı ve bağlam anlayışı sürekli değişmekte ve dönüşmektedir.

Bu çalışmada, Peter Zumthor'un bağlamsalcılığı yeniden anlamlandırarak “*Atmosferler*” adıyla ortaya koyduğu 9+3 ilke irdelenecektir. Zumthor'un “tamamen kişisel ve nostaljik” diye tanıttığı bu ilkeler; aslında işlerine kazandırmak istediği “mimari kalite”nin oluşmasında etkili olan yeniden anlamlandırılmış bağlamlar yani kendi mimarlığının tutunma ve dayanak noktalarıdır. Her mimar kendi mimarlığını inşa ederken kendine bir dayanak, bir felsefe, bir yöntem arayışına girer ya da mimari ürün ortaya koyma sürecinde bunları keşfeder, yeniden hatırlar. Zumthor'a göre; *atmosferler* olmadan mekan gerçeklik ile tam anlamıyla buluşamaz ve duyuşsal olarak insan üzerinde bir iz bırakamaz. Bu perspektifte, çalışmanın ana problemi; Zumthor'un “*Atmosferler*” olarak sıraladığı ve kendi binalarının özü olarak nitelendirdiği bu ilkelerin neler oldukları, mimari anlamda neler ifade ettikleri, mimarın tasarladığı mekânlar ile ne kadar içselleşip içselleşmedikleri üzerine kurulmuştur. “*Atmosferlerin*” hangi mekan üzerinden okunacağına ise mimarın “dünyadan bir parça alıp onunla bir ‘kutu’ (box) inşa etme” sözlerinden yola çıkılarak bir arayışa girilmiştir. Zumthor mimarlığında kutular, yapıyı oluşturan/örgütleyen öğelerdir. Bu kutular tek başlarına olabileceği gibi çeşitli varyasyonlarla da bir araya getirilebilir. İnşa ettiği Bruder Klaus Şapeli tek mekânlı ve kap metaforuyla bütünleşmiş basit bir kutudur. Dahası onun mimarlığının en küçük modüllerinden biridir. Mimarın tek mekânlı başka yapıları da vardır, onlar da birer dini mekandır. Fakat Bruder Klaus Şapeli diğerlerinden farklı olarak arkaik bir yöntemle inşa edilmiş beton bir konstrüksiyonundan başka hiçbir şeyi olmayan “toprak kap/çömlek/kutu”dur. Tüm bu değerler doğrultusunda “*Atmosferler*”in Bruder Klaus Şapeli üzerinden okunmasına karar verilmiştir.

Mimarlık, çok boyutlu yapısı sebebiyle zıtlıkları uzlaştıran, uç noktaları birleştiren, bilimsel olduğu kadar sanatsal; teorik ve kuramsal bir tabana ihtiyaç duyduğu kadar uygulamaya dayalı; fiziki çevrenin nesnel verilerinin yanı sıra kullanıcısı olan insanın öznel değerleriyle de şekillenen bir olgudur. Mimari tasarımda, bir yanda teorik alan bir yanda sayılarla ifade edilemeyen deneyimsel gerçekler, mimarlığın teori-pratik bütünlüğünü ifade etmektedir. Olasılığı gerçekliğe, soyut olanı somuta, biçimi performansa dönüştüren bir eylem alanı olarak tanımlanan mimarlığı anlamak için kuram-uygulama bütünlüğünü ve felsefi dayanağını irdelemek gereklidir (Sağocak, 2000). Bu irdelemede, geç modern ve çağdaş spekülâtif tasarımların analizinde mimari kuramların yanı sıra

mimarlığın varoluşsal zeminine yakından bakmamızı sağlayan felsefî söylemlere başvurulmaktadır. Heidegger felsefesi ve mimarlık üzerine yazdığı metinler Zumthor dahil pek çok mimarı etkilemiş ve etkilemektedir. Zumthor da Heidegger'den etkilendiğini açıkça ifade etmektedir. Mimar, düşünürün mistik olana duyduğu ilgiyi onunla paylaşmaktadır, onun gibi deneyim ve anıların dolaysız tanıklığını sayısal değerlere tercih etmektedir. Bu bağlamda, Zumthor mimarlığının ve *atmosferlerinin* arkasındaki felsefeyi daha iyi anlamak için öncelikle onun mimarlığının arka planında oldukça güçlü bir yere sahip olan varlık ve Heidegger felsefesinin incelenmesi gerektiği düşünülmüştür. Çalışmanın sınırları; Heidegger düşüncesi, Heidegger düşüncesinin mimarlıkla ilişkisi, atmosfer kavramı, Zumthor'un "*Atmosferler*"i (9+3 ilke) ve bu ilkelerin tek mekânlı bir yapı modeli (kutu) olan Bruder Klaus Şapeli üzerinden bir okuması şeklinde belirlenmiştir.

Zumthor çok özellikli ve ayrıcalıklı koşullarda seçkin ürünler üretmekte ve diğer mimarlardan farklı olarak özel bir yapı-insan ilişkisi tanımlamaktadır. Çalışmada; insanın bir mekânı *dolaysız deneyimlemesi* sırasında mekânın ona sunduğu duyuşsal ve içgüdüsel devinimlerin/değişimlerin/dönüşümlerin, Zumthor'un yeniden anlamlandırıldığı ve "*atmosferler*" olarak tanımladığı bağlamlar ile nasıl gerçeklik kazandığına dair bir değerlendirmenin ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Zumthor, mimarlığının mekânsal örgütlenme sürecinin merkezinde yer alan *atmosferler* ile mimarlığın sadece matematiksel ve istatistiksel verilere göre değil; duyuşsal, düşünsel deneyimlere göre de tasarlanması gerektiğini savunmaktadır. Dolaysız mekân deneyimi, mekân-yer ilişkisi, mekân-insan ilişkisi, gelenek ile kurulan bağ, topografya, vs., *atmosferler* ile yakın ilişkilidir.

Çalışmanın yöntemi; varlık felsefesi ve mimari atmosferler yaratımı üzerine literatür okumaları, mimari bir metnin çevirisi ve bu metin üzerine irdelemelerden oluşan üç aşamayı içermektedir. Çalışmanın çerçevesini de oluşturan bu aşamaların ilkinde; Zumthor'un mimarlığını daha iyi anlamak için Heidegger felsefesi ve bu felsefenin mimarlık ile ilişkisi araştırılmaktadır. Düşünürün mimarlık düşüncesi ile yollarının nasıl kesiştiği ve mimarlık üzerine metinleri incelenmektedir. Todtnauberg'deki dağ kulübesi Heidegger'in *düşünmesindeki* mihenk taşını temsil etmektedir. Kulübe ve çevresindeki her şey, düşünür için "*Varlık nedir?*" sorusunun tekrar tekrar sorulmasını gerektirmektedir. Düşünürün Karaorman çiftlik evi, köprü, testi, orman yürüyüşü gibi örnekleri *düşünmenin* mimarlık ile ilişkisi üzerine önemli katkılar sunmaktadır. Bu anlamda; "*Şey*" (*Das Ding/The Thing*), "*İnşa Etmek İskan Etmek Düşünmek*" (*Bauen Wohnen Denken/Building Dwelling Thinking*), "...şiirsel biçimde insan mesken tutar..." (*...dichterisch wohnet der*

Mensch.../...poetically, Man dwells...) metinlerinin analizi çalışmanın birinci aşamasını şekillendirmektedir. İkinci aşamada; atmosfer kavramı, mimarlıkta atmosferlerin nasıl üretilebileceği konusu incelenmektedir. Üçüncü aşamada ise “*Atmosferler: Mimari Ortamlar - Çevreleyen Nesnelere*” (*Atmospheres: Architectural Environments - Surrounding Objects/2006*) kitabı derinlemesine incelenmekte ve ilk kez Türkçe bir metin olarak bu çalışmanın içerisinde sunulmaktadır. İncelenen 9+3 ilkenin Bruder Klaus Şapeli üzerinden bir okuması yapılarak *atmosferlerin* mekan içindeki deneyim planlanmasında nasıl yer aldıkları örneklenmektedir.

Peter Zumthor’un işleri ve yazdığı metinler birçok mimarı etkilemiş ve tasarımlarındaki mimari sanat dikkatleri üzerine çekmiştir. Zumthor mimarlığı kitaplara konu olmakla birlikte akademik çalışmalarda da gündeme gelmiştir. Çağdaş mimarlıkta bağlamın yeniden kavramsallaştırıldığı ve eleştirel bir dille sunulduğu çalışmalar vardır. Mimarlığın Heidegger’in sahici düşüncesi üzerine temellendirilerek Zumthor ile ilişkisinin araştırıldığı çalışmalar bulunmaktadır. Mekân tasarımındaki fenomenolojik tartışmalara yer verilen önemli çalışmalar mevcuttur. Mimarlık deneyimi söylemlerini ele alan tezler bulunmaktadır. Duyular ve düşünce eksenli mimarlık bilgilerinin irdelendiği çalışmalar da mevcuttur. Görüldüğü üzere bugüne kadar, Zumthor’un tasarım felsefesi ve yapıları çeşitli çalışmalarda konu edilmiş ancak; hiçbirinde özellikle Zumthor mimarlığı üzerine, bilhassa “*Atmosferler*” metni üzerine herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmada ise; yeniden anlamlandırılarak ortaya koyulan ve Zumthor’un kendi mimarlığını inşa ederken oluşturduğu metodolojinin ilkeleri olan bu bağlamlar yani “*Atmosferler*” incelenmiş ve basitin karmaşıklığını temsil eden tek mekânlı Bruder Klaus Şapeli üzerinden bir okuması gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte, Peter Zumthor’un aynı adlı kitabı “*Atmosferler*”in tamamının İngilizce’den Türkçe’ye çevirisi yapılmıştır. Bu anlamda tez, “*Atmosferler*” kitabının tüm çevirisine sahip tek çalışmadır. Dolayısıyla çalışma, mevcut tezlerden bu niyet ve amaçları doğrultusunda ayrılmaktadır.

Zumthor; kişisel olarak, bir yapının biçimlenme sürecinin sonunda içinden çekilebileceği yapılar tasarlama ve inşa etme fikrini sevmektedir. Ona göre; geriye sadece *kendisi olarak kalan*, içinde yaşanacak bir yer olarak varlığının imkanını ortaya çıkaran bir yer; *şeyler* dünyasının parçası haline gelip mimarın retoriği olmadan da bunu çok daha iyi becerebilmelidir. *Atmosferler*, kendi imkanlarını ortaya çıkaran *şeyler* olarak *varlık* sahnesine çıkarılmaktadır. Bu anlamda, çalışmada Zumthor mimarlığının temelini/özünü oluşturduğu düşünülen *atmosferlerin izleri* sürülmektedir.

1.2. Mimarlığın Zihinsel Yolculuğu

*Hikmet, eşyayı layık ne ise eyle bilmek ve ef'ali layık nice ise eyle kılmaktır.
Kınalızade Ali Çelebi*

İnsanın varoluş sahnesi olarak yapılı çevre, geçmişten beri toplumların düşünce yapısının somut bir ifadeye kavuştuğu yerdir. Mimarlık; insanın varlığı algılayışını bizatihi yansıtabileceği, ibda'dan öğrendikleri ile inşa'yı gerçekleştirebileceği bir alandır. Bütün çağ ve dönemlerde yaşamış toplumların, bireylerin kendilerine özgü bir mimarlık anlayışı ve herhangi bir mimarlık ürününün olgunlaşmasında etkili bir zihinsel yolculukları vardır. Örneğin Nevzat Sayın'a göre; "Mimarlık sınırsız mekânı ve sonsuz zamanı evcilleştirme sanatıdır". Frank Lloyd Wright'a göre, "Mimarlık biçim haline gelmiş yaşamdır". Victor Hugo'ya göre ise, "Mimarlık, insanlığın büyük kitabıdır". Elbette "Mimarlık nedir?" sorusu cevaplanması çok kolay bir soru değildir. Burada bahse konu olan şey de soruya cevap bulmak değil; mimarlık üzerine bilinçli bir düşünmenin gerçekleştiğinin delillerini ortaya koymaktır.

Bir mimarlık ürünü; düşünce ve düşleme, kavram ve gerçeklik, öz ve varoluş uygunluğu, edimsellikle eş anlamlı olarak alındığında, hakikat kavramı içinde düşünülür. Bir yapıyı oluşturan her öge, bu zihinsel yolculukta ideal muhtevası ile eklemlenerek gerçekliğe dönüşür. Fakat mimari ürünün anlamı sadece ideal muhtevasından yani aslında/özünde nasıl ve ne ise o olma durumundan ibaret değildir. Zihinsel yolculuk ile gerçeklik arasındaki uygunluk ilişkisi yani yapının bir eşya gibi hikmetlice doğru yerine yerleştirilmesi kendisinin ontolojik yapısı içinde cereyan eder. Zihinsel yolculuğu başlatan kavramsal/imgesel etmen yapının kendi anlamı ve gerçek etmen de onun kendi gerçekliğidir. Hakikat onun ontolojik yapısının bir parçası olur. O da *varlığın* hakikati haline gelir. Bu tuhaf ya da garip bir şey değildir. Bir mucize hiç değildir. Bu dünyadaki en basit, en yalın *şeydir*. Yapıyı oluşturan her öge; kum, çakıl, çimento, taş, cam, demir vb., hala fiziksel maddelerden başka bir şey değildir. Ne var ki, kendi *varlıkları* içinde zenginleşip hakikatlerine uygun şekilde yeni bir varoluş sergilerler. Mimari bir ürünün ontolojik yapısındaki hakikat bir yapı olarak üzerinde olduğu insanın dünyasından kaynaklanır ve burada yeni bir gerçeklik olarak hüküm sürer (Heidegger, akt: Aydoğan, 2008).

1.2.1. Düşünmeye Çağırın

Antik çağdan bu yana felsefenin ilk olarak sorduğu soru, “*Varlık nedir?*” sorusudur. Bu soru, “Değişime rağmen kalıcı olan *varlık* nedir?” şeklinde okunabilir. Bu, elbette bugün anlaşılan biçimde sadece seküler bir *varlık* değildir, ilahi bir boyutu da vardır (Aristoteles, 1996). Platon’un “İdea”lar kuramı, bu soruya verilmiş bir cevap olarak ele alınabilir. Bu anlamıyla “idea”, değişimin içindeki aynılığı yakalama ya da başka bir deyişle çokluk içinde birliği ifade etme imkânını sunan bir felsefe buluşudur. “İdea” *varlığın* bilinmesinin imkânını açar ve aynı zamanda onun meydana gelişine katkıda bulunur (Sağıroğlu, 2013). *Varlık*, bu anlayışa göre İdea’dır ya da İdea gerçek *varlığa* sahiptir, çünkü o, bireysel şeyin sürekli olarak değişmesi nedeniyle gerçek olmadığı yerde, kalıcı ve süreklidir. Platon gerçek *varlığı* iyi İdeası ile özleştirir (Cevizci, 2013).

Aristoteles ise *varlığın* türlere ayrılabilen bir cins olmayıp, farklı anlamlara sahip olduğunu düşünmüştür. Buna göre o, *varlığın* on farklı anlamını birbirinden ayırmış ve Töz’ün ilk ve temel anlamda *varlık* olduğunu, buna mukabil nitelik, nicelik ve ilişki benzeri diğer kategorilerin ancak ikincil bir anlam içinde var olduklarını öne sürmüştür. Başka bir deyişle, Aristoteles “*varlığın* ne olduğunu” belirlerken, Töz üzerine olan araştırmaya yoğunluk vermiştir. İlk ve temel anlamda *varlık*, birinci dereceden Töz’dür (Cevizci, 2013). *Varlık* her ne kadar farklı anlamlarda kullanılsa da asıl anlamda bir şeyi tam da o şey yapan şeydir. Bir adım daha ileri giderek söylenebilir ki, *varlığa* verilen anlamlar ne kendi kendilerine yetebilir ne de tözden ayrılabilir; dolayısıyla *varlığa* verilen her anlamın tözden dolayı var olduğunu söylemek gerekir.

Ortaçağ filozoflarının ise her şeyin yaratıcısının Tanrı olmasına dayanarak, öz ile varoluş arasında bir ayırım yaptığı söylenebilir. Varolan [*objet étant*] başka her şeyin özünün zorunlulukla Tanrı’da temellendiği yerde, bir tek Tanrı öz ile varoluşun birliğine sahiptir. Buna göre; İlkçağ felsefesinin kalıcı, sürekli, ezeli-ebedi *varlık* ile değişme içindeki fenomenler arasındaki ayırımı, Ortaçağ düşüncesinde yaratıcı *varlık* ile yaratılmış *varlık* ayırımına dönüşmüş ve filozoflar zorunlu, yaratıcı *varlığı* tanımladıktan sonra, diğer *varlıkları* Tanrı’yla ilişki içinde ele almışlardır (Cevizci, 2013).

Modern felsefede ise varlık konusunda gündemi belirleyen düşünürlerin çok büyük ölçüde Descartes ve Berkeley olduğu söylenebilir. Tıpkı Ortaçağ düşünürü Aziz Augustinus gibi *cogito*’yu *dubito*’ya bağlamakla kalmayıp ona *ergo sum*’u ekleyen Descartes’in “Düşünüyorum, o halde varım” dediği yerde, Berkeley’in “Var olmak

algılanmış olmaktadır” şeklinde ifade edilen tezi, modern felsefenin gelişimini büyük ölçüde belirlemiştir. Gelişimi söz konusu iki tez tarafından belirlenen modern felsefede, *varlık* perspektifinden değişiklik ancak yirminci yüzyılda gerçekleşmiştir. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan söz konusu yörünge değişikliğinde bir yandan varoluşçuluk, diğer yandan mantıkçı pozitivism önemli bir rol oynar (Cevizci, 2013).

Bu minvalde en başa yani, “*Varlık nedir?*” sorusuna dönülürse; *varlık* kavramını ilk ele alan düşünür Parmenides’in bu soruya modern felsefenin mihenk taşı niteliğinde olan “*to gar auto noein estin te kai einai: Düşünme ve varlık aynıdır*” cevabını verdiği görülür. “Düşünme ve *varlık* aynıdır” ne demektir gerçekte? Parmenides’in bu sözü; *Varlığın* yürüdüğü yol düşüncenin yürüdüğü yoldur, şeklinde anlaşılabilir mi? Hatta daha ileri gidip, “tüm gerçekliği ve böylece belki hakikati tanımlamaya çalışan bir söz varsa bundan başkası değildir” diye bir iddiada bulunulabilir mi? “Düşünme ve *varlık*” genel olarak epistemoloji ve ontolojinin ele alabildiği her şeyi işaret ediyorsa, bunların dışında, bir “*varlık*” tan veya herhangi bir “*düşünme*” den söz edilebilir mi? “Fenomenler kendilerini ifşa ederler”, Parmenides’in sözüyle zaten ifade edilmiş değil midir? Zira *varlık* ve *düşünme* aynıysa, bu, *varlığın*, kendini *düşünme* olarak ifşa ettiği şeklinde yorumlanamaz mı? Peki, Platon veya Husserl, “Bütün bilme bir yeniden-anımsamadır” ya da Heidegger, “*Düşünme, varlığı düşünmedir*” derken Parmenides’in ifade ettiği bu “gerçek” ten yola çıkmış veya sonunda bu “gerçeğe” varmış değiller midir? (Taşkın, 2013). Görünen o ki; Parmenides’ ten Aristoteles’e uzanan süreçte filozofların *varlık* sorusunu sormaları onların *varlığın* anlamına yönelik düşündükleri bir gerçektir. *Varlık* ve *düşünme* eylemi birbirlerini çift yönlü besleyen bir ilişki içinde olmuşlardır.

Buna göre; varoluşçuluk, insan yaşamının olumsuzluğu içinde sahil anlam arayışının bir parçası olarak, öz ile varoluş arasındaki ilişki ile meşgul olur. Aynı bağlamda “*varlık*” kavramıyla ilgili olarak açıklıktan yoksun olduğunu dile getiren Heidegger, *varlık* konusunda oldukça derin bir araştırma gerçekleştirmiş olan düşünürdür (Cevizci, 2013). Heidegger, neredeyse bütün felsefe tarihini esas olanı düşünmekten uzaklaştığı için eleştirmektedir. Aristoteles’ten sonraki düşünürlerin *varlık*’tan uzaklaştığını belirtmiştir. Gerçekte de o, Aristoteles’ten yaklaşık iki bin dört yüz yıl sonra *varlığı* felsefenin ana meselesi, temel konusu olarak öne sürmüştür. Dolayısıyla vakıf olduğumuz felsefe tarihi boyunca yaşayan filozoflar, Heidegger’e göre *varlığı* yanlış yorumlamış ve ondan uzaklaşılmasına neden olmuşlardır. Bu nedenle olacak ki, Heidegger kendine filozof yerinde düşünür denilmesini istemiştir (Heidegger, 2011). Çünkü; *düşünme* eylemini

gerçekleştiren kimse, kendisini *düşünmeye* çağıran şeye kayıtsız kalmayıdır yani o şey üzerine haddi zatında düşünendir, düşünürdür.

1.2.2. Heidegger Düşüncesine Doğru

Heidegger'e göre *varlık* üzerine devingen bir şekilde düşünülmesi ve soru sorulmalıdır. Düşünürün bu düşüncesinin tam aksine, *varlığa* ilişkin soru sormanın ne kadar gereksiz olduğunu savunan, kökeni Eskiçağ ontolojisine dayanan önyargılar vardır. Bu önyargılar Platon ve Aristoteles'ten Hegel'e kadar süregelir. Söz konusu ön yargılardan birincisi; "*Varlık kavramların en tümelidir*" kabulüdür. Aristoteles'in Metafizik eserindeki bu kabule göre; *varlık* anlayışı, zaten varolan her şeyde kapsanmış durumdadır. Halbuki *varlığın* tümelliği, cins tümelliği değildir. *Varlık*, varolan gibi kavramlar kategorizasyon araçları değildir. Varlık tüm bunların ötesinde aşkın (*transcendent*) olandır (Heidegger, 2011). Eğer Heidegger'in reddettiği bu kabul gerçek olsaydı, "*Varlık en tümel kavramdır*" denildiğinde, hiçbir açıklamaya ihtiyaç duymadan *varlığın* ne'liği ve nasıl'lığı konusunda bir bilgiye sahip olunması gerekirdi. Oysa "*varlık*" kavramı bu ifade ile aydınlanmadığı gibi en derin karanlığın tam da kendisi olmaktan vazgeçmez.

İkinci önyargı birinci önyargıdan türeyerek, en tümel olduğu için *varlık* kavramının "*tanımlanamazlığıdır*". Gerçekten de *varlığı* bir varolan [*objet étant*] olarak kavramak mümkün değildir. *Varlığın* bir tanımlamaya kavuşturulması, ona bazı varolanların atfedilmesiyle mümkün olamaz. *Varlığın* tanımlanamaz oluşu, *varlığın* artık bir sorun teşkil etmeyeceği anlamına gelmez (Heidegger, 2011). *Varlığın* gizemini koruması ancak *varlığa* ilişkin soru sormayı tetikleyici bir unsur olabilir ve "*Varlık nedir?*" sorusunun sorulması gerekliliğini beraberinde getirir.

Son önyargı ise *varlığın*, kavramların en kendiliğinden anlaşılana olduğudur. Söz konusu ifadeye göre *varlık* "*hiçbir şeye gerek olmadan*" anlaşılabilir (Heidegger, 2011). *Varlığın* ne olduğu konusuna herkesin bir anlam yüklemesi aslında büyük bir anlaşılmazlığı ve bilinmezliğe yol açar. Bu belirsizlik gerçek anlamda "*Varlık nedir?*" sorusunun tekrar tekrar sorulma zorunluluğunu kanıtlar.

Bu üç ön yargıdan hareket edildiğinde, yani başka bir deyişle; geleneksel *varlık* anlayışının içinde kalındığı sürece, "*varlığa*" ilişkin soruyu sormanın ve bu soruya cevap aramanın herhangi bir anlamı olmayacaktır. Çünkü *varlığın* hem "en tümel" ve "tanımlanamaz" olması yüzünden böyle bir soruya cevap aramak yersiz olacaktır; hem de

“en kendiliğinden anlaşılır” olması nedeniyle herkes *varlığın* ne olduğunu gayet açık bir şekilde biliyor olacaktır. Böylece geleneksel ontoloji, temel soruyu sormamak ve bu konuya bir daha dönmek üzere bu mecrayı terk eder ve ontolojik düşünceleri mantıksal ve kategorik tartışmalar üzerinden yürütmekle yetinir. Fakat bir şeyin aşikâr olması, o şeyin bilgisine sahip olduğu anlamına gelmez: aşikâr olan malum olan demek değildir (Ökten, 2010). Bu nedenle şeylerin bilgisine sahip olunması için aşikâr olanın arkasındaki gerçekliği görebilmek için peşinen düşünülmalıdır.

Heidegger’in meselesi, düşünmenin varlığa nasıl eklemlendiği konusu üzerine dikkat çekmektedir. Düşünür düşünme yolculuğa çıkmadan önce bir soruyu daha sormak durumundadır. Öyle ki, “*Soru sormak ne demektir?*” sorusu en az “*Varlık nedir?*” sorusu kadar önemlidir. Bundan kasıt, *varlığa* ilişkin öyle bir soru sorulmalıdır ki, böylelikle soruya cevap verebilecek bir durumda olunsun (Ökten, 2010). Heidegger’e göre, bütün sorular aslında üç unsurdan meydana gelir. Her soru sorma, bir *şeye* ilişkin soru sorma demek olduğundan bir *sorulana* sahiptir. Öte yandan bir *şeye* ilişkin her soru sorma, o *şeye* soru sorma anlamına gelir. Dolayısıyla soru sorma, sorulananın yanı sıra *sorgulanan* da aittir. (Heidegger, 2011). Örneğin, “*Varlık nedir?*” sorusunu sorduğumuzda, sorulan “*varlık*” tır. Soruşturup, sorguladığımız, bulmak istediğimiz *şey* “*varlığın anlamı*” ya da “*varlık anlayışdır*”. Sorgulanan “*varoluş*”, sorguya çekilen ise “*Dasein*”dir (Ökten, 2010).

Heidegger’in *varlık* yorumu aslında basit bir olgudan hareket etmektedir: İnsanlar vardır. Heidegger’e göre bu, felsefenin ilk sorusudur (Sharr, 2017). Bu soruda düşünür, “insanlar vardır” derken aslında *varlığın* büyük ölçüde düşünme-öncesi olduğuna ve *varlık* üzerine düşünmenin bir sonraki faaliyet olduğuna inanır. İnsanlar yaşam üzerine düşünmeye kalkışmadan önce de zaten hep yaşıyordu. Düşünürün tasarısında her insan düşünmeye başlamadan önce, kendi varoluşu üzerine *düşünme* denemesine girişmeden önce de vardır (Sharr, 2017).

Bununla birlikte Heidegger, insanın diğer varolanlar gibi bir varolan olmadığını düşünmektedir. Düşünüre göre; insan vardır/dünyaya fırlatılmıştır fakat diğerlerinden farklı olarak “varolmakta”dır, “varolma” eylemi devam etmektedir, o bir “varoluş”tur; sadece “varolan” değildir: “Varoluş tarzındaki varolan, insandır. Sadece insan varolmaktadır. Kaya vardır, fakat varolmamaktadır. Deniz vardır, fakat varolmamaktadır. Ağaç vardır, fakat varolmamaktadır. At vardır, fakat varolmamaktadır. Melek vardır, fakat varolmamaktadır. Tanrı vardır, fakat varolmamaktadır”. Lakin insan; varoluşun durmadan değişen, dönüşen, hareket eden parçası olmaya devam etmektedir (Heidegger, akt: Taşkın,

2013). Heidegger, *varlık* sorununu insanın *varlığı* ile özdeşleştirerek ele almaktadır ve ona göre insanın özü ‘varoluş’undadır. Heidegger’e göre, ‘varoluş’un anlamı, insanın kendi *varlığından*, varoluşundan başlamaktadır. *Varlık* sorusunu sormakla doğrudan doğruya bir bağlantı kurduğu kendi *varlığıdır* (Yavuz, 2005). Bu nedenle Heidegger insanı nesnelliğinden aşkın şekilde düşünerek ona *Dasein* demektedir. *Dasein*, bir insanın kendi ömrü içinde süregelen varoluşunu ifade etmektedir. Bir başka anlamıyla insanın dünya içindeki *iz* bırakma sürecinin bütün hepsi denilebilir.

“*Dasein* öteki varolanlar arasında yer alan bir varolan değildir sadece, *Dasein*’in ontolojik olarak müstesna oluşu, onun bir varolan olarak kendi *varlığını* icra ederken bizatihi kendi *varlığını* mesele etmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla *Dasein*’in işbu *varlık* konstitüsyonuna, onun kendi *varlığını* icra ederken söz konusu *varlıkla* belirli bir *varlık* ilintisine sahip olması da dahildir. Bu da şu anlama gelmektedir: *Dasein* kendi *varlığı* içinde ve kendi *varlığı* sayesinde açıklanır. Bir başka deyişle, bizatihi *varlık* anlayışına sahip olmak, *Dasein*’in bir *varlık* belirlenimidir. *Dasein*’in ontik müstesnalığı, onun ontik olmasında yatar.” (Heidegger, 2011).

Bu noktadan hareketle denilebilir ki, “*Varlık nedir?*” sorusunun *Dasein*’den başkasına sorulması mümkün değildir, çünkü *Dasein*’den başka bir sorgulananın bu soruya anlamlı cevap vermesi mümkün gözükmemektedir. Bununla birlikte varoluş sürecinde *varlık* ile bilfiil ilişki içinde olan, varolmaya devam eden *Dasein*’den başkası değildir. *Dasein* bu anlamda *Dasein* olma durumudur. Daha açık bir ifade ile *Dasein*; *varlığı* anlama ve düşünme minvali içinde varolmaktadır, varoluşa katılmaktadır, varolan olma durumunu sürdürmektedir ve dünya üzerinde *iz* bırakmaktadır. *Dasein*’in varlığı anlama ve kendi imkanını ortaya çıkarma gayreti, onun *varlığı* yeniden ve yeniden düşünmesini sağlar. Bir şeyin yeniden ve yeniden düşünülmesi aslında o şeyin her defasında yeniden *inşa* edilmesi, üretilmesi anlamına gelir. *Dasein*’in zaman içinde *varlığa* yönelttiği her yeni soru *varlığın* yeni bir yönünü aydınlatır. Bu tıpkı yanımızda olmayan biri hakkında konuştuğumuz her an onu bizimle birlikte yaşıyor olmamız gerçeğine benzemektedir. *Şeyleri* düşünmek onların varoluşlarına devam etmelerini sağlamaktadır. Heidegger’in sözüyle: “*Varlık*, düşüncenin unsurudur (Heidegger, 2008)”.

1.2.3. Heidegger’in Mimarlığı Düşünmesi

İnsan düşünüyorken düşünmenin ne demek olduğunu öğrenmeye başlar. Eğer girişiminde başarılı olmaya hevesliyse, düşünmeyi öğrenmeye hazır olmalıdır (Heidegger,

2008). Düşünüre göre düşünme; bir ormancının Karaorman'da izlediği patikayı takip etmesine benzemektedir. Ormancının yolu kafa karıştırıcıdır, etrafı yoğun bir ağaç kütleleriyle çevrilidir ve uzağı görmesi pek mümkün değildir. Yürüyüşü bu yolu, sonunda bir yere varacağı inancıyla izler. Yolun sonunda varacağı yere ulaşma düşüncesi, yürümeye devam etmesini mümkün kılmaktadır. Ne var ki, kişinin yürürken veya düşünürken doğru yolda olduğundan emin olması çoğu zaman güçtür. Yol bir çıkmaza girebilir veya bir çemberin etrafında dönüp durabilir. İnsan ancak tanıdık gelen veya geniş bir kır manzarasına tepeden bakma imkânı veren bir açıklığa/düzlüğe/kayrana vardığı ender durumlarda yön tayini yapılabilir (Sharr, 2017). *Yol* her ne kadar uzun ve çetrefil olsa da *Dasein* yürümekten vazgeçmez, vazgeçemez. Çünkü *Dasein*'in *varlığının* imkanını ortaya çıkarması; yolda sıçramasını gerektirecek, hayretini arttıracak şeylerle mümkündür. Bu minvalde, *yol* kendini deneyimlemek suretiyle *Dasein*'i düşünmeye çağırır ve ona düşünmeyi öğretir.

“Heidegger’e göre, *düşünme*, daha önce oradan geçmiş diğer kişilerin toprakta iyi kötü açtığı bir yolu izlemeyi, en vaatkâr dönemeçlerden sapmayı, bazen yolunu kaybetmeyi, bazen de ormanda aydınlıkta yönümüzü tayin edebileceğimiz bir kayrana varmayı gerektirir.” (Sharr, 2017).

Anlaşıyor ki, düşünme meselesi düşüneni şaşırma ve *hayrete* sürükler. Bu şaşırma anları yolda vuku bulan, düşüneni bir anda sıçratarak aydınlatan durumlara ev sahipliği yapar. Bu nedenle düşünmenin ne demek olduğunu anlamaya çalışan *Dasein*, korktuğu her dönemeçte birkaç adım daha atmaya göze alır. Eğer her şey yolunda giderse düşünmenin kendisine özgü aydınlığına ulaşır.

Düşünme eylemi ile *Dasein* arasındaki yadsınamaz ilişki, *Dasein*'in içinde bulunduğu dünya/yer/mekân/patika ile uyum içindedir. Heidegger'in düşünme serüveninde de bu durum kendini açıkça ifşa etmektedir. Düşünürün *düşünme* eylemini deneyimlerken kendisi ile yer arasında kuvvetli bir ilişki gözlemlenir. Sharr'ın söylemiyle, Güney Almanya'nın Kara Orman dağlarının yükseklerinde, Todtnauberg'de kendisi için ufak bir baraka (*cabin*) inşa ettirmiş ve buraya yerleşmiştir. Heidegger, duvar sınırları yaklaşık olarak altı metreye yedi metre olan bu tek katlı yapıya, “*die Hütte*” yani *kulübe* demiştir. *Varlık* ve Zaman eserinin ilk şekillenmeye başladığı erken dönemlerden son ve esrarengiz metinlerini yazdığı dönemlere varıncaya kadar burada çalışmıştır. Heidegger; yapı, çevresi ve mevsimleri ile duygusal ve düşünsel bir yakınlık iddiası ile bu kulübede çoğunlukla tek başına elli seneden fazla süre düşünmüş ve yazmıştır (Sharr, 2016). Kulübe Heidegger için

hem bir yer hem de felsefi çalışmaları için bir tür semboldür. Kulübenin bir dağ yamacına oturmuş ve geniş bir manzaraya bakıyor olması düşünür için elzem değildir; kır manzarası kendisi için bir gözlem nesnesine -estetik bir olay olarak manzaraya- indirgenemez. Fakat kulübenin mevsimsel döngüsü/devinimi/değişimi ve kozmik aurası Heidegger felsefesi için vazgeçilmezdir.

Öyle ki, 1934'te kendisinin Almanya'da atanabileceği en saygın yer olan, Berlin'deki felsefe kürsüsünü kulübedeki yaşamı nedeniyle reddetmiştir. Bu duruma ilişkin açıklaması ilk kez bir radyo programında kaydedilmiş ve daha sonra bir gazetede yayımlanan bu açıklama "Neden Taşrada Kalıyorum?" (*Why Do I Stay in the Provinces?*) olarak çevrilmiştir. Heidegger bu metnin bir kısmında şöyle demiştir (Sharr, 2016):

"Kara Ormanların güneyinde geniş bir yayladaki sarp yamaçta, 1150 metre yüksekliğindeki tepede küçük bir kayak kulübesi vardır. Kulübenin zemini 6'ya 7 metredir. Alçak dam 3 odanın üstünü örter: Bir tarafı mutfak olan oturma odası, yatak odası ve çalışma odası. Bu benim çalışma dünyamdır... Ben bile aslında hiçbir manzarayı böyle inceden inceye yoklamam. Mevsimlerin büyük iniş ve çıkışlarındaki saatlik, günlük-gececik değişimlerini seyre dalarım. Dağların ağırlığı ve kütlelerinin sertliği, çam ağaçlarının temkinli büyümesi, parlayan, çiçeklenen çayırların sade ihtişamı, uzun güz akşamlarındaki dağ deresinin şırıldaması, derin karla kaplı düzlüğün sert sadeliği, bütün bunlar – gündelik varoluş boyunca- orada yukarıda sürer gider ve peş peşe gelir ve salınır durur. Bu manzara, yine de yapmacık alanlardaki keyifli bir dalış ve yapay bir empatide değil, aksine kendi varoluşunu, sadece, Çalışmanın içerisine yerleştirdiğinde bulur. Bu dağ gerçekliği için mekânı sadece Çalışma açar. Çalışmanın gidişi manzarada olup bitenlere gömülmüştür. Soğuk kış akşamında sert bir kar fırtınası vuruşlarıyla kulübenin etrafında kıyameti kopardığında ve her şey karla kaplandığında ve örtüldüğünde, o zaman felsefenin yüksek zamanıdır. İşte o zaman felsefenin soruları sade ve önemli olmak zorundadır." (Sharr, 2016).

Heidegger düşüncesi böyle bir atmosferin deneyimlenmesiyle beslenmiştir. Tek başına inzivaya çekildiği bu yer zihninde varoluşa dair en saf soruların kıvılcımlarını çakmıştır. Heidegger kulübesinde yalnız değildir, bütünüyle *varlıkla* birlikte bir tek başınalık halindedir. Bu tek başınalık varoluşun, bütün *şeylerin* özünün kendine özgü bir şekilde düşünürü açıldığı durumdur. Heidegger bu kulübede bizatihi kendi varoluşuyla baş başa kalmıştır. Daha da ilerisi *Dasein*'in dünyaya fırlatılmışlığı ve burayı deneyimlemesi gibi Heidegger de bu kulübeyi ve çevresini deneyimlemiştir.

Kulübe, Heidegger ile sürekli diyalog halinde olan bir yoldaş ve *düşünmeyi* ayakta tutan bir yer olmuştur. Kulübeyi kuşatan manzaranın yapısında ve hareketlerinde düşünürün çalışmasının koşullarının yansımış olduğu görülebilir. Kulübe, onun düşünmesinin karşılaştığı zorlukları göstermek için olduğu kadar onun yaşamını ve yazılarını düşünmek için de fırsatlar sunmuştur. Düşünürün yaşamı ve çalışması kökensel

olarak, düşünmesinin koşulları ile ağ gibi sarılmış haldedir. Dahası kulübe ve Todtnauberg, Heidegger için fiziksel bir lokasyondan çok daha fazlasıdır (Sharr, 2016). Heidegger'e göre doğanın devinimleri, hareketleri öz'seldir, varoluşa ve Heidegger'in "şeyler"ine yakındır (Heidegger, 2011). Heidegger, bu noktadan hareketle *varlığın*, mekânsal olduğunu söylemiştir. Ona göre insan ve "mekân" birbirinden ayrılamaz. "Mekân" ve insanın bir aradalığı, bütünlüğü, "mekân" kavramına varoluşsal anlamlar atfeder (Yavuz, 2005).

Mekân, Dasein'in kendisiyle ve kendisi aracılığıyla varoluşuna dair felsefe yaparken kendi mevcudiyetine duyduğu huşunun ana hatlarını çizer. Bu durum Heidegger'in; bireylerin zihinlerinin mevcudiyetini temsil eden ve varoluşlarının fiziksel olarak izlerini kaydeden, birbirine geçmiş olan "inşa etme" ve "oturma" tanımlarında yankılanır. Düşünürün kulübe yaşamı içinde ağaç kesmesi, kaynaktan su taşınması, yürüme ve yazma rutinleri onun Todtnauberg'deki kendi "inşa etme" ve "oturmasını" ölçer (Sharr, 2016). Dahası köy yaşamının zorluğu ve direncine karşılık köylülerin kendi varlıklarının imkanını ortaya çıkarma gayreti ve mücadelesi düşünürün hasret duyduğu bir durumdur. Todtnauberg, kulübe, kır manzarası, doğa hareketleri, köylüler ve köy yaşamının Heidegger felsefesi ile iç içe geçmiş, samimi bir ilişkisi vardır. Bu ilişki hasebiyle denilebilir ki bir mekân içinde barınmak; bu barınma eylemi için gerekli olan araç gereçleri kullanmayı, deneyimlemeyi ve hatta eşyanın hakikatte ait olduğu yeri bulmayı gerektirir. Bu aynı zamanda *Dasein*'in dünya içinde/üzerinde olma durumunu bizatihi deneyimlemesidir.

Heidegger her ne kadar taşra yaşamını gözlemlemeye ve deneyimlemeye dikkat çekse de ona göre; insan varoluşu olgusu yaşama uğraşı içinde ihmal edilmemeli, bilakis bütün canlılığı ve çeşitliliğiyle yaşamın esası olarak hep anımsanmalıdır. Zihinselden dünyeviye her tür insan faaliyeti, Heidegger'in anladığı biçimiyle gerektiği gibi ele alındığında, yetkisini her daim esas olan "*varlık*" sorusundan alır ve bu soruyu felsefi düzlemde ifade etmek için olanaklar sunar (Sharr, 2017). Bu nedenle olacak ki insan, gündelik yaşamın ortasında kendini *varlığın* kollarına bıraktığı anda *düşünme* olgusu ile birebir karşı karşıya gelir. Bu, günlük hayatın akışına ters yönde hareket etmek ve bu minvalde farkındalık sahibi olarak "*doğru düşünmek*" demektir. Böyle bir kayran noktasında insan *varlığın* izlerini sürer; kuş cıvıltılarının peşine düşer, yamaca oturan evin dumanını seyrederek, rüzgârı dinler, ağaçların dansına eşlik eder ve daha pek çok doğa hareketini gözlemleyerek *varlığı* kendi içinde deneyimler.

Alman şair Rilke bu deneyimden kastedileni, “...bulduğum yerin mekânıym ben...” dizesiyle ifade etmiştir ve insanın yer üzerindeki varoluş şekline dikkat çekmiştir. Yer ve mekân arasındaki ilişki bu anlamda doğrudan insanın orada bulunma durumu ile ifade edilir. Yer, insan ile buluştuğunda *mekân* olur. Ve denilebilir ki; insanın tanımlı kıldığı her yer bir mekândır. Mekân insanın varoluşu konusunda bu kadar önemliyken, Heidegger’in varlık sorusunu sorarken mekânla kurduğu ilişki mutlak bir *varlık* tanımı kurmak için değildir. Düşünür için önemli olan gündelik yaşamın içinde *varlığa* dair yeni sorular sorarak varoluşsal keşifler yapmaktır.

1.2.4. Mimarlık Üzerine Metinler

Heidegger’e göre, gündelik yaşam gibi binalar da *varlığın* yetkesinin gölgesi altındadır. Ona göre, bina insanın varoluşunu konumlandırır. Binanın insan varlığının etrafında şekillenip düzenlendiğine, aynı zamanda *varlığın* faaliyetlerini zamanla düzene soktuğuna inanmaktadır. Bu doğrultuda düşünür kendi felsefesini tanımlaması sırasında mimarlıkla doğrudan ilişkili bir metafor kullanmaktadır. Heidegger mimarlık üzerine düşünürken; “Şey” (1950), “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” (1951) ve “...şiiresel biçimde insan mesken tutar...” (1951) isimleriyle üç anahtar metin ortaya koymuştur. Bu metinlerin her birinde Heidegger belirli sözcüklerin kadim anlamlarından varoluşun önkoşullarına dair belirli bir yorum çıkarmış; bu yorum mimarlıkla ilgili düşüncesini ve insanların dünyayı nasıl anlamlandırdığına ilişkin kendi özgün fikrini desteklemek için sürekli yinelenmiştir (Sharr, 2017).

1950 yılında Münih’te Bavyera Güzel Sanatlar Akademisi’nde sunduğu ve 1951 yılında yayımlanan “Şey” (“*Das Ding*”, “*The Thing*”) metninde Heidegger, “*şeyler*” adını verdiği yaşamsal araç gereçler üzerine felsefi bir inceleme yapmıştır (Sharr, 2017). Metin, “Zaman ve mekân içindeki tüm mesafeler daralıyor” (Heidegger, 1971) cümlesiyle başlamaktadır. Düşünür teknoloji ile birlikte ülkeler arası ulaşım kolaylığının artmasından dolayı mesafelerin kısaldığını ve hatta iletişim araçları sayesinde bilgiye ulaşmanın daha kolay gerçekleştiğini savunmaktadır. Bu durumun olumsuz sonuçlarının olduğunu, özellikle insanın kendi varoluşuna olan yakınlık mesafesinin de azaldığını iddia etmiştir (Heidegger, 1971). Daha özgür bir ifade ile söylemek gerekirse; düşünür “*şey*” üzerine düşünürken; “yakınlık”a ilişkin kavramlar üzerine düşünmek, onları birer soru olarak değerlendirmek istemiş; bu nedenle “yakın” olana “*şeyler*” adını vermiştir. Böylece

insanın varoluşunu anlamlandırmasında gündelik yaşam pratiklerini gerçekleştirirken kullandığı araç-gereçlerle ilişkisini, yakınlığını, temasını vurgulamıştır.

Heidegger dolaysız insan deneyiminin soyut felsefi hakikatler üzerindeki yetkesine gerçeklik kazandırmayı önemsemiştir. Bu bağlamda, “şey” ve “*nesne*” arasındaki ayrımı vurgulayarak “testi” örneğini vermiştir. Ona göre; testi insan onu zihninde canlandırırsa da canlandıramasa da bir alet olmaya devam eder. Bir alet olarak testi, konstrüksiyona sahip olduğu için kendi başına duran bağımsız bir *şeydir*. Fakat, bir kabın kendi başına durduğunu söylemek ne anlama gelir? Aletin sadece kendini taşıyor olması, testi bir *şey* olarak tanımlar mı? Şüphesiz testi sadece bir alet olarak ayakta durur; çünkü o, su taşımak gibi belirli bir amaç için tasarlanır (Heidegger, 1971). Heidegger testi örneğini verirken testinin varoluş hakikati üzerine düşünmüştür. Testinin bir “şey” olması onun varlıkla bağlantılı olduğunu düşünmesinden ileri gelmektedir. Aksi durumda testi bir “şey” değil; “*nesne*”dir. Testi dünyadan oluşur, dahası tıpkı *Dasein* gibi dünya üzerindedir. Düşünür insanın testi deneyimlemesinden yola çıkarak, dörtlü olarak adlandırdığı *toprak, gök, tanrısallar ve ölümlüler* ile ilişkisine dikkat çekmektedir (Sharr, 2017).

“Dışa dökülen armağan olan bir içkide ölümlüler kendilerine özgü şekilde kalırlar. Dışa dökülen armağan olan bir adakta tanrısallar kendilerine özgü şekilde kalırlar. Dışa dökülen armağanda ölümlüler ile tanrısallar her biri birbirinden farklı şekillerde mesken tutar. Toprak ve gök dışa dökülen armağanda mesken tutar. Dışa dökülen armağanda toprak ve gök, ölümlüler ve tanrısallar her biri birbirinden farklı şekillerde mesken tutar. Bu dördü bir bütünen kendileri oldukları için birbirine bağlıdırlar. Tek bir dörtlü halinde katlanıp, varolan her *şeyi* öncelerler.” (Heidegger, 1971; akt: Sharr, 2017)

Düşünür metinde, “kalma” (*staying*) ve “mesken tutma”dan (*dwelling*) bahsetmektedir. Ona göre; *toprak, gök, tanrısallar ve ölümlüler* insana, eylem ve deneyimlerine uyumlu bir şekilde sürekli değişen imkanlar sunar. Bu imkanlar bir testi üzerinden de kendini ortaya çıkarabilir. Geniş anlamda insanın dünya üzerindeki mesken edinmişliği, özel anlamda testinin içindeki suyun bir kaynaktan çıkıyormuşçasına dökülmesiyle ilişkilidir. Heidegger testinin kutsal bir şekilde suyu insana ulaştırdığını söyler. Bu durum, Todtnauberg’deki kulübesinin yanındaki kuyu ile benzerdir. Kulübe nasıl ki yer üzerinde insana barınma imkânı sunuyorsa, kuyu da kutsal bir şekilde su ile insana hayat verir (Sharr, 2017).

Bu minvalde düşünüldüğünde Heidegger şeyleri günlük hayattaki varoluşun gösterişsiz ama önemli yönlendiricileri olarak görmüştür. İnsanlar *şeyleri* genellikle üzerine düşünmeden kullanırlar. Olur da üzerine düşünürlerse, *şeyler* onlara insanın

varoluşunun ham mevcudiyetiyle ilişkisine dair bir *şeyler* söyleyebilir. *Şeyler* kullanıcılara ayna tutarak; onların dikkatini *toprak, gök, tanrısallar* ve *ölümlülerin* bir yansımasına yönelterek bunu başarma gücüne sahiptir. Yakınlık böylelikle *dolaysızlık* işlevi görür: Bir insan dolaysız bulduğu *şeye*, gerçekte ondan çok uzak olsa bile yakındır; dolaysız bulmadığı *şeye* ise gerçekte ona çok yakın olsa bile uzaktır. Öyleyse bir *şeyin şeyliğinin* ayırt edici özelliği, insanın onu deneyimlemesi sırasında varoluş ve dörtlüyle kurduğu ilişkinin yakınlığı ile doğru orantılıdır (Sharr, 2017).

Heidegger “*Şey*” metninden sonra, 1951 yılında Darmstadt’ta uygulamacı ve akademisyen mimarlar topluluğu önünde daha sonrasında “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” (*Bauen Wohnen Denken/Building Dwelling Thinking*) başlığıyla yayımlayacağı bir metnin daha konuşmasını yapmıştır. “*Şey*” de açıkladığı birçok temayı bu metinde geliştirmiştir. Ona göre, bu faaliyetler insanın “yer”deki *şeylerle* ilişkisi [*involvement*] ve yere anlam verme çabaları yoluyla birbirine bağlıdır. Hatta düşünürüne göre, *inşa etmek, iskân etmek ve düşünmek* kavramları birbirleriyle o kadar sıkı bir ilişki içerisindedir ki bu üçlü virgülle dahi birbirinden ayrılmamalıdır (Sharr, 2017).

“İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” metninde düşünür dikkatleri iki soru üzerine çeker:

1. İskân etmek nedir?
2. İnşa etmek iskân etmeye nasıl bağlanır? (Heidegger, 1971)

Bu sorularda Heidegger; insanın dünya üzerinde kendi varoluş hakikatinin izini sürerken, “*Varlık nedir?*” sorusunu sorarken gerçekleştirdiği “*düşünme*” eylemini, “iskân etme” ve “inşa etme” eylemleriyle ilişkilendirmektedir.

Dahası bu iki soru içinde “*düşünme*” kavramının yer almadığı açıkça görüldüğü halde, aslında *düşünme* eylemi bu iki kavramla o kadar iç içedir ki zaten oradadır. İki sorunun sorulma gerekliliği ile ortaya koyulması bile *düşünme* eyleminin sorulara dahil olduğunun somut bir kanıtıdır. Öz bir ifade ile söylemek gerekirse, *düşünme* olmadan ne iskân etme ne de inşa etme vücut bulamaz, bununla birlikte iskân etme de inşa etmeye sıkı sıkıya bağlıdır. Şöyle ki, iskân; kişiler ile dünya arasında barışçıl bir uzlaşmadır ve bu uzlaşma ile yeniden dile getirilen varoluşun dörtlü koşulları sayesinde iskân inşayla ayrılmaz bir bütünü oluşturur.

Heidegger insan yerleşiminin ve deneyiminin estetik önceliklerden üstünlüğünü vurgulamak için mimarlık yerine inşa ve iskân sözcüklerini kullanmaktadır (Sharr, 2017). Ona göre, inşa etmek üzerine düşünmek, inşa etmeye kurallar getirmeye yanaşmadığı gibi mimari fikirler geliştirmeye bile kalkışmaz (Heidegger,1971). Mimarlık; tasarıma ve uygulamaya getirilen zorba kurallardan, çıkar doğrultusunda geliştirilen politikalardan, yönerge ve ilkelerden, standartlardan bağımsız ve özgürdür. Bu anlamda düşünüldüğünde anlaşılıyor ki, (Heidegger,1971) inşa etmek iskân etmeye giden yolda sadece bir araç değildir; inşa etmenin kendisi zaten başlı başına iskân etmektir. Öyle ki, Heidegger “İnşa etmek (*Bauen*) ne demektir?” diye sormakta ve şöyle cevaplamaktadır “Eski İngilizce ve Almanca’da inşa etmenin (*Buan*) anlamı iskân etmektir. Bu bir yerde durmaya ve kalmaya işaret eder.” der (Heidegger, 1971). Anlaşılıyor ki, bu ortak köken rastlantı değildir.

Heidegger iskân ve inşa faaliyetlerini açıklamak için iki örnek kullanmıştır. Bunlardan ilki bir yemek masasıdır. İkincisi ise yeni doğmuş bebeği olan bir ailenin oturduğu evdir. Yemek masası örneğinde; inşa etmek ve iskân etmenin her koşulda, ister ihtişamlı bir salonda isterse sıradan bir apartman dairesi veya konutta olsun, her türden yemek masasıyla ilişkili olduğunu savunmuş ve buna gerekçe olarak da yemek masasının bizatihi günlük hayata dahil olduğunu göstermiştir.

“Heidegger tasarısında masa kullanımı meskeni teşkil eder. İnsanların masayla bağlantısı bina ve meskeni kurar. Masanın odadaki yerinin değiştirilmesi kullanıcıların gereksinimlerine cevaben yapılan bir tür inşa faaliyetidir. Aynı şekilde, bir yere yemek sofrasının kurulması da insanların orada nasıl bir yemek öngördüğüne göre düzenlenen bir tür inşa faaliyetidir.” (Unvin, 1997; akt: Sharr, 2017).

Böylelikle iskân etmek (yani insanın masa ile ilişkiye geçmesi) inşa etmeye (yani masanın hem yerleştirilerek hem de kullanıma uygun şekilde düzenlenerek ayarlanması) bağlıdır. Aynı şekilde, inşa etmek de iskân etmeye bağlıdır (masa insanlar onu nasıl kullanmak isterse o şekilde düzenlenir). Heidegger’in terimleriyle söylersek, iskân etmek inşa etmeyi gerektirir; inşa etmek de iskân etmenin gereklerine yanıt verir (Sharr, 2017). Düşünür iskân ve inşa kavramları üzerine düşünürken; aslında daha ilerisinde yer, mekân ve insan ilişkilerinin alt yapısını hazırlamaktadır.

Özü iskân ve inşa etmek üzerine kurulu olmayan bir mimarlık çağdaş dünyadaki sıkıntılarının üstesinden gelemez. Bu nedenle iskân etmek ve inşa etmek arasındaki ilişkinin korunması önemlidir. Çünkü (Sharr, 2017) binalar sadece estetik nesnelere ya da inşa edilmiş heykelsi yapılar değildir; onlar öncelikle insanların süregiden iskân ve inşa

deneyimlerinin bir parçasıdır. Bu nedenle olacak ki Heidegger binayı “*inşa edilmiş şey*” olarak tanımlayarak bu düşünceyi pekiştirmektedir.

“İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” metninde Heidegger iskân etme kavramını *toprak, gök, ölümlüler ve tanrısallar* ile ilişkilendirmiştir. Ona göre, iskân etmenin temel ayırt edici özelliği; insan varlığını iskân etmeye ve gerçekte *ölümlülerin* yeryüzüne fırlatılması ile burada kalmaları anlamında iskâna dayandığının düşünülmesi durumunda kendini ifşa etmektedir. *Ölümlülerin* yeryüzünde yani *toprağın* üzerinde olmaları onların aynı zamanda *göğün* altında olmaları demektir. *Ölümlüler* iskân ederken ister *torağın* üzerinde ister *göğün* altında olsunlar, her iki durumda da *tanrısalların* huzurunda durmaktadırlar ve “iskân” insanların birbirleriyle bir arada varolmalarına bağlılığı gerektirir. *Toprak, gök, tanrısallar ve ölümlüler* dörtlüsü asli bir birlikle birbirine bağlıdır (Heidegger, 1971). Heidegger bu tespitleri yaptıktan sonra dikkatleri yer kavramı üzerine çekmiş ve yer hakkında çok önemli şeyler söylemiştir:

“*Raum, Rum* yerleşme ve konaklamaya açılmış veya serbest [*free*] yer demektir. Mekân yer açılmış bir şey, açılmış ve serbest, yani bir sınır, Grekçe “*peras*” içinde bir *şeydir*. Sınır bir şeyin durduğu [*stop*] yer değildir. Sınır bir şeyin *bulunuşunun* [*presencing*] başladığı yerdir. Mekân özünde kendisi için yer açılmış olan, sınırları içine alınmış olandır. *O halde mekânlar varlıklarını* [*being*] *mahallerden* [*Orten*] alırlar, “mekân”dan değil.” (Heidegger, 1971; akt: Sharr, 2017).

Düşünürün buradaki argümanı mekân ve yer ayrımı ile ilgilidir. Bu ayrıma göre, “mekânlar” matematiksel olarak kavranan “mekân” ile değil, insan deneyimi yoluyla kavranan “yer” ile varlık bulur (Sharr, 2017). Mekân ve yer önce ve öncelikle matematiğe göre değil, insanın inşa ve iskân deneyimine göre kavranmalıdır. Dahası iskân ve inşa deneyimiyle birlikte -iskân inşa yoluyla- yer üzerine kaydedilir. Bu, şeyin doğasına uygun şekilde *iz* bırakmasıdır. Bu *şey* Heidegger’in bir örneğinde testi olabileceği gibi bir başka örneğinde köprü olabilir. Nihayetinde ikisinin de özünde aynı kavramların bir araya toplandığı görülür. Örneğin doğa yürüyüşüne katılan bir grup insanın konaklamak için kamp kurmaları yerin tanımlanmasına örnek verilebilir. Kamp liderleri geceyi geçirmek için uygun yer ararlar. Havanın durumu, rüzgârın yönü, günün nereden aydınlanmaya başlayacağı kampın kurulacağı yerin belirlenmesinde önemlidir. Kamp noktasının yeri belirlendikten sonra; liderler “Bu gece burada kamp kuruyoruz” derler, böylece yerin tanımlanması gerçekleşmiş olur. Kampçılar kararsızlığa düşüp “Orası mı olsun, burası mı olsun?” diyerek tartışadururken, sonunda herkes kendine uygun yeri bulup çadırlarını kurmak için bir yer arar. Çadırın nasıl kurulacağı; girişin ne tarafa dönük olacağı, uyanınca

nasıl bir manzara ile karşılaşacakları, kamp ateşine olan uzaklıkları, arkadaşları ile yakınlıkları tartışma konusu olabilir. Bu noktada denilebilir ki, seçimlerin her biri başka bir yer tanımlamasını getirir. Çadırlar kurulduktan sonra herkes nevalelerini çıkarır ve kamp ateşinin başına geçer. Herkes kendi oturacağı yere karar verir ve ateşin etrafına yerleşilir. Ateş bir tür düğüm noktasıdır ve herkesi bir araya toplayıcı ögedir. Kamp alanının düzenlenişi küçük çaplı yer tanımlamalarının bir koreografisidir. Heidegger'in diliyle söylenirse bir yer bir araya getirilmiş [*gathered*], çadırlar yerleştirilmiştir [*placed*]. Böylece, kamp sayesinde, birçok yer meydana gelmiş olur.

Kamp bitip, tüm eşyalar toplandıktan sonra kamp yeri kampçıların zihninde yaşamaya devam eder. Burası artık kampçılar için sıradan bir yer değildir. Bir iskân ve inşa eyleminin deneyimlendiği kamp yeridir. Bu nedenle; eve döndüklerinde, yeniden buraya geldiklerinde ya da yanından geçip farklı bir kamp noktasına doğru yol aldıklarında burada yere kaydettikleri *izleri* birer birer anımsayacaklardır. Heidegger “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” metninin sonlarına doğru kendi savının temel öğelerini birleştirerek Karaorman çiftlik evinden bir örnek sunmuştur:

“Gelin bir an için iki yüz yıl kadar önce köylülerin iskân etmesiyle [*bäuerliches Wohnen*] inşa edilen Karaorman'daki bir çiftlik evini [*einen Schwarzwaldhof*] düşünelim. Burada *toprak, gök, tanrısallar* ve *ölümlülerin* basit birlik içinde şeylere katılmasına izin veren gücün kendine yeterliliği eve düzen getirmiştir. Çiftliği dağın rüzgarından korunan güneye bakan yamacında, pınarın yanı başındaki çayların arasına [yerleştirmiştir]. Ona, uygun eğimi sayesinde karın yüküne dayanan ve aşağıya kadar uzanarak odaları uzun kış gecelerinin fırtınalarına karşı koruyan geniş saçaklı bir çatı vermiştir. Yemek masasının [*gemeinsamen Tisch*] arkasındaki altar köşesini unutmamış; odanın içinde beşik ve “ölüm ağacı” [*Totenbaum*] (onların tabuta verdikleri isim) gibi kutsal mekânlara yer açmış ve bu şekilde tasarlayarak tek bir çatı altında, farklı nesillerde zaman içinde yolculuk ettikleri duygusu uyandırmıştır. Bizzat iskân etmekten kaynaklanan, hala araç gereçlerini ve tertibatını şeyler olarak kullanan bir zanaat, çiftlik evini inşa ettirmiştir.” (Heidegger, 1971; akt: Sharr, 2017).

Heidegger Karaorman çiftlik evinin özellikle köylülerin iskân etmesiyle inşa edildiğini ifade etmiştir. Dörtlünün bu yerdeki bir araya gelişi evin bu şekilde inşa edilmesinde önemli rol oynamıştır. Ev, bulunduğu yerin doğasına uyum sağlayacak şekilde inşa edilmiştir. Dahası duylara hitap edecek geleneksel sembollerin yorumlanması bir nevi o *şeyi* deneyimlemeyi mümkün kılmaktadır. Böylece Karaorman çiftlik evi toprağın üzerinde, göğün altında, tanrısal güçlerle birlikte ölümlülerin onu deneyimlemesi yoluyla kendi imkanını ortaya çıkarır. Daha da ötesi, ölümlüler bu çiftlik evini deneyimlerken üzerinde gezindikleri yeryüzünde “*Varlık nedir?*” sorusunu sorarak varoluşlarının

hakikatindeki sırrın derinliklerine inebilirler. Bu anlamda düşünür “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” metninin özeti sayılabilecek şu cümleleri yazmıştır:

“Ne zaman ki iskân edebiliriz, ancak o zaman inşa edebiliriz. Karaorman çiftlik evine yaptığımız atıf hiçbir şekilde bu tür evlerin yapımına geri dönmemiz gerektiği ya da dönebileceğimiz anlamına gelmez; daha ziyade meskenin nasıl inşa edilebileceğini olmuş olan bir mesken örneğiyle açıklar.” (Heidegger, 1971; Akt: Sharr, 2017).

Heidegger Karaorman çiftlik evini mimarlık için bir tılsım olarak önermiştir. Ona göre, bu evin nasıl iskân ve inşa edildiği sorusunun cevabı gerçek mimarlığın özünü temsil etmektedir. Sorular sorma ve bu sorulara sürekli yeni ve yenilenen cevaplar arama bizatihi düşünme eyleminin tam da kendisidir. Daha öz bir ifade ile denilebilir ki, Heidegger en başından beri, iskân ve inşa kavramlarını sorgulamak ve anlamlandırmaktan da önce düşünme eyleminin kuşatıcılığını ortaya koymuştur. Mimarlık üzerine düşünmek bir anlamda da iskân etmek ve inşa etmek değil midir?

Heidegger’in mimarlık üzerine üçüncü metninin başlığı Friedrich Hölderlin’in şiirindeki bir cümleden alınmıştır: “... şiirsel biçimde, insan mesken tutar...” (...*dichterisch wohnt der Mensch.../...poetically, Man dwells...*). Metin daha önce irdelenen “Şey” ve “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” metinleriyle ilişkilendirildiğinde de onlardan ayrı durmaktadır. Edebi kimliği nedeniyle üç metin içerisinde retorik yönü en güçlü olandır, somut örneklerle ilgilenmez. Metin insanların çevrelerindeki şeyleri nasıl “ölçtüklerini” ve dünyayı ne şekilde anlamlandırdıklarını açıklayarak Heidegger’in mimarlık üzerine düşünmesine katkıda bulunmuştur (Sharr, 2017). Düşünürün Friedrich Holderlin’in, “Güzel Mavilikte” (*In lovely Blueness/In lieblicher Blaue*) şiirin den alıntuladığı bölüm şöyledir:

“Yaşam hep didinmekse eğer, bir insan
Gözlerini yukarı kaldırıp diyebilir: öyle
Olmak ister miydin ben de? Evet. Şefkat
Saflik hala kaldıysa yüreğinde, insan
Boy ölçüşmez yersizce
Tanrıyla. Bilinmez midir Tanrı?
Belirgin midir gökyüzü gibi? Yeğlerdim
İnanmayı sonuncusuna. İnsanın ölçüsüdür bu
Hüner dolu, ama şiirsel biçimde, insan
Mesken tutar bu yeryüzünde. Ama daha saf değildir
Yıldızlı gecenin gölgesi,
Böyle söylersen eğer,
Tanrının sureti denen insandan.
Bir ölçü var mıdır yeryüzünde? Yoktur
Hiç.” (Hölderlin; Heidegger, 1971; Akt: Sharr, 2017)

Heidegger “... şiirsel biçimde, insan mesken tutar...” metninde iskân etmek ve şiirin birbiriyle nasıl bir ilişkisi olduğunu sorgulamış ve birbirleriyle bağdaşmaz olduklarını söylemeden önce şairin -aklı başında olan- bu ifadesine katılmanın daha iyi olacağını kabul etmiştir. Çünkü şiir insanın iskân etmesinden bahseder. Buradaki iskân etme bugünün iskân durumlarını tanımlamaz. Her şeyden önemlisi şiir, iskân etmenin anlamının iskân edilmiş bir yer ya da bir ev kurmak olduğunu iddia etmez. Hölderlin iskân etmekten bahsettiği zaman; önce insan varoluşunun temel karakteri üzerine dikkat çeker. Dahası, şiirsel görür; bu, temel olarak iskân ve şiirin ilişkisi yoluyla anlaşılır (Heidegger, 1971). Şiirin iskân kavramıyla ilişkisi neden bu kadar anlamlıdır? Bu soruya yanıt vermek Heidegger’in Todtnauberg’deki kulübesiyle ilişkisini anlamlandırmaya benzemektedir. Çünkü şiir, tüm düşünsel insan yaratımlarını kapsayacak şekilde çok geniş anlamda tanımlar yapabilir.

Şiir “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” te aynı anda meydana gelen tek bir faaliyet olarak düşünülen inşa ve iskân etmeyle bağlantılıdır; yetkisini bu tekil faaliyetten almaktadır. Heidegger, inşa ve iskanın, varoluşu anlamlandırma çabalarına her zaman içkin olduğunu ve tam da bu nedenle şiirsel olduğunu düşünmüştür. Bu tür çabalar ölçme yoluyla, birbirine uygun ve şiirsel biçimde gerçekleşmektedir. Ölçme, insan deneyimlerini yan yana koyup değerlendirmek suretiyle varoluş koşullarını kavrama imkânı veren bir faaliyettir. Heidegger *şeyleri* incelemek amacıyla ayrıştıran bilime karşı, insanları *şeyler* ve dünyayla ilişkilendirerek kurucu bir birlik yoluyla meydana gelen ölçmeyi savunmuştur (Sharr, 2017). Bu birlik daha önce “Şey” ve “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” metinlerinde tartışılan varoluşun dörtlü önkoşulları ile ilişkilidir. Heidegger’e göre; bu önkoşulların birliği içinde yer alan ve birbirinin kesin ölçütü olan şiir ve iskân, insanların mevcut koşulları anlamlandırmasına yardım etmektedir.

“Hüner dolu, ama şiirsel biçimde insan
Mesken tutar bu yeryüzünde” (Hölderlin; Heidegger, 1971; Akt: Sharr, 2017)

Bu anlamda düşünür için “şiir insanı ilk kez yeryüzüne getirerek onu oraya ait kılan ve dolayısıyla onun iskân etmesini sağlayan [*şey*]” dir (Heidegger, 1971). Heidegger, burada “ait olmak” kavramını kullanmıştır, çünkü bir yere ait olmak, oralı olmak, hep oradaymış gibi olmak, dörtlünün birliği ile uyum içinde olmak demektir. Dasein’in dünyayı deneyimlemesinde, dünya üzerindeki varlığını anlamlandırmasında, varoluş dansına katılmasında, eşyanın nereye ait olduğunu hikmetine uygun olarak bulmasında ve

bilhassa kendi imkanını ortaya çıkarmasında; ait olmak ve iskân etmek kavramlarının hakikatini bilmesi gerekmektedir. Böylece Heidegger şiiire bir anlamda “şey” lik görevi yüklemiştir. Testiden dökülen su nasıl insana bir hayat sunuyorsa, şiiirsel biçimde mesken tutmak da insana öyle hayat vermektedir.

Heidegger insanın yani ölümlülerin toprağın üzerinde, göğün altında, tanrısallar ile birlikte mesken tutmasının ölçü kavramı ile olan ilişkisine dikkat çekmiştir.

“Tanrının sureti denen insandan.

Bir ölçü var mıdır yeryüzünde? Yoktur.” (Hölderlin; Heidegger, 1971; akt: Sharr, 2017)

Düşünür, soyut fikirleri ideal ölçütler olarak dayatmak yerine *şeyleri* ve *deneyimleri* başka *şeyler* ve *deneyimler* bağlamında açıklamanın gerekli olduğunu savunmuştur. Heidegger’in savunduğu ölçme dinlemeyi gerektirir. Ölçme somut anlamının ötesinde beden ve duyular yoluyla, duygusal ve içgüdüsel olarak da düşünsel ve tasarlanmış bir şekilde de gerçekleştirilebilir. Ona göre; ölçme araçları kişinin yargı yetisi, muhayyilesi, duyuları ve duygularıdır (Sharr, 2017). Bu doğrultuda denilebilir ki, ölçme bir anlamda belirginleştirmedir, anlamlandırmadır. Bu minvalde, kendine özgü bir bağlam içerisinde bir *şeyi* deneyimlemektir. Peki “şey” nasıl deneyimlenir? İşte bu noktada Heidegger’in sözünü ettiği dinlemeyi gerektiren ölçmeden yararlanılır. İnsan toprağın üzerinde ve göğün altında, tanrısallarla birlikteyken dünyayı ve *şeyleri* takip etmeli ve dinlemelidir; bunu yaparken duyularına, sezgilerine göre hareket etmelidir. Çünkü -düşünürün de savunduğu gibi- *bir kayrana ulaşmak, aydınlanmak*; düşünme birliği tarafından kuşatılmışken yeni ve özgün bir farkındalığın *hayretini* deneyimlemek suretiyle mümkün olabilir. Bu da insanın bir *şeyi* deneyimlemek yoluyla kendi *varlığını* ve varoluşunu anlamlandırması, varoluşunun hakikatini ifşa etmesi demektir.

Heidegger’in yazdığı bu metinler, mimarlar ile birlikte tarihçi ve kuramcılar da oldukça etkilemiştir. Peter Zumthor mekânlar ve malzemelerin atmosfer yaratma gücünü şevkle anlatırken, Christian Noberg-Schulz yerin ruhu üzerine metinler yazarken, Juhani Pallasmaa “görmenin” duyuların temeli olduğunu anlattığı Tenin Gözleri’ni kaleme alırken; Dalibor Vesely temsil krizini tartışırken, Karsten Harries mimarlığa etik parametreler getirirken, Steven Holl mimari deneyimler çağrıştıran fenomenleri ele alır ve suluboya resimler yaparken; tüm kalburüstü kişiler düşünüre ve onun mesken ve yer kavramlarına bir şekilde yanıt vermişlerdir (Sharr, 2017).

Bu bağlamda Heidegger'in düşünceleri mimarlık çevreleri tarafından önemli ölçüde özümsemiş ve yeni bir farkındalığa yön vermiştir. Bu mimarlık çevreleri arasında mekân, mekânın atmosferi, mekânın deneyimlenmesi üzerine düşünceleri ile Peter Zumthor dikkat çekmektedir. Zumthor mimarlığını anlama noktasında Heidegger'in düşünmesini öğrenmek önemlidir. Mimarın iskân, inşa ve yer kavramları arasında kurduğu ilişki Heidegger felsefesiyle yakın temas halindedir. Bu minvalde çalışmada; Peter Zumthor'un mekânı tasarlariken kurguladığı senaryo, deneyimlenmesini hayal ettiği mekân ve algılanmasını istediği “*atmosferler*” doğrultusunda, “*Varlık nedir?*” sorusu sorularak bir orman yolu yürüyüşünün gerçekleştirilmesi istenmiştir. Peter Zumthor'un işlerinin atmosferine dair bir okuma ile atmosfer kavramının yetkesi üzerine düşünce üretmek, çalışma için oldukça önemlidir. Heidegger'in kulübesi nasıl düşünürün düşünce dünyasının kapılarını aralamak için bir sembol ise “*atmosferler*” de Zumthor'un mimari felsefesini anlama noktasında bir semboldür. Bu anlamda, Zumthor mimarlığını daha iyi anlamak ve ifade etmek için Heidegger felsefesi ile başlayan düşünme yolculuğu; Zumthor'un *atmosferlerine* doğru yol almıştır.

1.2.5. Mekânın Özüne Doğru

Atmosfer benim tarzımdır...
J. M. W. Turner

Çağının ötesinde bir sanatçı olan Joseph Mallord William Turner (1775-1851), İngiliz suluboya manzara ressamlarının en büyüklerinden biridir. Turner'ın özgür stili, boyayı su ile resmetmesi, renkli ışık saçan paleti, doğanın hızla değişen biçimlerini ve ton farklılıklarını verişi, oldukça dikkat çekicidir. Çalışmalarındaki ıssız yerler, tenhalık, geçmişten bir yapı, çayır, göl çevresi, sürekli değişen bulutlarıyla kompozisyonun yarısını kaplayan görkemli gökyüzü, ufukta belirsizleşen deniz, doğal afetler, yağmur, sis, göz kamaştıran parlaklığıyla kar, alacakaranlık, güneşin doğduğu ve battığı saatler, doğa karşısında insanın yazgısına dikkat çekerek her şeyin geçiciliğini tedirgin edici bir biçimde hatırlatır. Manzaralarında Tanrı'nın gücünün delili olan doğa olağanüstüdür, yücedir, vahşi bir ihtişama sahiptir (Yılmaz, 2011). Turner için resim yapmak bir manzarayı tual üzerine kaydetmek değildir sadece, ressam tuale manzaranın *atmosferini* de işlemektedir. Örneğin bu *atmosfer*, bir cenaze törenini tuale işlerken yelkenleri beyaz olan bir geminin yelkenlerini siyah boyamasıyla kendini göstermiştir. Ressam “*atmosfer benim tarzımdır*”

derken *atmosferin* sanatının bel kemiği olduğunu ve bu *öz* üzerine kurulduğunu ifade etmektedir. Dahası Heidegger'in deyiimiyle; varlık bir oluş, eriş ve değişim halindedir, dünya üzerindeki *Dasein*'in tüm bu değişimlerin farkındalığına varması ve bunları *deneyimlemesi* kendi varoluşunun hakikatini keşfetmesi anlamına gelir. Heidegger nasıl kulübesinden doğanın tüm değişimlerini "*Varlık nedir?*" sorusunun bir cevabı olarak nitelendirmiş ise Turner da tualine işlediği duygusal ve metafiziksel atmosferi varlığın ne'liği ve nasıl'lığına dair bir cevap olarak göstermiştir.

Sanat Tarihçisi John Ruskin, 1843 yılında yayınlanan "Modern Ressamlar" adlı kitabında Turner'ın doğa üzerinde diğer manzara ressamlarından daha çok bilgisi olduğunu ve doğa gerçeğinin eğitilmiş göz tarafından algılanacağını belirtmiştir. Ona göre, göz aslında üçüncü boyutu görmez. Gördüğümüz Turner'ın resmettiği gibi renkli alacalı bir karışımdır fakat derin bir kozmolojiyi içinde barındırmaktadır. İmgeler, atmosfer koşullarının etkisiyle yitip gider, neredeyse hiçe dönüşür. Nesne hakkındaki önceden bilinenler yok olur (Yılmaz, 2011). Nesnelerin dünya üzerindeki yansımaları, biçimleri tam olarak aşikar değildir; çünkü Heidegger'in reddettiği gibi "*Varlık tümel bir kavram değildir*". Varlık tam olarak ifade edilemeyen ve durmadan yenilenendir. Varlığın içinde bulunduğu bu *atmosferi*; Turner kendi sezgi dünyasından oluşturduğu bir tual aracılığıyla seyircisine sunar; Johannes Bhras bunu müzik aracılığıyla dinleyicisine sunar. Teamlab ise; insanların sanat yapıtının mekânı ile fiziki mekân arasında gidip gelebilecekleri bir enstalasyonun deneyimlenmesini planlamak yoluyla bunu gerçekleştirir. Şüphesiz bu örnekler çoğaltılabilir, lakin özünde anlatılmak istenen; Heidegger felsefesinin bütün bilimsel, sosyo-kültürel, felsefi ve sanatsal alanlarda bir ifadesinin bulunduğudır. Heidegger'e göre Todtnauberg'deki kulübeyi ve Karaorman çiftlik evini özel kılan da aslında kendilerine özgü atmosferleridir. Herhangi bir atmosferin deneyimlenmesi, insanı *varlık* sorusunu sormaya ve varoluşu üzerinde yeniden düşünmeye yöneltir. Her *deneyim* insana yeni bir "*Varlık nedir?*" sorusu sordurur. Varlığa dair sorulmuş tüm sorular, insanın kendi *varlığının* yani var olmaya devam edişinin bir kayrana vardığı noktalardır. Peter Zumthor ise bir mekânı, yarattığı "*atmosfer*" ile deneyimleterek insanları farklı kayran noktalara ulaştırır.

1.3. Atmosfer Kavramı

*O halde “zaman” nedir? Biri bana bu soruyu sorduğunda sorunun cevabını biliyorum fakat ona açıklamak istediğimde hiçbir şey bilmiyorum.
Saint Augustine*

Aziz Augustine'in zaman bulmacasını ve zamanın tam olarak bilinmezliğini ortaya koyan bu ünlü ifadesi bizatihi *atmosfer* için de geçerlidir. *Atmosfer* kavramı her ne kadar kökeni ve fonetik yapısı itibariyle belli ifade biçimlerine kavuşsa da gizemini korumaktadır. *Atmosfer* kelimesi Fransızca aynı anlama gelen “*atmosphère*” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük köken olarak, Eski Yunanca “*atmós ατμός*” “buhar, nefes” (Not: Bu sözcük Hint-Avrupa Anadilinde yazılı örneği bulunmayan “*awet-mo-*” biçiminden evrilmiştir. Bu biçim Hint-Avrupa Anadilinde yazılı örneği bulunmayan “*wet-*” “üfleme, esmek” kökünden türetilmiştir.) ve Eski Yunanca “*sphaîra σφαῖρα*” “top, küre” sözcüklerinin bileşiğidir (Etimoloji Sözlüğü). Bununla birlikte “*atmosfer*” kavramı Türk Dil Kurumu sözlüğünde dört anlam ile aktarılmaktadır:

1. gök b. Yeri veya herhangi bir gök cismini saran gaz tabakası, gaz yuvarı.
2. gök b. Hava yuvarı, küresi.
3. mec. İçinde yaşanılan ve etkisinde kalınan ortam, hava.
4. fiz. Basınç birimi olarak kullanılan, 15 °C'de deniz yüzeyinde, 76 santimetre uzunluğunda ve tabanı 1 santimetrekare olan cıva sütununun ağırlığı (1 kilogram 33 gram) (TDK sözlük).

Merleau-Ponty, bu seçeneklerden üçüncü sırada, meteorolojik alanın dışında yer alan ve mecaz anlam olarak ifade edilen “içinde yaşanılan ve etkisinde kalınan ortam, hava” tanımını destekleyici bir şekilde; *atmosferde* “duygu (anlam, algı) vardır” demektedir. Dahası Merleau-Ponty'nin kullandığı bu ifade ile gökyüzünün altında deneyimlenen, karşılaşılan her soluğun, nefesin, esintinin, hissin, uyarılma ve tahrikin *atmosferle* bir ilişkisi olduğu anlaşılır. Örneğin Dichter'e göre; insanlar bazı durumlarda ve ortamlarda algıladıkları *atmosferle* ilgili olarak “Havada bir şey var”, “Burada bir şeyler dönüyor”, “Sudan çıkmış balık gibiyim” ya da “Kendimi evimdeymiş gibi hissediyorum” ifadelerini kullanırlar. Bu ifadeler insanın farkında olmasa dahi bir *atmosferin* içinde bulunduğunu gösterir. Veyahut başka örnekler vermek gerekirse; öğle yemeğindeki *atmosfer* akşam yemeğinden farklıdır, eski mobilyalar modern mobilyalardan daha otantik bir *atmosfere* sahiptir. Hatta sıcaklık ve ısının; insanın iştah hissi, beyninin algılama gücü ve kendini güvenli bir ortamda hissetme duyguları ile yakından ilgili olduğu iyi bilinir

(Dichter, 1964; akt: Griffero, 2016). Dahası; bir müzik bir odadaki *atmosferin* değişmesini sağlayabilir, bir kıyafet veya aksesuar kişinin duruşunu ve sahip olduğu izlenimi yeni baştan yaratabilir ya da mimari bir eser bir şehrin ifadesini iyileştirebilir (Seel, 2005; akt: Griffero, 2016). *Atmosfere* dair tüm bu örneklere aşına olunmasına ve bunun bilişsel olarak doğrulanabilir verilerle de sunulabileceği gerçeğine rağmen, “*Atmosfer nedir?*” sorusu hala tatmin edici bir şekilde cevaplanamamıştır. *Atmosfer* tezahürleri her şeyin atmosferik olduğu ve dolayısıyla hiçbir şeyin *atmosferi* tanımlamada uygun anlam içeriğine sahip olmadığı tezini ortaya koyar. *Atmosferler* tıpkı duygular gibi tarif edilmeye çalışıldıklarında anlamsız ve tuhaf durumlar ortaya çıkar, onları gerçekten anlamak ve algılamak için onları *deneyimlemek* gerekir (Galati, 2002; akt: Griffero, 2016).

Bu bağlamda, bir *atmosferi* algılama; insanı çevreleyen, kuşatan mekândaki bir duygunun duyumsanması, yaşanması anlamına gelir. Bu, bir şeyi daha fazlasıyla kavramak, kavrayışı derinleştirmek demektir ve insan ancak içinde olduğunu hissettiği şeye “*atmosferik*” diyebilir. Peki insan neyi hissedebilir? Hissedilen şey; “fark”, “rezonans” ya da “maddi bir nesne değil”; daha ziyade algılananın ve algılayıcının bulunduğu ve hatta izomorfik (eşyapılı bir şekilde) ve dualistik olarak birleştiği anda gerçekleşen bir titreşimdir (Griffero, 2016).

Atmosfer soyut semantik bir algıdan ziyade, duygusal ve bedensel bir anlamda, daha çok mekânsal bir histir, algılanan nesnedeki duyunun ve *atmosferin* tüm alanlarında hissedilen şey nesnenin kendisi değil; anlamıdır. Dünyanın insan için ne olduğu, yani insanın her an dünyayla ne tür bir ilişki içinde olduğu ve içinde nasıl hissettiği nesnel değil atmosferik olarak deneyimlenebilecek bir şeydir (Hauskeller 1995; akt: Griffero, 2016). Dahası, *atmosfer* “analitik” ve dolayısıyla “hareketsizleştirici” algılardan kaçır; çünkü teknik, hareketsizliği ile dokunduğu her şeyin ivmesini azaltır. Fakat *atmosfer* yaşam belirtisi taşır ve bir dönüşüm, devinim yaratır. Çevremizde, dünya üzerinde binlerce melodi yankılanır, yüzlerce parfüm soluğumuza katılır, bir anime film gibi her şey her an yeniden canlandırılır; bu da insanın varlığını titreştirir ve varlığına çarparak onda bir *etki/iz* bırakır. Böylece insan; bu hayata çok yoğun, önlenemez ve sınırsız bir şekilde katılır (Minkowski 1936; akt: Griffero, 2016).

Benzer şekilde Pallasmaa’ya göre, insanın dünya üzerindeyken yaşama bizatihi katılmasını sağlayan şey duyulardır. Duyular, Heidegger’in *Dasein* üzerinden kurduğu felsefeyi destekler nitelikte, Pallasmaa için de dünya üzerinde gerçekleştirilen *varolma* eyleminin özünde yer alır. Dokunsallık ve odaklanmamış/çevrel görme tam da yaşanmış

deneyimin özünü biçimlendirir. Odaklanmış görme insanın dünya ile karşılaşmasını sağlarken, çevrel görme insanı dünyanın teniyle sarmalar (Pallasmaa, 2011). Daha öz bir ifadeyle:

“Görme de dahil olmak üzere tüm duyular dokunma duyusunun uzantılarıdır; duyular ten dokusunun özelleşmiş halleridir ve tüm duyusal deneyimler birer dokunma kipidir ve böylece dokunsallıkla ilintilidir. Dünyayla temasımız, bizi sarmalayan zarın özelleşmiş kısımları aracılığıyla, kendiliğın (self) sınır hattında gerçekleşir.” (Pallasmaa, 2011).

Pallasmaa’ya göre, insan dünya üzerinde bulunmasıyla dünyanın teniyle kuşatılmış, sarmalanmış durumdadır. Dünya, üzerinde gezen insan için bir mekândır. Bu mekânın üzerinde gerçekleşen tüm fiziksel ya da duyusal etkilerin odağında insan vardır. Duygusal etkilerin kucağındaki insan nihayetinde üzerinde bulunduğu dünyanın her etkisine bir tepki vererek *atmosferi* deneyimlemiş olur. İnsan, karşılaştığı her duruma kendine özgü bir şekilde tepki verir. Bir *atmosferin* ya da mekânın insan üzerinde oluşturduğu duygusal durum, her insanda farklılık gösterdiği gibi her insanın kendi donanımıyla da değişiklik arz etmektedir. Duyular yoluyla ifade edilen tüm tepkiler, insanı kuşatan dış dünya ve kendi iç dünyası ile bizatihi temas halindedir. Bu durumu Goodman’ın sözleriyle örneklemek gerekirse;

“Göz her zaman şimdiki eserine kendi geçmişini de katarak; kulağın, burnun, dilin, parmakların, kalbin ve beynin eski ya da yeni imaları tarafından etkilenmiş bir imajı insana yansıtır. Kendi kendine ve tek başına çalışan bir araç olarak değil, karmaşık ve kaprisli bir organizmanın görevli üyesi olarak işlev görür. Gördüğü *şey* sadece bir *şeyin* nasıllığı ve ne olduğu ile ilgili değil, ihtiyaç ve önyargıyla düzenlenir. Seçer, reddeder, organize eder, ayırt eder, ilişkilendirir, sınıflandırır, analiz eder ve kurar. Karşısındaki *şeyi* alan ve bunu imge olarak yansıtan bir ayna değildir; karşısındaki *şeyi* o *şeyin* onda uyandırdığı izlenime göre bir yiyecek, bir düşman, bir yıldız ya da bir silah olarak yansıtabilir. Hiçbir *şey* kendi çiplaklığıyla görünmez.” (Goodman, 1968; akt: Griffero, 2016).

İnsan, fiziksel bedeninin çevresindeki beş duyunun (görme, işitme, dokunma, koku alma, tat alma) hakimiyeti ve fiziksel bedeninin görsel ve dokunsal deneyimleriyle oluşan algılayıcı bedensel şeması olmadan da kendini hissedebilir. Yaşayan beden; elem, acı, açlık, susuzluk, nefes alma, zevk ve duyguların karmaşıklığı gibi bedensel dürtülerle donatılmıştır. Bu dürtüler insan vücuduna yüzeyi olmayan ve bölünemeyen bir hacimle yayılır. Fakat, sayısal değerlere bağlı olmayan bu dürtülerin daralma ve genişleme dinamikleri bulunmaktadır (Schmitz, 2007; akt: Griffero, 2016). Goodman ve Schmitz’in ifadelerinden de anlaşılacağı gibi insanın bir atmosferi algılama sürecinde görünenin salt kendisini algılaması pek mümkün değildir. Görünenin tam da olması gereken *şey* olma

durumunun ne olduğunun algılanması, o *şeyin* varoluş amacının da algılanması demektir. Böyle bir düşünme eylemi ile bir *atmosferin deneyimlenmesi* gerçekleştirilebilir. Görünen *şey* fotografik olarak o *şey* olsa da her insanın kendiliği ve kendi varoluşunun imgeleri o *şeyin* algılanmasında farklı etkilere sahiptir. Dahası, ne göz karşısındakini algılamak bir fotoğraf makinesi gibi çalışır ne de insanın üzülmesinde, mutlu olmasında, korkmasında, hoşnut olmasında etkili olan kişisel dürtüler herkeste aynı tepkilere neden olur. İnsanın iç dünyası ve onu saran dış çerçeve; bir *atmosferin*, bir mekânın, bir enstalasyonun, bir sanat eserinin algılanmasındaki çeşitliliği gösterir.

Anlaşıyor ki; formlar, biçimler, sesler, vb., ister statik ister hareket halinde olsun, sadece belirgin nedensel ilişkileri ve pragmatik oluşumları ifade etmez. Her *şey* bir *şeyin* ne olduğuna dair anlamlı imgelere sahiptir. Bir meyve, “beni ye” der; su, “beni iç” der; gök gürültüsü, “benden kork” der; ya da bir kadın “beni sev” der (Koffka 1999; akt: Griffero, 2016). Bununla birlikte, algılanan alana/mekâna nüfuz eden üçüncül nitelikler veya duygusal (ve dolayısıyla atmosferik) nitelikler de vardır. Bunlar birçok yönden ele alınabilir. Örneğin; hüzünlü bir şekilde: “Üzüntümü söğütlerde, gururumu uçurumlarda, sevincimi bulutlarda hissediyorum” demekten ziyade; “Söğüt, uçurum ve bulutların (kendilerini bilgimin nesnesi olarak yani hayal dünyamın bir parçası olarak göstermiyorlarsa) kendilerinde canlandırılmış olan duygu ve ruh tıpkı benimkine benziyor” demek daha doğrudur (Lessing 1926; akt: Griffero, 2016). Ya da çocukluk antropolojisi biçiminde örnekleme gerekirse; bir rulo ya da yuvarlak bir top çocuğun onu yuvarlamasını talep eder, yüksekte olan bir şey çocuğu kendisini o yükseklikten aşağı doğru atmaya davet eder, içi boş olan bir *şey* çocukta o *şeyin* içini doldurma isteği oluşturur ya da çocuğun yanında birinin ağlaması çocukta ağlama isteği oluştururken yanında birinin gülmesi gülme isteği oluşturur (Langeveld 1968; akt: Griffero, 2016). Bu minvalde denilebilir ki, tıpkı dışavurumcu niteliklerin Gestalt psikolojisi için yapıtaş olması durumundaki gibi *atmosferler* de bir mekânın, bir tualin, bir sahne performansının nispeten gözlemlenebilen “gerçekler içindeki algısal bileşenler”i ve “*şeylerde* mevcut olan anlam parçaları”dır (Bozzi 1998; akt: Griffero, 2016).

Bu bileşenler ve parçalar Wertheimer’ın deyişiyle örneklenirse; “siyah siyah olmadan önce kasvettir”, çünkü öznel titreşimlerin ürünü olmaktan uzak olan kasvet, herhangi bir analitik inceleme (en azından bazı kültürlerde) öncesinde siyah tarafından ışınlanan genel bir *atmosferdir* (Hauskeller, 1995 akt: Griffero, 2016). Demek ki, *atmosferlerin* bileşenleri ve bir *atmosferi* oluşturan özgün öge o *atmosferin* duyuşal olarak

üstyapısının oluşmasında temel taşıdır. Wertheimer'in “kasvet”inde yani hüznün, sıkıntı, kabz, acıklı ve mahzun durumların temelinde “karanlık ve siyah” vardır. Bununla birlikte siyahın siyah olma hali, içindeki kasvetin kendini ifşa etmesiyle görünür kılınmaktadır. Daha açık bir ifade ile siyah, içindeki kasvete hamil olmasaydı siyah olmazdı; kasvet de siyah tarafından sarmalanmasaydı kasvet olmazdı. Karanlık bir mekânın ya da tamamen siyahlara bürünmüş bir insanın içindeki duygu kasvet ve hüzündür. Bu nedenle olacak ki bir *atmosferin deneyimlenmesi* ve algılanması mekâna nüfuz eden duygusal bileşenlerin farkındalığı ile mümkündür.

Mekânı yaratan/kuran/oluşturan bileşenler aynı zamanda o mekânın *atmosferini* de tasarlar ve yaratır. Bir mekânı tasarlama eyleminin başladığı anda o mekândaki *atmosferi* düşünmek; binanın nihai muhtevasının mimarlığın ötesinde olduğu anlamına gelir. Çünkü yaratılmak istenen *atmosfer*, insanın bilincini dünyaya, kendilik ve *varlık* duygusuna yönlendirir. Nitelikli bir mimarlık, insanın kendisini bedenli ve tinsel bir *varlık* olarak deneyimlemesini sağlar. Dahası; insan böyle bir mekânda sadece kendi fiziksel ve tinsel varoluş nedenini sorgulamaz, bir *atmosferi* deneyimlemenin kendisi üzerinde yaratmış olduğu duyguyu da *deneyimler*. İşte bu duygusal *deneyim* ve *atmosfer* her türlü anlamsal sanatın en önemli işlevidir. Her türlü sanat deneyiminde kendine özgü bir alışveriş gerçekleşir; insan duygularını ve çağrışımlarını mekâna ödünç verir, mekân da insana algılarını ve düşüncelerini ayartan ve özgürleştiren *atmosferini/aurasını* ödünç verir. Bir mimarlık yapıtı bir dizi yalıtık retinal resim olarak deneyimlenmez, tastamam kaynaşmış maddesel, cisimsel ve tinsel özülle deneyimlenir. Bütün duyuların dokunuşu için kalıba dökülmüş, haz veren şekiller ve yüzeyler sunar, ama aynı zamanda fiziksel ve zihinsel yapıları da içine alır ve bütünleştirir. İnsanın varoluş deneyimine ve varlığının kendi imkanını ortaya çıkarma eylemine pekişmiş bir tutarlılık ve anlam sunar (Pallasmaa; 2011).

Atmosfer; iskân etmenin büyüsunü açığa çıkarır. Birkaç çocuğun bir araya gelerek, kurdukları oyun gereği, bir çarşafı çatı formu oluşturup altına girmeleri; hakikatte onların zihin yapılarının içindeki “ev, yuva” kavramının imgeye dönüşmüş bir yansımasıdır. Çatı; sıcak bir evin, aile ortamının sembolize edildiği bir imgedir. Her ne kadar apartman dairelerinde yaşasalar da duygularını harekete geçiren, bilişsel dünyalarından gerçek dünyaya aktardıkları “ev” kavramı çatı formuyla eklemlenir. “Çatı” imgesi; edebi anlatımın “duyusal” operasyonu sayesinde, gerçek bir “*atmosferin*” oluşmasını “yakınlık söylemi” ile buluşturarak şiirsellik ve duygusallık ihtiva etmektedir. Bu nedenle evsizlerin “Başımı sokacak bir çatım bile yok.” demeleri duygusal ve psikolojik durumlarının ne

olduğu hakkında bilgi verir. Nitekim zihinsel ve duysal dünyayı harekete geçiren *atmosferler* her insanda farklı olabileceği gibi toplumdan topluma, kültürden kültüre, coğrafyadan coğrafyaya da değişiklik gösterebilir. Bir *atmosferi* deneyimleme ya da bir *atmosferin* içinde bulunma arzusu ve özlemi, bireyin kendi varlığını sorgulamasında önemli bir yeri sahiplenmektedir. Henüz tasarlanmamış/yaratılmamış bir *atmosferi* hayal etmek; halihazırda bir *atmosferi* deneyimlemekten, bir mekânın muhtevası hakkında duysal bir aydınlanma yaşamaktan veyahut mekânın aurasına hakim pozisyonda olmaktan daha farklı bir konumdadır. Bir şeyi arzu etmek, bir şeye ilgi duymak, bir duyguyu yaşamayı özlemek, bir anıyı anımsamak ve daha fazlası; *atmosferlerin* yaratılmasında ve inşa edilmesinde yadsınamaz bir güce sahiptir. *Atmosfer* imgenin özünü oluşturan yegane ögedir. İmge ve *atmosfer* arasındaki bu ilişki birbirine sıkı sıkıya bağlıdır; bu anlamda, imgenin varolması *atmosferle*; *atmosferin* de kendi imkanını ortaya çıkarması imgeyle mümkün olmaktadır.

1.3.1. Mimarlıkta Atmosferlerin Üretimi

Varlığa dair nesnel tutum ve teknik medeniyet; insanın *atmosferleri* algılamasındaki “derin katmanları”, *şeyleri* ya da sembolleri gizlemektedir. Nitekim, insanın algıladıkları; algının sosyal entegrasyonuna ve kişinin duysal olarak harekete geçmesini sağlayan ilgili duruma bağlıdır. Buna rağmen, *atmosferi* hissetme kabiliyeti hiçbir zaman kaybolmaz. Bilince girmese de, kişinin hisleri üzerinde hâlâ bir etkisi vardır. Bu nedenle, mimar tasarladığı her şeyde *atmosferin* kendini ifşa etmesini sağlayabilir ve *atmosferi* de üretebilir. Mekân her zaman belli bir ruh haline sahiptir ya da bu ruh hali çok belirgin değildir. Fakat *atmosferler* kendini hissettirsin ya da hissettirmesin; bir binanın, bir mekânın, bir odanın, bir meydanın ya da kültürel bir peyzajın içinde hangi duyguyu uyandırması gerekiyorsa o duygunun bir yansımalarını algılayacak nitelikte tasarlanması çok önemlidir. Aksi durumda, *atmosferi* hissedilmeyen ya da *atmosferin* ve mekânın uyuşmadığı yapıların türemesi oldukça mümkündür (Böhme, 2017). Örneğin, “mavi” renk soğukluk olarak *deneyimlenir*. Mavi “atmosferik çalışır” yani hissedilmesi istenen *atmosferi* algıya açma noktasında güçlü bir etkiye sahiptir. Bir tuvale yerleştirilen mavi renk, her ressamın bildiği gibi çevresini etkileyen bir parlaklık sunar ve sadece bulunduğu yerde algılanmakla kalmaz, tüm alanda da algılanır. Goethe, bu atmosferik rengin etkisini incelemek için, mavi olan bir odaya maruz kalmayı ve Heinz Werner'in söylediği gibi,

“algının nesnellik biçiminden kaçınmayı” doğru bir şekilde uygulamayı önerir. Nitekim Goethe, maviyi algılamak için giriştiği bu eylemler sonucunda, deneyimlerinin bu rengin tanınması olmaktan çıkıp bu rengin yarattığı *atmosferde* nasıl hissettiğini algıladığını söyler. Demek ki, çoğu insan bu soğukluğun, serinliğin, güvenin farkına varabilir ve Goethe'nin dediği gibi “boşluk mavi renk ile bölünemez bir şekilde birbirine bağlanır” diyebilir (Böhme, 2017).

Anlaşıyor ki; *atmosferler* mekân ve insan arasındaki duygu geçişini sağlayan bir köprüdür. *Atmosferlerin* algılanması, mekânın *deneyimlenmesi* yoluyla gerçekleşir. Mekânın *varlığının* özünde yer alan *şeylerin*, algılayıcı tarafından nasıl algılanacağına ilkin mekânın tasarımcısı karar verir. Fakat bir mekân inşa edildikten sonra artık tasarımcısının algılatmayı istediği *atmosferlerin* dışında yeni *atmosferlere* de sahip olabilir. *Atmosferler*; her algılayıcı tarafından farklı algılanabilir ya da *atmosferlerin* kendisi değişim geçirebilir. Hangi yolla olursa olsun *atmosferler*; yazarı tarafından yazılmış ve bitirilmiş bir kitabın, okuyucusuyla buluştuğu andan itibaren, varlığını okuyucuları yoluyla devam ettirmesine benzer. Bir kitabın yazılması realitede bitmiş olsa da, hakikatte okuyucusu tarafından yazılmaya devam eder. Kendini onu okuyan insanlar vasıtasıyla sürekli yeniler. Bu minvalde, *atmosferlerin* de yeniden ve yeniden yaratılmaya devam edildiklerini söylemek yanlış olmaz. Bir mekândaki insanlar değişir, sesler değişir, hava şartları değişir, kokular değişir; hiçbir şey bir dakika öncesiyle aynı olmaz. *Atmosferler* de değişir, fakat yok olmazlar.

Bir *atmosferi* kurgulamak/tasarlamak, üretmek ve onunla duyuları harekete geçirmek Zumthor mimarlığının temel ilkelerindendir. Mekân, kendini deneyimleyenlere yani algılayıcılara *atmosferleri* sunar. *Atmosferler*, uyandırdıkları duyusal değişim ile mekânı deneyimleyen insanlar üzerinde “iz” bırakır. Bunun idrakinde olan mimar, tasarımlarındaki *atmosferlerin* algılanması için etkili yol haritaları, perspektifler, ışık, doku, ses, sıcaklık, soğukluk, tat gibi duylara hitap eden *şeyleri* kullanır. Zumthor tasarladığı mekânın deneyimlenmesi üzerine şunları söylemiştir;

“Aki Kaurismaki'nin son filmi hakkında bir arkadaşıyla konuştum. Yönetmenin karakterlere olan empatisine ve saygısına hayranım. Aktörlerini bir noktaya zincirlemez, aksine özgürlük verir: Onları sadece bir kavramı ifade etmek için kullanmaz, onların onurlarını ve sırlarını bir ışıkla bizim de hissetmemize izin verir. Kaurismaki'nin sanatı, filmlerine bir sıcaklık hissi verir. Kaurismaki filmleri yapar gibi ev inşa etmek istiyorum, gerçekten bunu yapmak istiyorum.” (Zumthor, 1996).

Gerçekten de Zumthor'un yaşamı, tutumu ve yaklaşımı bir bütünlük içindedir. Daha işinin en başında içine çektiği derin soluğu yavaş yavaş, sindire sindire veriyor gibidir. İşleri bakar bakmaz tanınacak formel, stilistik ya da maddi ortak işaretlere sahip değildir. Bir işinden kalkarak diğerini kestirmek ve tanımak olanaksızdır. Her seferinde birbirinden tamamen farklı işler yapabilmesini ilginçlik ve yenilik arayışına değil; konuyu yeni baştan problematize edebilme, *izi* sürülebilir senaryolar yazabilme ve bunları yönetip gerçekleştirebilme gücüne borçludur. Kurduğu dünyayı bu kadar inandırıcı kılabilmek, bu kadar güçlü bir *otantiklik* mesajını her seferinde aynı azimle vermeye devam edebilmek; Kaurismaki, Loach, Almadovar, Ceylan gibi zaten doğrudan görsellik üzerine çalışan bazı sinemacıların yapıtlarında gerçekleştirdiklerine benzemektedir. Zumthor, insanların doğrudan duygularına değmek ve dokunmak üzere tasarlanmış işlerinde; hareket, söz, imge ve *atmosferlerin* dolaşımı üzerine kurulu bir mekân ile duyuların uyarılmasını sağlar (Bilgin, 2016). Mimar mekânın deneyimlenmesi yoluyla ürettiği *atmosferleri* bu şekilde algılanabilir kılar. Bir yönetmen olarak Zumthor'un filmindeki insanlar *atmosferler*, ışık, hareket ya da imge kendi varlıklarının özünde yer alan gerçekliği ifşa etme özgürlüğüne sahiptir. Mimar Kaurismaki'nin filmlerinde olduğu gibi oyuncusunu/kullanıcısını tek bir *şeyi* yapmak ile sınırlandırmaz, bilakis kullanıcının mekanı dolaysız deneyimlemesine imkan tanır. Bu, mekânın kendisini deneyimleyen varolanların "*Varlık nedir?*" sorusuna bizatihi kendi yanıtlarını vermelerini mümkün kılar. Dahası, Zumthor'un senaryosunu *atmosferler* oluşturur. Mimar *atmosferleri* tasarlama ve inşa etme yoluyla adım adım bir mekânın yaratılma metodolojisini ikmal eder.

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

2.1. Zumthor'un Atmosferleri Keşfetmesi

Zumthor'un mimarlık hakkında düşünme eylemi, sahip olduğu imgelerin zihnini harekete geçirmesiyle başlamıştır. Bu imgelerin bir kısmı; eğitim hayatı ve bir mimar olarak çalışmaya başladıktan sonra kazandığı deneyimler ile bağlantılıdır. Mimarlık mesleğine dair edindiği tüm bilgiler de buradaki imgeler arasındadır. Diğer tüm imgeler Zumthor'un çocukluk dönemi ile alakalıdır. Mimar çocukluk dönemindeki imgelerini şöyle anlatır;

“Mimarlık hakkında düşünmeden evvel mimarlığı yaşadığım zamanlar vardı. Bazen, bir kaşığın sapına benzeyen, elimle sıkıca kavradığım o kapı kolunu neredeyse hissedebiliyorum. Ne zaman halamın bahçesine girsem ona tutunurdum. O kapı kolu bana hâlâ, farklı bir ruh hali ve kokulara sahip gizli bir dünyaya girmenin özel bir işareti gibi görünüyor. Ayaklarımın altındaki çakıl taşlarının seslerini, meşe ağacından yapılmış mum cilalı merdivenlerin yumuşak parıltısını hatırlıyorum. Karanlık koridor boyunca yürüyüp, evin gerçekten aydınlık tek odası olan mutfak girerken oldukça ağır olan ön kapının arkamdan kapandığını duyabiliyorum. Geriye dönüp baktığımda, sanki evin tavanının alacakaranlığa karışmadığı tek noktası bu mutfak gibi görünüyor. Döşemesindeki derzlerin neredeyse fark edilemeyecek kadar sıkı bir şekilde bir araya getirildiği dayanıklı, koyu kırmızı renkte, küçük altıgen karolar ve mutfak dolabından yayılan yağlı boya kokusu hâlâ aklımda. Burası tipik geleneksel bir mutfaktı ve hiçbir özelliği yoktu belki. Fakat o kadar doğal, o kadar gerçekti ki; onunla ilgili tüm anılarım, hafızamdan silinmez bir şekilde yer edinmiş durumda.” (Zumthor, 1988).

Zumthor'un felsefesinde; anılar en derin mimari tecrübeyi ihtiva etmektedir. Bir mimar olarak keşfettiği şey; anıların mimarlık ile ilgili *atmosfer* ve imgelerin depolandığı yer olduğudur. Mimar bir bina tasarlarken kendini sık sık yarı hatırlanmış anılara kaptırır ve hatırladığı mimari durumun gerçekten neye benzediği paradigmasını çözmeye çalışır. Zihninde dolaşan anının bir zamanlar onun için ne ifade ettiği; şimdi, her *şeyin* kendine özgü bir yere ve biçime sahip olduğu bir durumda, bu *atmosferleri* yeniden canlandırmada kendisine nasıl yardımcı olabileceği üzerine düşünür. Mimara göre; form hiçbir şeyi takip etmez (*form follows nothing*); buna rağmen formu onun aklına getiren, onu formun ne olacağı hakkında düşündüren zengin ve donanımlı ipuçları vardır. Bu ipuçları yani hayatı boyunca biriktirdiği imgeler mimarın *atmosferleri* yaratmasında etkili olan *şeylerdir*. Ancak mimar, zihnine gelen bu *şeylerin* her defasında yeni ve farklı olacağını bilir. Eski bir mimari esere doğrudan yöneltilmiş bir atıf yoktur, bu da hafızada yer edinen *atmosferlerin* yeni ve bağımsız bir şekilde inşa edilmelerinde “*düşünmenin*” sırrını ifşa

etmektedir (Zumthor, 1996). Bu minvalde; “*düşünme*” eylemi ile gerçekleştirilen tasarım yolculuğunda “*Varlık nedir?*” sorusunun ipuçlarından/işaretlerinden bir tanesi de imgelerin kendi imkanını ortaya çıkarmasıdır. İmgeler ve imgeleri hissedilir/görülür/bilinir kılan *atmosferler* kendi varoluş hakikatlerine uygun bir şekilde inşa edildiğinde, tasarlanan eşyanın/mekânın/binanın doğru yerini bulduğunu söylemek mümkün olur. Bu durum, aynı zamanda düşünmek, iskân etmek ve inşa etmenin muhteşem birlikteliğinin rasyonel ifadesidir.

Zumthor’a göre; başarılı bir mekânın belirtisi, mekânın kendisine ait olan *şeylerin* gerçekliği ile hayal gücü arasındaki tutuşma ve alevlenmedir. Bu, birbirini harekete geçiren *şeylerin* kimyasal tepkimesine benzer niteliktedir. *Şeyler* birbirlerinin varyetlerine pozitif ya da negatif cevap verirler. Mimar kendisi için bu durumu bir vahiy/ifşa ya da beklenmedik bir *şey* olarak değil; çalışmalarında sürekli çaba sarf etmesinin ve içinde derin köklere sahip olan bir isteğin onaylanması olarak ifade eder. Bu noktada, Zumthor kendisine önemli bir soru sorar: “Belirli bir yer ve amaca yönelik bir bina tasarlarken hayal gücümün yoğunlaşacağı gerçekliği nasıl bulabilirim?”. Elbette mimar zihnindeki imgeler ve onlarla ortaya çıkacak olan *atmosferlerin* farkındadır, buradaki asıl soru hangi imgeyi ve *atmosferi* seçeceği konusunda nasıl bir yöntem kullanması gerektiğine dairdir. Bu bağlamda, mimar bu sorunun cevabının; “yer” ve “amaç” kriterlerinin tam da kendisinde olduğuna inanmaktadır (Zumthor, 1991). Zumthor, Martin Heidegger’in “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” başlıklı bir makalesinde yazdığı şu ifadeler üzerine yoğunlaşır:

“*Şeyler* arasında yaşamak, insan varlığının temel ilkesidir.” (Heidegger, 1971)

Zumthor’a göre; bu ifade insanın soyut bir dünyada olmadığı, daima *şeylerin* dünyasında olduğu anlamına gelir. İnsan, sadece *düşünme* eylemini gerçekleştirdiği anda bile *şeylerin* dünyasında var olmaya devam eder (Zumthor, 1991). Mimar, Heidegger’in şu sözleri üzerine de düşünmüştür:

“İnsanın yerlerle ve yerler aracılığıyla mekânlarla olan ilişkisi; onun yerler ve mekânlar içindeki iskânına dayanır.” (Heidegger, 1971).

Bu noktada mimar; iskân etme kavramını, Heidegger’in yer ve mekân içinde yaşama ve *düşünme* eylemleri üzerinden okur ve değerlendirir. Daha da ilerisi, ona göre “iskân etme” kavramı bir mimar olarak gerçekliğin ona ne ifade ettiğinin tezahürüdür. Zumthor

için Heidegger felsefesi, *şeylerden* kopuk olan gerçekliğin teorisi üzerinde değil; *şeylerle* bizatihi ilişkili olan, yer üzerinde iskân etmenin durumu veya hareketi ile ilgili ortaya koyulan somut gerçeklik üzerinde hayal gücü yetilerini yoğunlaştırmak ve zorlamak demektir. Mimara göre; bir binayı inşa etmek için kullandığı taş, kumaş, çelik, deri gibi yapı malzemelerinin özellikleriyle, hayalindeki strüktüre nüfuz ettirmeyi istediği *atmosferlerin* gerçekliğinin birbirleriyle uyumu sayesinde anlam ve duyarlılığa sahip, “yuva/ev” gibi hizmet veren başarılı mekânları tasarlamak mümkün hale gelmektedir. Mimarlığın gerçekliği; formların, hacimlerin ve mekânların ortaya çıktığı somut bedendir. *Şeyler* dışında herhangi bir fikir yoktur (Zumthor, 1991).

Zumthor belirli bir arazi ya da yer üzerinde bina tasarlamak için konsantre olduğunda; o yerin derinliklerini, şeklini, tarihini ve duyuşsal niteliklerini derinlemesine araştırdığında; başka yerlerin görüntülerinin de bu hassas gözlem sürecini işgal etmeye başladığını görür. Tanıdığı ve bir zamanlar onu etkileyen imgeler; özel bir ruh haline sahip olan *yerlerin* iç görüşü olarak sahip olduğu sıradan veya özel imgeler; sanat dünyasından, filmlerden, tiyatrodan ya da edebiyattan edindiği bilgilerden ötürü ortaya çıkan mimari imgeler; Zumthor’un atmosferleri bir mekân ile birlikte tasarlarken başvurduğu “kara kutu”yu oluşturur. Mimar; tasarladığı bina inşa edildikten sonra, binanın üzerinde durduğu yerin özünün bir parçası gibi görünmesini ve dünya ile bütünlük arz etmesini ister. Eğer mimari bir tasarım yalnızca geleneğe dayanır ve yalnızca arazisinin dikte ettiklerini tekrarlarsa, bu tasarım dünya ve çağdaş yaşamın duyguları hakkında gerçek bir kaygı duymuyor demektir. Eğer bir mimari ürün, yerin üzerinde nasıl bir titreşimi tetikleyeceği hakkında düşünülmeden sadece çağdaş eğilimler ve komplike görünümlere işaret ediyorsa; o eser yeri üzerine bağlanmamış, yeri ile kaynaşmamış demektir (Zumthor, 1994). Yer, mekân ve *atmosferin* birbirleri ile kaynaşmış ve bütünlüştürmüş olmaları; artık *varlıklarını* ayrı ayrı değil yeni bir *varlık* kazanarak, bir bütünü tamamlayan parçalar olarak dünya üzerinde bulunmaları anlamına gelmektedir.

Bu bağlamda mimar; düşünmek, iskân etmek ve inşa etmenin virgülle dahi olsa neden birbirlerinden ayıramayacaklarını mimari bir dille açıklamaktadır. Zumthor’un tasarım sürecinin Heidegger’in felsefi metinleri ile olan ilişkisi daha güçlü bir şekilde kendini gösterir. *Atmosferler*, Zumthor mimarlığının kayran noktalarıdır. Mimarın hiçbir formun etkisinde kalmadan, *varlığın* bizatihi kendisinden doğacak olan özgün formun ne olacağı konusundaki zihinsel aktiviteleri, yani “*düşünme*”si, *atmosferlerin* yaratımının ilk safhasıdır. *Atmosferler* Zumthor’un zihin dünyasında hangi formla, hangi renkle, hangi

anıyla ifade bulmuş olursa olsun; gerçek dünyaya fırlatılıp bir varlığa büründüğü anda, yeniden yeni olarak tasarlanır. Başka bir deyişle eskinin en eskisi yeninin en yenisi olur.

Bir imgenin yani “*eskinin en eskisinin*” zihnin derinliklerinden çıkarılıp sahip olduğu *atmosfer/aura* ile yeniden “*yeninin en yenisi*” olarak inşa edilmesini; Ludwing Klages’in “*imgelerin gerçekliği*” fikrine dayandırmak mümkündür. İmgedeki *atmosfer* imgenin kendi gerçekliğinden bağımsız değildir. Nesne ile nesne, nesne ile mekân, mekân ile mekân arasındaki olguların kendine has ara konumlarından dolayı, *atmosferlerin* durumunu belirlemek ve böylece *atmosferleri* bir mekân ya da nesne özelinde bir konsept halinde görünür/dokunulur/hissedilir kılmak zordur (Böhme, 2017). Fakat Zumthor; zihnindeki imgelerden yola çıkarak keşfettiği *atmosferleri* mekân diliyle inşa etmektedir. Dahası, tasarladığı mekânın insanlar tarafından özgürce/dolaysız deneyimlenmesini sağlayarak, *atmosferlerin* algılanmasını mümkün kılmaktadır. Bir mekâna girdiğinde insanı etkileyen, zihinsel ve ruhani dünyasını harekete geçiren, onun “*Varlık nedir?*” sorusu üzerine düşünmesini sağlayan şey; *atmosferlerdir*.

2.2. Peter Zumthor’un “*Atmosferleri*” : 9+3 İlke

Zumthor, 1 Haziran 2003’te İsviçreli mimarlar tarafından Almanya’da Wendlinghausen Kalesi’nde düzenlenen Edebiyat ve Müzik Festivali’nde (Wege durch das Land): “*Atmosferler: Mimari Ortamlar-Çevreleyen Nesnelere*” (*Atmospheres: Architectural Environments - Surrounding Objects*) başlıklı bir konferans vermiştir. Konferansta, “Şiirsel Peyzajlar” projesinin bir parçası olarak, mekân ve sanat arasındaki benzerlikleri kendi metodolojisi ile dinleyicilere aktarmıştır (Zumthor, 2006).

“*Atmosferler*” başlığı, Zumthor’un uzunca bir süre üzerinde düşündüğü “Mimari kaliteden bahsederken ne demek isteriz?” sorusunun ürünüdür. Bu soru mimar için cevaplaması zor fakat mimarlığının anlamlandırması açısından önemlidir. Zumthor’a göre mimari kalite, bir binanın insanın hareketini yönetmeyi başarmasıdır. Bu minvalde mimar, “İnsanı dünya üzerinde hareket ettiren şey nedir?” sorusunu sormaya ve bu özü eserlerine yerleştirmeyi amaçlamaktadır. İnşa edilen *şeylerin*, estetik ve doğal bir varlıkla insanı her an hareket ettiren bir muhtevaya sahip olmasını “*atmosfer*” kavramıyla ifade eder. Zumthor için *atmosfer* estetik bir kategoridir, bu nedenle duyular ile yakından ilgilidir. İnsan duyuşal duyarlılığı ile *atmosferi* algılar. Algı inanılmaz derecede hızlı çalışır, insana iç dünyasının derinliklerinden gelen ve kendiliğinden oluşan duygusal bir tepki ile

muazzam miktarda pek çok şey anlatır. Mimar bu duygusal tepkiyi müzikle örneklendirmektedir. Ona göre; Brahms'ın viyola sonatının (*Sonata No. 2 in E Flat Major for Viola and Piano*) ilk hareketinde, viyola çalınmaya başlandığı an, sadece iki saniye içinde bile, insan kendisini eserle bütünleşirken bulur. Mimar, bunun neden böyle olduğuyla ilgilenmez, onun için asıl önemli olan şey mimarlığın da insanlar üzerinde tam olarak böyle bir etkiye sahip olduğudur. Mimarlık da müzik gibi duyuları harekete geçirmesiyle bir anda insanı *atmosferin* kalbine çekebilir (Zumthor, 2006). Zumthor *atmosfer* ve duyular arasındaki ilişkiyi kendi yaşamından bir kesitle şöyle örneklemiştir:

“2003’ün paskalyadan önceki Perşembesi. İşte buradayım. Güneşin altında oturuyorum. Muazzam bir kemeraltı –güneş ışığında güzel, yüksek ve uzun. Meydan bir panorama sunuyor bana –evlerin cepheleri, kilise, anıtlar. Arkamda kafeteryanın duvarı var. Sadece doğru sayıda insan. Bir çiçek pazarı. Güneşli. Saat on bir. Meydanın gölgede kalan tarafı, hoş bir mavilikte. Harika bir ses çeşitliliği: civardaki sohbetler, meydandaki ayak sesleri, taşın üzerinde, kuşlar, kalabalığın o tatlı mırıltısı, araç yok, motor sesi yok, inşaat gürültüsü yok. Herkesin daha yavaşça yürüdüğü tatillerin başlangıcını hayal ediyorum. İki rahibe –şimdi gerçeğe geri dönüyoruz, sadece ben hayal etmiyorum-havada el sallıyor, meydanda kaygısızca geziyorlar, boneleri rüzgarda hafifçe uçuyor ikisinin de plastik poşetleri var. Sıcaklık: hoş bir tazelikte ve ılık. Kemeraltında soluk –yeşil döşemeli bir divanda oturuyorum, meydandaki uzun kaidesi üzerinde duran bronz figür ona sırtımı dönmeden önce, tıpkı benim gibi, karşıdaki, ikiz – kuleli kiliseye bakıyor. İkiz kuleli kilisenin miğfer şeklindeki başlıkları eşit değil: altta özdeş fakat yavaşça yükselirken ayrı biçimlere dönüşüyorlar. Biri tepesini çevreleyen altın taç ile daha uzun. Bir iki dakika içinde B. meydanın sağ köşesinden bana doğru yönelecek. Peki, beni hislendiren/duygulandıran/hareket ettiren [şey] nedir?” (Zumthor, 2006).

Zumthor’un defterine yazdığı ve konferansta sunduğu bu hisler ve tasvirler sadece *atmosfer* ve duyular arasındaki ilişkinin değil, mekân ile kurduğu bireysel iletişimin de somut ifadesidir. Mekânın *atmosferine* katılma anından itibaren bu mekânı nasıl algıladığını ve bu algının kendi ruhsal dünyasındaki yansımalarını kaydeder. Mimar mekân üzerinde gözlem yaptığı bir anda, birinin ona doğru yönelmesiyle kendinde bir hareketlenme olmadığını söylemektedir. Bundan dolayı, “Peki, beni hareket ettiren şey nedir?” sorusunu sorar. Çünkü ona göre; bu sorusunun cevabı tek bir şey değil, “her şey”dir. *Şeylerin* kendisi, insanlar, hava, sesler, gürültü, renkler, maddesel varlıklar, dokular, biçimler, ruh hali ve duygular; insanın bir mekânın, bir şiirin, bir müziğin, bir teatral sanatın, bir resmin atmosferine dahil olmasında doğrudan etkilidir. İnsan, *atmosfer*, mekân; insan, *atmosfer*, müzik; insan, *atmosfer*, sinema ve bunlar gibi tüm varyasyonların merkezinde yer alan öge değiştiği takdirde *atmosfer* de *atmosferin* insan üzerindeki duygusal etkisi de değişir. Şöyle ki, Zumthor’un örneği “insan, *atmosfer* ve meydan” öğelerinden oluşmaktadır. Bu öğelerden merkezde olan meydan kaldırıldığı anda tüm hisler kaybolur.

Zumthor, meydanın *atmosferi* olmadan ifade ettiği duygulara sahip olamaz. Yine de ona göre; insanın duygularını harekete geçiren ve *atmosferlerin* algılanmasında etkili olan güzellik, bakan gözdedir. Daha z bir ifade ile söylemek gerekirse; insan *şeylerle* iletişim kurar; bu iletişimi sağlayacak *atmosferler* inşa edilen *şeylerin* bünyesine yerleştirildiği taktirde *şeylerin* ve gerçek dünyanın büyüsü idrak edilebilir (Zumthor, 2006). Her insan kendi varlığının imkanlarını ortaya çıkarırken farklı bir fiziksel, zihinsel ve ruhsal yapıya sahiptir. Bundan dolaydır ki, her insanın herhangi bir *atmosferi* algılayışı farklı ve kendine özgüdür.

Zumthor önce bir mekânda onu hareket ettiren *şeyin* peşine düşmüş, sonrasında *şeylerin* ve dünyanın bir büyüsü, bir *atmosferi* olduğunu fark etmiştir. Mimar, *varlığın* ne’liği ve nasıl’lığına yeni bir cevap bulma gayretiyle kendine bir soru daha sormuştur: “Gerçeğin büyüsü nedir?” (*What is the “Magic of the Real?”*). *Atmosferler* metni gerçeğin büyüsünün ortaya çıkarılması, kaliteli mimarinin tasarlanması ve inşa edilmesi için verilen cevaplardan oluşmuştur. Zumthor formları özümleyerek mekâna özgü bir *atmosfer* tasarlamak ister; tasarladığı ve mekânın özü niteliğinde olan bu *atmosfer*; mekânın, dünyanın, *varlığın* ve en nihayetinde gerçeğin bysdr. Mimar “gerçeğin büyüsü” kavramına Baumgartner’in 1936’da çekmiş olduğu “ğrenci Yurdu” isimli fotoğrafı örnek verir. Fotoğrafta, yurdun kafeteryasında oturan erkeklerin keyifli, her şeyden memnun halleri mimarın dikkatini çeker. Işığın camdan içeri süzülerek yarattığı loş görüntü, gölgeler, çizgiler, güneş işınlarının parlattığı sigara dumanlarının mekânın içinde oluşturduğu puslu, ılık hava; dahası insanların mekân içindeki ruh halleri, tavırları Zumthor’un inşa etmek istediği *atmosferin* bir temsilidir (Zumthor, 2006).

Mimar yaratmak istediği *atmosferi* ve katmanlarını tasarlarırken, tıpkı *Dasein* gibi *varlığı* tüm yönleriyle gözlemlemeye, bir anlamda duyusal dünyasından hareketle kendi imkanını ortaya çıkarmaya çalışır. Ona göre; fotoğraftan edebiyata, heykelden müziğe, insan ile diyalektik ilişki içinde olan ve birbirleriyle reaksiyon oluşturan her *şey* bir atmosferin yaratılmasında etkili olabilir. *Atmosferler*; müzikolog Boucourechliev’in “Igor Strawinsky’nin Müzikal Gramerinin Gerçek Rus Ruhu” (*Andr Boucourechliev on “the truly Russian Spirit of Igor Strawinsky’s musical grammar”*) metninde Strawinsky’nin müzikal gramerinin ruhunu oluşturan özelliklerle benzerlik gösterir: Radikal diyatonizm, kuvvetli ve ayırt edici ritmik telaffuz, melodik netlik, yalın ve şiddetli armoniler, ses tonunu renklendiren parlaklık ve son olarak müzikal dokunun basitliği ve şeffaflığı; Strawinsky’nin müziğinin çatısını ve usulüne uygun yapısının kararlılığını oluşturur

(Zumthor, 2006). Zumthor Strawinsky'nin müziğin içine yerleştirdiği bu *ruhu/atmosferi* tasarladığı mekânda buluşturmak ister. Mekân ve *atmosfer* birbirinden ayrılamazlar, ne birisi önce ne diğeri sonra tasarlanabilir. İkisi de birbirlerine dokunarak, birbirlerini değiştirerek, birbirleri üzerinde dokular ve *izler* bırakarak, birbirlerini dinleyerek mimar tarafından gerçekleştirilen “*inşa etmek iskân etmek düşünmek*” eylemlerine katılırlar.

Zumthor'a göre mimarlıkta *atmosfer* yaratma fikri bir zanaatkâr gibi çalışmayı ve bir doku, bir duygu aşılamaı gerektirir. Süreçler ve menfaatler, aletler ve araçlar için bir parçası ve hatta tamamıdır. Mimarın zanaatkâr bir usta titizliği ile çalışmasının temel amacı binalarında belli bir *atmosfer* yaratmaktır. Bu *atmosferi* yaratırken, tasarlarken, düşünürken, inşa ederken “*Gerçeğin büyüü nedir?*” sorusunun cevabını aramıştır. Bu soruya verdiği cevaplar bir *atmosferin* bir mekânda nasıl yaratılabileceğinin metodolojisini oluşturmuştur. Zumthor kendi sorusuna öncelikle dokuz ve bu dokuz cevaba ek olarak da üç cevap vermiştir. Onun düşüncesine göre; bu cevaplar son derece duygusal ve kişiseldir; fakat kendi mimarlığının ve yaratmak istediği *atmosferin* anlamlı ifadesi kendini ancak bu şekilde ifşa etmektedir.

Zumthor'un “*Gerçeğin büyüü nedir? (What is the Magic of the Real?)*” sorusuna verdiği cevaplar, *atmosferler*, sırasıyla şöyledir:

1. Mimarlığın Bedeni (*The Body of Architecture*)
2. Malzemenin Uyumu (*Material Compatibility*)
3. Mekânın Sesi (*The Sound of a Space*)
4. Mekânın Sıcaklığı (*The Temperature of a Space*)
5. Saran/Çevreleyen Nesnelere (*Surrounding Objects*)
6. Sükunet ve Baştan Çıkarılma Arasında (*Between Composure and Seduction*)
7. İçle Dış Arasındaki Gerilim (*Tension between Interior and Exterior*)
8. Samimiyet/Yakınlık Dereceleri (*Levels of Intimacy*)
9. Şeylerin Üzerindeki Işık (*The Light on Things*)
- 9 + 1. Çevre/Muhit Olarak Mimarlık (*Architecture as Surroundings*)
- 9 + 2. Bütünlük (Uyumluluk, Tutarlılık) (*Coherence*)
- 9 + 3. Güzel Form/Biçim (*The Beautiful Form*)

Öyle görünüyor ki Zumthor, “yer” ve “amaç”a uygun bir şekilde tasarlanan mimari kaliteye sahip ürünler ortaya koymanın metodolojisini “*atmosferler*” ilkeleriyle kurmaktadır. *Atmosferler* hem mekanın tasarlanmasında hem de deneyimlenmesindeki adım taşlarıdır. Zumthor mekanın deneyimlenmesi ile insanın kendi *varlığının* imkanını

ortaya çıkarmasını, kendi kendine “*Varlık nedir?*” sorusunu sormasını ve *varlığa* dair *hayretinin* artmasını önemsemektedir. Varoluş sahnesinin her metrekaresinde insanın yeni bir “*hayret*” ile karşılaşması, onun yeni bir kayran noktasına varması anlamına gelir. Mekân doğru *atmosfer* ile bulunduğu kendi hakikatini ifşa edebilecek bir yetiye sahip olur. Mekânın; insanı duysal, fiziksel, zihinsel ya da ruhsal yönden harekete geçirebilecek bir *atmosfere* sahip olması; birbirinden kopuk şekilde dünya üzerinde bulunan *atmosferlerin* doğru yere yerleştirilerek kendi imkanlarını ifşa etmeleri anlamını taşır.

Zumthor; insanın yaşam uğraşını gelenekler ve bu geleneklerin mekânsal temsilleri bakımından kavrayarak, *şeyleri* zaman ve tarih içindeki, kendince uygun yerlerine oturtmaktadır. Mimar tasarladığı mekânlarda; anıları canlandıran, çağrışımlar uyandıran *şeylerle* vurgulanacak deneyimler hayal eder. Bu yönelimi, Heidegger’in Karaorman çiftlik evi sakinlerinin kuşaklar boyu süren ritüel ve alışkanlıklara göre yerleşme, yer edinme arzusuyla bağdaşır. Ancak Zumthor, dayandığı kültürel kaynaklar bakımından daha kozmopolittir; bunun nedeni hiç şüphesiz Karaorman köylülerinin ufkunun çok ötesinde olan sinema filmleri, teatral sanatlar ya da transatlantikler de vardır. Yakın tarihli gelenekler kabul edilse de, bunlar eskilerle aynı düzeyde değerlendirilir; hepsi basit, duyulara hitap eden, asli ve doğal olmak zorundadır. Heidegger’in mistik olana duyduğu ilgiyi onunla paylaşan mimar, Heidegger gibi deneyim ve anıların dolaysız tanıklığını matematiksel ve istatistiksel verilere tercih etmektedir (Sharr, 2017). Zumthor için sayısal verilerin çok kıymeti yoktur fakat *deneyimlerin planlanması* yoluyla yaratılan *atmosferler* vazgeçilmezdir. Bir mekân kendi içinde bir olgunlaşma süreci geçirmeli ve kendisi için en üst olgunluk noktasına erişmelidir, ancak bu şekilde tasarlandığında anlamlı bir varoluş sürecine sahip olur;

“İşverenler azap çekseler bile uzun zamandır unutmuş oldukları ve hiç bilmedikleri şeyleri öğrenmeleri konusunda diretiyorum; bir şeyi iyi yapmak için zamana ihtiyacımız olduğu konusunda... Demek istediğim, zamana ihtiyacım var, aksi halde bir atmosfer yaratamam; *atmosferi* olmayan bir binanın bana ne yararı olacak ki? Bunu böyle yapmak zorundayım. Bu bende bir saplantı, çünkü pencerelerin önemli olduğuna inanıyorum, kapılar ya da kapı menteşeleri, tüm bu şeyler benim için önemli. Bundan dolayı bu şeylerde dikkatli olmak zorundayım, aksi halde bu *atmosferi* yaratamam ve yaptığım şey bütün anlamını kaybeder. Ben böyle çalışıyorum.” (Zumthor, akt: Spier, 2001).

Zumthor’un tasarladığı tüm yapılar bu ifadelerinin hakkını teslim etmektedir, zira mimar tüm yapılarında “*şeylere* bakmanın bir yolu (*a way of looking at things*)”nu bulmuştur (Zumthor, 1988). Zumthor Stüdyosu (1986), Chur Arkeoloji Müzesi (1986), Saint Benedict Şapeli (1988), Chur Yaşlılar Evi (1993), Spittelhof Konut Bloğu (1993),

Gugalun Evi (1994), Termal Vals Hamamı (1996), Bregenz Sergi Evi (1997), İsviçre Pavyonu (2000), Luzi Evi (2002), Bruder Klaus Şapeli (2007), Kolumba Müzesi (2007), Steilneset Anıtı (2011), Çinko Maden Müzesi (2016) gibi sıralanabilen yapılarının hiçbiri birbiriyle benzer bir *atmosfer, deneyim planlanması* ya da form anlayışına sahip değildir. Zumthor her defasında *atmosferleri* tasarlamamanın, geleneği canlandırmanın, zihnindeki imgeleri mimari kalite uygun olarak inşa etmenin farklı bir yolunu bulmuştur.

İsviçre dağlarında yer alan, geçmiş zamanı tarih olmaktan çıkarıp neredeyse bir töz olarak kendi üzerinde toplayan yaşlı bir dağ kulübesini (Truog House/Gugalun) büyütüp yeniden kullanmıştır. Gugalun Evi yıllardır yüzünü vadiye dönmüş bir vaziyette yaşamıştır. Zumthor hem *atmosferlerin* hem de imgenin birbiriyle aynı rezonansta olmasını ister. Gugalun Evi Zumthor'un tasarlamış olduğu ek ile zamanın kendisi gibi duran yeniyi sakinlik, sessizlik, durağanlık ve huzurun içine bırakır. Bu basite kaçmak değildir, aksine bir yoğunlaşma ve özdeşleşmedir. Yapıda bir zıtlık vardır, fakat bu zıtlık insanın aşına olduğu zıtlıkların aksine uyum içinde tasarlanmış bir zıtlıktır. Yeni ile eskinin bir araya getirilişinin insanı şaşırtan bir yanı yoktur, bilinçli bir basitlik seçilmiştir. Zumthor, hakikatte basitin deneyimlenmesi yoluyla zihne hitap edecek bütün dolayimleri devre dışı bırakarak doğrudan duyulara dokunmuştur. Ahşap üzerine, kulübe üzerine, kır peyzajı üzerine bilinen ne varsa onların hatırlanmasına imkan bile vermeden mekânı deneyimleyenleri yeni bir yüzleşme ile karşı karşıya bırakmaktadır (Bilgin, 2016).

Zumthor'un tipik bir Alp köyünde tasarladığı Termal Vals Kaplıcası ise *atmosferlerin* en yoğun şekilde tasarlanıp kurgulandığı mekânlardan birisidir. Alp köyündeki geleneksel ev modeli, malzemesi ve yapım tekniği Zumthor'un dikkatini çekmiştir. Kullandığı bu geleneksel yöntem ile tasarladığı kaplıcanın köylüler tarafından yabancı karşılanmayacağı ve onlara tanıdık geleceğinin vurgusunu yapar. Zumthor'a göre, malzemenin maddeselliği insanı dünya ile ilişkiye sokabilir, hafıza yoluyla yaşanmışlıkları canlandırabilir, daha da ilerisi yere belirgin bir nitelik kazandırabilir. Termal Vals Kaplıcası tüm duyulara seslenerek, Zumthor'un zihnindeki imgeleri ve algılatmak istediği *atmosferleri* hayata geçirir. Yakılıp ince işçilikle düzgün hale getirilmiş taş, krom, pirinç, deri ve kadife gibi malzemeler binayı deneyimleyen kişilerin giyinik ve soyunuk vaziyette iken maddenin somutluğunu, varlığını daha iyi duyumsamaları için bilinçli olarak yerleştirilmiştir. Bu malzemelerin dokusuna, kokusuna hatta tadına akılda kalıcı bir düzen dahilinde varılır. Bu bir seremonidir; su ve taşın birlikteliği, birbirlerine dokunmalarıyla açığa çıkan ses, buharın duvar yüzeylerinden süzülerek yeniden suya

karişması ile meydana gelen maddeler arası geçişler, ışığın lineer hatlardan sızarak aydınlattığı yol ve deneyim haritası, buharlaşp fokurdayan suyun teatral görünümü ile insanın hafızasında yer edinecek bir *deneyim* sunmaktadır (Sharr, 2017).

2000 yılında İsviçre için tasarladığı EXPO fuarı; reklama, propagandaya dönüştürülebilecek her şeye karşı dik durmaktadır. Zumthor her zamanki gibi işlerindeki sadelikle odaklanması gereken *şeye* odaklanarak, anlamın dağılmasını önleyerek madde ve durum ile algı arasına dolayimler sokmaktan kaçınmıştır. Nesne İsviçre'dir; konsept, sürdürülebilirlik ve malzeme İsviçre'nin Alp'lerinden getirilen ahşaptır. Mimar, "sürdürülebilirlik" konseptini, bütün yan anlamlardan, mecazlardan sıyrarak dolaysız bir deneyimle insanlara göstermiştir. Tasarım konsept ile o kadar iç içedir ki, fuar sona erdikten sonra bütün ahşap yığını başka bir yerde kullanmak için aynen inşa edildiği şekilde söktürmüştür (Bilgin, 2016). Zumthor'a göre; bir yapı inşa edildiği yerde olmaya devam etmese de yıkılsa içinde deneyimlenen mekânlar ve algılanan *atmosferler* yaşamaya devam etmektedir.

Mimar Kolumba Müzesi'nde müzenin adını aldığı "kurum ve toprak ile hemhal olmuş arkeolojik katmanlar, kalıntılar" tanımlamalarından yola çıkarak bir müze tasarımı geliştirmiştir. Aynı malzemededen, kalıntının amorfluğunu değiştirmek bir yana ona sahip çıkarak dış duvarları yaşatmaya devam eder. Gotik kalıntılar, malzemenin açık ve mat rengiyle devasa bir kütle yığınının içinde boğulmaz, aksine yekpare ve ehlileştirilmiş bir tasarımla cephede asılı bir tablo gibi dururlar. Böylece müze, dışarıdaki insanların da deneyimine sunulmuştur.

Anlam ve sahiciliği, kökleri kültürün ve geleneğin belirli tarihsel anlamına dayanan bütüncül bir *deneyim* kuramı içinde aramaktan çekinmeyen Zumthor *atmosferlerin* mekâna kazandırdığı anlamın bilincindedir. Tüm binaları; araziyle, yerle, amaç ile bir şekilde eleştirel bir diyalog içinde bulunur. Binanın tam da olması gerektiği yerde ve hep oradaymış gibi görünmesi; yeninin en yenisinin eskinin en eskisiyle bir irtibat kurduğu anlamına gelmektedir. Termal Vals Kaplıcaları bu anlamda suyla, dağlarla, taşla ve en nihayetinde milyonlarca yıllık *şeyler* ile bizatihi yakın ilişki kurar. Taş, su ve imgeler birbirlerine oldukça yakındır (Zumthor, akt: Spider, 2001). Bu imgeleri bir araya getirmek ve mekâna olmak istediği şeyi olma imkanı vermek, Zumthor'un *atmosferleri* sahicisi bir şekilde tasarlamasıyla mümkündür. Zumthor mimarlığında *atmosferler*; çakılı, kumu ve çimentoyu birleştiren ve ona kıvam veren yegane su gibidir. O olmadan, o yaratılmadan evvel hiçbir şey tam olarak kendi varlığının imkanını açığa çıkaramaz. Çimento sertleşip

şekil alamaz, çakıllar kum taneleri ile birleşip kendi mukavemetlerini ifade edemez. Bu minvalde, mimar bir tasarım üzerinde çalışırken ona verili olan koşullarla uyumlu bir şekilde içgüdüsel olarak hareket ettiğini her defasında ifade etmektedir. *Atmosferleri* tanımlayıp maddeler halinde sıralarken bile bunun tamamen kişisel olduğunu, nereden geldiğini, nasıl oluştuklarını söylemenin güç olduğunu, fakat güçlü bir şekilde hep orada olduklarını vurgulamaktadır.

Zumthor'un bu tavrı Heidegger'de de görülmektedir. Düşünür felsefenin bir dağ kulübesinde, kendisini nasıl içine çektiğini güçlü anlatımlarla ifade etmiştir. Düşünmesinin derinliği ve enginliği ortadayken, o bunun öğrenilmiş değil içgüdüsel olduğunu savunmuştur. İnşa ve iskânın “öz”ünün *varlık* ile sahici uyumda yattığını düşünmüştür. Dolayısıyla Zumthor'a göre; *varlık* ile sahici uyum *atmosferlerle* inşa edilebilir. *Atmosferler* mekânın “öz”ünü hikmetine uygun olarak açığa çıkarır. Zumthor'un mimarlığına can veren Heideggerci bakış birçok yorumcuya göre fazlasıyla basittir. Fakat; Zumthor'un mimarlığı gerçekten basit midir, yoksa basitin karmaşıklığı mıdır? Kuşkusuz Mies Van Der Rohe'nin de dediği gibi “az çoktur (*less is more*)”. Basit olan şey sıradan ve tanıdıktır; insanı bir “*hayret*”e sevk etmez, şaşırtmaz, onu herhangi bir duyuşal gücün içine çekmez, sadece orada durur. Belki de tam da orada öylesine durmasının altında gizemli bir dünya vardır. Denilebilir ki Zumthor; mekânın deneyimlenmesi yoluyla basitin içindeki *atmosferleri* algılatmayı başararak insanı hayretler içinde bırakır. Bu “*hayret*”, bir aydınlanmadır.

Zumthor'un yapıları arasında basitin karmaşıklığı ile insanı tarifsiz bir “*hayret*”e düşüren yapı hiç şüphesiz Bruder Klaus Şapeli'dir (Şekil 1).



Şekil 1. Bruder Klaus Şapeli (URL, 1)

Zumthor'un bir kara kutu kadar gizemli tasarladığı yapı; güçlü, içgüdüsel, dönüşümsel ve estetik kaliteye sahip olan bir mimarlık ürünüdür. Şapel ilk anda insanda muazzam bir his uyandırmaz ya da insanın kafasını karıştırmaz; bir tarlanın ortasında saman balyalarının üst üste yığılmasıyla oluşturulmuş bir kütleye benzer. Fakat bu durum, yapının güçlü bir duyusal dönüşüm sunmasını kolaylaştırır; kuşatıcı iç mekânı sayesinde, mekânı deneyimleyen kişileri yoğun duyusal farkındalığa, derin düşünceye ve tefekküre çekerek *atmosferlerin* algılanmasına imkan tanır.

2.3. Bruder Klaus Şapeli'nde Atmosferler

Bizi etkileyen binalar mekânları yoluyla her zaman bize güçlü bir duygu geçirir. Bunlar, mekân dediğimiz gizem dolu boşluğu özel bir şekilde çevreler ve onu harekete geçirir.
Peter Zumthor

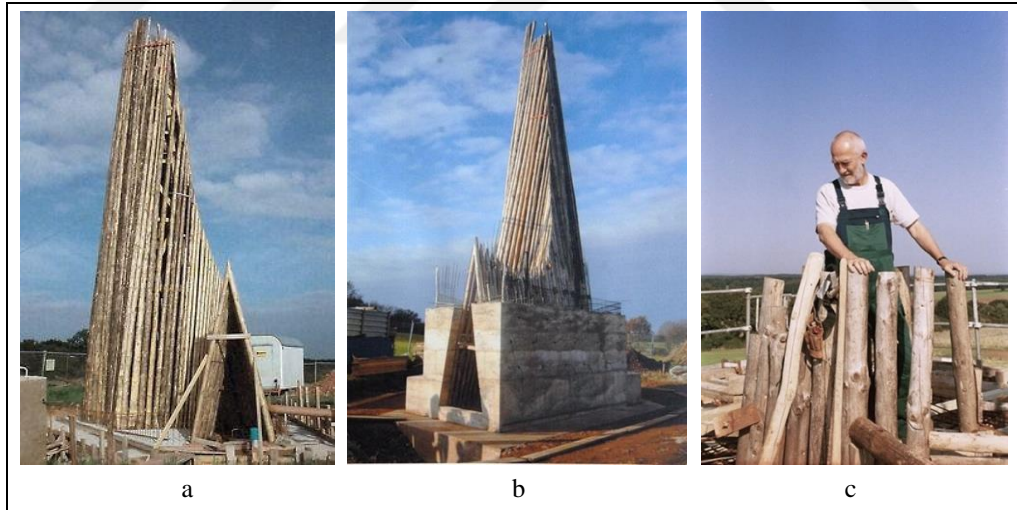
Bruder Klaus Şapeli'nin gelişim süreci 1998'de; çiftçilikle uğraşan Hermann-Josef ve eşi Trudel Scheidtweiler'in bir bağış olarak; Trier'e giden hac yolunda bulunan arazilerine bir mabet yaptırmak istemeleri üzerine Zumthor'a ulaşmaları ile başlamıştır. Bu mabedin inşa ettirilmek istenmesinin asıl nedeni; 15. yüzyılda yaşamış olan, İsviçre'nin ve tarımın koruyucu azizi olarak bilinen Bruder Klaus'u onurlandırmaktır (Şekil 2). Klaus (Niklaus von Flüe), İsviçre'nin koruyucu azizi olarak kabul edilmesinin yanı sıra, yaşadığı yüzyılda İsviçre kantonları arasındaki barışı sağlayan fikirleriyle de önemli bir tarihsel portre, yerel meclis üyesi, hâkim, çiftçi, asker, 10 çocuk babası ve sevecen bir eştir.



Şekil 2. a. Bruder Klaus, b. Roland Zumbühl'ün 17. yy'da Klaus için yaptığı bir resim, c. Bruder Klaus eşi ve çocuklarıyla (URL, 2-4)

Bruder Klaus zaman geçtikçe hayatının amacı üzerine düşünmeye başlamıştır; Tanrı'nın bir ricası ve ailesinin izniyle yaşam biçimini sonsuza dek değiştirmiştir. Çiftçilikle ilgilenerek, kendini Tanrı'ya adanmış ve Bruder (Kardeş) Klaus adını benimsemiştir. Ailesinin ikamet ettiği yere yakın küçük bir arazide bulunan tek odalı bir hücre ve iki pencereyi bir şapelde inzivaya çekilmiştir. Son yirmi yılını tamamen münzevi bir hayatı benimseyerek burada geçirmiştir. Bruder Klaus, "Tanrı ile insanı" birleştirmek "*Man with God, (enig wesen)*" metaforik vizyonu ile görevini yerine getirmiştir. Yakınındaki komşu topraklarda Tanrı'nın iyi ve bilge bir adamı olarak tanınmaktadır (Pearson, 2016). Zumthor ise Scheidtweiler çiftinin (Bruder Klaus anısına) şapel tasarlama teklifini ücretsiz çalışmak üzere kabul etmiştir. Böylece yaklaşık on yıl sürecek bir tasarım ve inşaat yolculuğuna başlamıştır (Zumthor, 1998).

Şapel, işverenlerinin talebi üzerine olabildiğince kendileri ve yakın dostları tarafından, sadece birkaç yerli yapı ustasının da yardımıyla Almanya'nın, Mechernich şehrindeki, Wachendorf bölgesinde inşa edilmiştir; son günkü beton dökümünde bizzat mimar da çalışmıştır (Şekil 3).



Şekil 3. Bruder Klaus Şapeli, ağaç kütüklerinden oluşan iskelet (URL, 5-7)

Yapının inşa süreci kısaca şöyledir: Scheidtweiler'lerin sahibi olduğu Bad Münstereifel'deki ormandan kesilen 112 adet çam ağacı kütüğü çadır formu oluşturacak şekilde bir araya getirilmiştir. Çadır şeklindeki bu ahşap iskeletin zemine oturan kenarları; lineer kuyruk bölümü basık, genişleyen nokta bölümü ise şapelin ana mekânı için hacim

kazandırma imkanı sunan virgül formuna sahiptir. Virgül formu sayesinde iskelet keskin bir geçişle yükselti kazanmıştır. Yükseltinin başladığı kuyruk kısmı giriş, yükseltinin en tepe noktaya ulaştığı nokta ise ana hacimdir (Bilgin, 2016).

Dış kalıp ile iç kütükler demir borular ile birbirine bağlanmıştır. Tüm inşaat ekibi ellerinden ve ilkel aletlerden başka bir şey kullanmadıkları için 50'şer cm yüksekliğinde anolar çekerek hiza almışlardır. Dolayısıyla tüm yapı ayrı ayrı dökülen ve manuel olarak sıkıştırılmış 50'şer cm yüksekliğindeki 24 adet beton tabakadan oluşmuştur. Nihayetlendiğinde, cephesinde eşit aralıklarla yatay çizgiler bulunan 12 metre yüksekliğinde anıtsal bir form ortaya çıkmıştır. Mabetin malzemeleri olan yerel bölgeye ait nehir çakılı, Erp'teki Rhiem madeninden çıkarılan kırmızımsı sarı kum ve beyaz çimentonun birleştirilmesi yoluyla bir karışım hazırlanmıştır. Hazırlanan kum, çakıl ve çimento karışımı, kalıp olarak kullanılan çadır şeklindeki iskeletin dışına yığılmıştır (Zumthor, 1998).

Beton dökülüp şekil alması sonrasında, ağaç kütüklerinden oluşan iç iskelet 3 hafta boyunca yanmaya maruz bırakılmıştır. Bu metot kütüklerin büzülmesini ve duvar yüzeyinin isle kaplanarak kararmasını sağlamıştır. Yanma işleminin sona ermesiyle, kütük kalıntıları sökülerek *oculus*'tan (mabetin tavanındaki delik/ışıklık) bir vinç yardımıyla dışarı çıkarılmıştır. Böylece, mimari ürünün yüzeyinde kömürleşmiş beton dokusuna sahip kütük izleri ortaya çıkmıştır. Dış kalıbın sökülmesiyle kesintisiz, kumlu, neredeyse dumanlı bir cephe ve ses çeşitliliğine sahip duvarlar elde edilmiştir. Dış kalıp ile iç kütüklerin birbirine bağlandığı demir boruların duvar içinde oluşturduğu ışıklı delikler de kendini gösterir. Bu demir borular inşaat sırasında betonun ağırlığını paylaşarak iki kalıp arasındaki mukavemeti ve beton plastiğinin estetik olmasını sağlamış; inşaat tamamlandıktan sonra ise iç mekânın atmosferi için oldukça değerli olan cam tapaların yuvası olmuşlardır. Şapelin iç mekânındaki objeler sınırlı sayıdadır. Bunlar; Bruder Klaus'un meditasyon yaparken kullandığına inanılan bronz bir tekerlek, bir büst, masif ahşap bir bank ve bir adak mumluğudur (Zumthor, 1998).

Bruder Klaus Şapeli bilinen/aşına olunan/tanıdık şapel imgelerinin dışındadır. Mabet; henüz bir düşünce iken, iskân edilmesi için çeşitli yol haritaları varken tam da o noktada, "hac yolu" üzerinde inşa edilmiştir. Mabet düşünmek, iskân etmek ve inşa etmek yoluyla bu tarla peyzajının içerisinde kendi yerinin mekânı olmuştur. Azdan daha az, basitten daha basit, gizemliden daha gizemli, somuttan daha somut, hem arkaik hem de ilkel bir şeydir. Öyleyse; Bruder Klaus Şapeli'nde varolan "*Gerçeğin büyüü nedir?*"

2.3.1. Zumthor'un İlk Cevabı: Mimarlığın Bedeni

Zumthor'a göre; bir mimarlık ürününün küçük bir parçasındaki *şeylerin* maddesel varlığı dahi onun bedenidir. İçinde oturlan bir ambarın tavanını kaplayan sıra sıra kirişler, ambarın iskeletinin bir parçasıdır. Bunun gibi pek çok şey mimari yapı elemanı mimarın gözlemlediği ve ilham aldığı *şeylerdir*. Bu anlamda Zumthor, mimarinin ilk ve en büyük sırrı olarak adlandıracağı "mimarlığın bedeni" ilkesini; dünyadaki tüm farklı *şeylerin* ve farklı malzemelerin toplanması ve bir araya getirilmesi sonucunda bir mekânın yaratılması olarak tanımlamaktadır. Ona göre; bu bir anatomi türüdür ve "mimarlığın bedeni" ifadesini kullanırken kelimenin tam anlamıyla "vücut" kavramını kasteder. Nasıl ki, insan vücudu fizyolojik olarak birbirinden farklı yapıda hücrelerden, dokulardan, damarlardan, kaslardan, yağ tabakasından, kıkırdaktan, kemikten, deriden ve daha pek çok şeyden oluşuyorsa; mimari de böyle bir anatomiye/bedene sahiptir. Bu sadece tümüyle çıplak bir insan bedeni değildir; bedensel kitle, vücudu saran kumaşlar, kadifeler, ipekler, aksesuarlar da dahildir. Mimarlığın bedeni, sadece bir fikir/konsept olarak beden değil; bizatihi bedeninin tam da kendisidir (Zumthor, 2006). Bir insan bir insana dokunabilir; teninin pürüzlü ya da pürüzsüz olduğunu, sıcaklığını ya da soğukluğunu hissedebilir. Betonun, ahşabın, taşın kokusu bir insanın teninin kokusu ile kavramsal olarak benzerdir. Yapının cephesi, cephesinin malzemesi ne olursa olsun bir insan derisi gibi onu korur ve zamanla eskir, solar, renk değiştirir. Daha öz bir ifade ile *mimarlığın bedeni*; bir yapının bir metafor olarak bir insan bedenine benzer şekilde, fakat farklı malzemelerle inşa edilmiş halidir.

Çiftlik arazileri boyunca uzanan patikalardan şapele doğru yaklaşırken, peyzajdaki bu abidenin silüetinin görüş açısına girmesi ile *deneyim* başlamaktadır (Şekil 4).



Şekil 4. Bruder Klaus Şapeli (URL, 8)

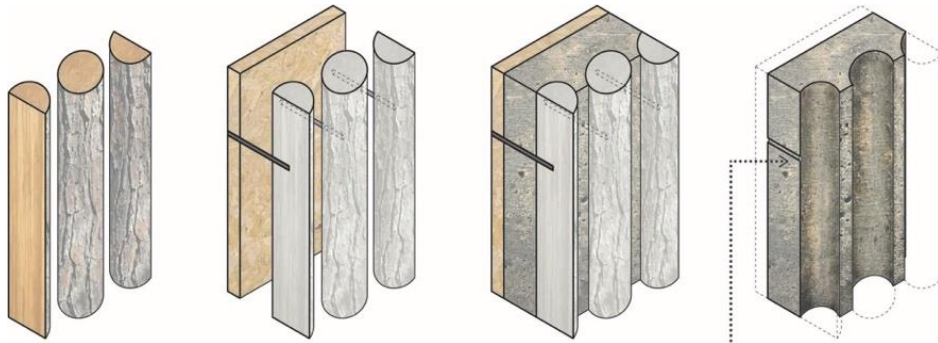
Mabet; geniş çiftlik alanına yerleştirilmiş, ağaç sınırları ve ufuktaki alçak tepelerle çevrili kumlu bir işaret kulesi gibi görünür (Pawson, akt: Parkes, 2017). Zumthor, Bruder Klaus Şapeli'nde "mimarlığın bedeni"ni ilk anda göze çarpan bu dikeylikle ifade etmiştir. Mabede doğru yaklaştıkça insanı orada duran şey hakkında düşünmeye sevk eder. Bu şey ne bir saman yığını, ne bir işaret kulesi, ne bir silodur fakat en çok da bir şapel değildir! Mabet;

"Bir yapı olarak, herhangi bir Katolik kilisesinden daha çok Hıristiyanlık öncesi dönemlerde karşılaşılan bir "menhir"e yani "ayakta duran/dikili taş"a benzer. Bu anlamda, Mies Van Der Rohe'nin söylediği gibi, "Tanrı ayrıntılardadır (God is in the details)" gerçekliği ön plana çıkar." (Pallister, 2015).

Mabet tam da olduğu yerde beklenmedik bir imgedir, dışı kapalı cephesi itibariyle gizemli ve merak uyandırıcı bir etkiye sahiptir. Belli ki Zumthor mekânı deneyimlemek isteyenleri öncelikle düşünmeye yöneltir ve ardından da hayreti deneyimler.

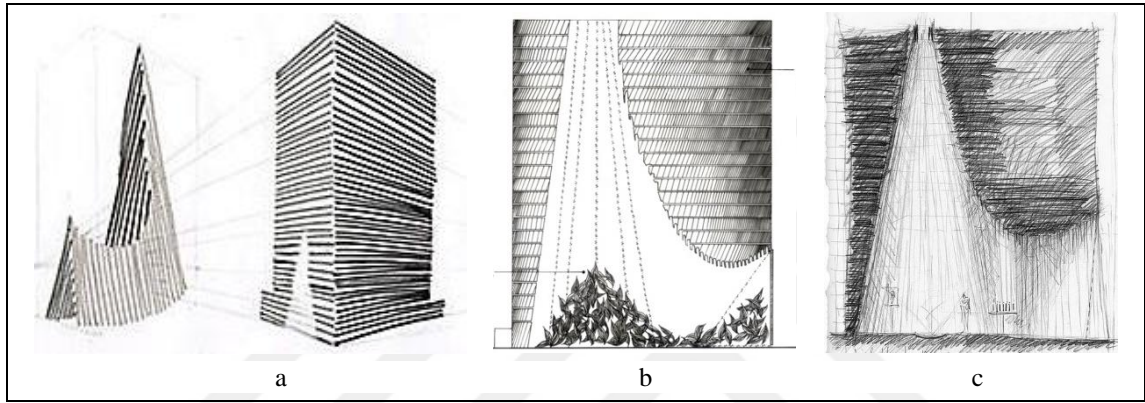
"Şapelin tam da girişine çıkan dar çakıl yolda yürümek; mabede yaklaşan izleyiciye, bulunduğu yerin üzerinde betonu dökülmüş bir binanın fiziksel kütlelerini, ayakları yere basan sağlam duruşunu, ağırlığını güçlü bir duygu ile deneyimler. Mabedin dışı ilkel, arkaik ve bir manastıra aitmiş gibi görünür." (Zumthor, 1998).

Mabedin kendini bedensel olarak ifade edişi kendi anatomisinin plastiğinde yatmaktadır. Zumthor kökü binlerce yıl önceye giden arkaik bir imalat yöntemini harekete geçirmiştir; ağaç şeritlerden örülmüş sepetlerin kalıp olarak kullanılıp, etrafına sıvanan toprak sertleştikten sonra içindeki ahşap örgüyü yakmak suretiyle sıyırmaya dayanan bu toprak kap yapma yöntemini geleneğin içinden çıkararak mabedi tasarlamak ve inşa etmek için kullanmıştır (Bilgin, 2016), (Şekil 5).



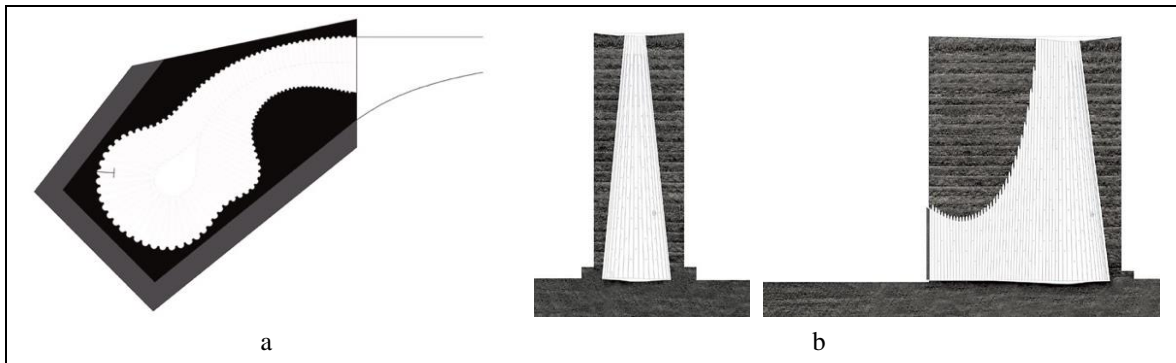
Şekil 5. Kilden kap yapma arkaik yönteminin mabet için kullanımı (URL, 9)

Bu arkaik yöntem Zumthor'un eserinde şöyle işlemektedir; 112 adet çam kütüğü bir araya getirilerek oluşturulan çadır formu bizatihi ahşap örgü sepettir. Üzerine dökülen kum, çakıl ve beyaz çimento karışımı sepetin üzerinin sıvandığı kil karışımının temsilidir. Son olarak, ahşap kütüklerin üç hafta boyunca yakılıp betondan ayrılması kilin sepetten sıyrılması yöntemiyle gerçekleşmiştir (Şekil 6). Şapelin bedeni, bu metaforun Zumthor'un zihnindeki imgeler arasından seçilmesiyle varlık kazanmış ve kendi varlığını ifşa edecek atmosferi açığa çıkarmıştır.



Şekil 6. Bruder Klaus Şapeli'nin şematik olarak inşa edilme süreci (URL, 10-12)

Aristo'ya göre; “şey biçim ve potansiyelin gerçekliğidir”. Zumthor'un *atmosferlerinin* ilk ilkesi olan “mimarlığın bedeni”; mabette kendini betonun potansiyeli olarak ifşa etmiştir. Betonun henüz bir karışım iken sahip olduğu pasiflik onun istenilen şekle ve kalıba girebilmesini mümkün kılmıştır. Betonun erdemi pasifliğindedir. Fakat sertleşip bir beden kazandıktan sonra güçlü bir plastiğe sahip olmuştur (Şekil 7).



Şekil 7. Bruder Klaus Şapeli planı ve kesitleri (URL, 13, 14)

Dahası, mimarın zihnindeki imge ile onu şekillendirme kabiliyeti bizatihi “yaratma” eylemi ile eklenmiştir (Jenner, 2011). Mabedin bedeni betonun kendi potansiyelini yani kendi imkanını ortaya çıkarması ile var olmuştur. Bu beden, betonla birlikte iskeletin ve iskeleti dış kalıp ile birbirine bağlayan demir çubukların farklı farklı yerlerden bir araya getirilip birleştirilmesi ile oluşmuştur. Mabedin inşasının tamamen bitmesi ile çıkarılan iskelet ve demir borular her ne kadar orada olmasa da mabedin bir parçası olmaktan ayrı tutulamazlar. Nitekim mabedin iç duvarında bıraktıkları izler bir zamanlar bizatihi orada olduklarının ve hala bir şekilde orada olmaya devam ettiklerinin açık bir delilidir. İnşa edilmekte olan bir beden üzerinde kendi imkanlarını ortaya çıkaran ağaç, kum, çakıl, beyaz çimento ve demir; mabedin bedenini kendi bir araya geliş varyasyonları ile mümkün kılmışlardır. Zumthor’a göre, böyle bir bedeni oluşturmanın pek çok yolu vardır; fakat bu yerde, bu mekânda, bu nirengi noktasında hangisinin oluşacağını cevabı; *şeylere* olmak istedikleri *şeyi* olma imkanı vererek, algılatılmak istenilen *atmosfere* göre belirlenir.

Zeminin tümünün su geçirmez nitelikte olan kalay-kurşun karışımı ile kaplanması esnasında, kabartma yöntemiyle, *oculus*’un hemen altı çukurlaştırılarak bir vaftiz kurnası oluşturulmuştur. Yağmur, zemindeki vaftiz kurnası üzerinde yansıma oluşturması için *oculus* kanalıyla davet edilmiştir. Su vaftiz kurnasını tamamen doldurduğunda, ancak kurnadaki gözyaşı damlası şekli algılanır hale gelir. Dahası, Zumthor tarafından iyi niyetle tasarlanan bu vaftiz kurnası *oculus* ile birleştiğinde her şeyi yansıtan bir aynaya dönüşmektedir. Yağmur damlalarının sayısı arttıkça su zemindeki vaftiz kurnasına doğru ilerlemekte ve sudaki yansımalar insana mabedin maddeselliğini hatırlatmaktadır, böylece insanın duyularını yükseltmektedir. Suyun duvar yüzeyinden süzülüp zemine inmesiyle beton ve kömürleşmiş kalıntıların rengi koyulaşır, mekândaki metal ve duman kokusu güçlenir. Bir kısmı sönmüş bir kısmı ise ıslık ıslık yanan mumlar mekâna mistik bir hava katmaktadır. Mum ışıklarının büste çarpmasıyla oluşan gölgeler dalgalı ve yivli duvarlarda teatral bir görüntü oluşturmaktadır (Pearson, 2016).

Bir yapıya girilmeden, henüz ona yaklaşırken ve sonrasında mekânın içine girildiğinde insanı karşılayan her *şey*; mimarın zihnindeki atmosferin yaratılmasında etkili olan *şeylerin* gerçeklik kazanmış halidir. Mabedin bedeni; Zumthor’un zihnindeki tapınmaya dair tüm imgelerin birinin veyahut birkaçının seçilmesi sonucunda, mekânın deneyimlenmesi ile algılatılmak istenen *atmosferin* tasarımı başlar. Nitelikli mimarlık, doğru mekâna doğru *atmosferin* yerleştirilmesi, mekân ve insan arasındaki duyuşsal geçişin güçlü olması açısından oldukça önemlidir.

2.3.2. Zumthor'un İkinci Cevabı: Malzemenin Uyumu

Zumthor “malzemenin uyumu” ilkesini; büyük bir gizem, muhteşem bir tutku ve sonsuz bir eğlence olarak ifade eder. Belli bir miktar meşe odunu, biraz sünger taşı ve sonrasında üç gram gümüşün birleşiminden oluşan karışımla bir anahtar ya da herhangi bir *şeyin* yapılabileceğini söyler. Yeni bir *şey* yaratmak veya ilginç bir karışım ile özgün bir *şey* tasarlamak için bir araya gelip; *şeylerin* düzenlenmesinde iş birliği yapılabilecek bir işverene ihtiyaç vardır. Böylelikle; *şeyler*, malzemeler önce insanların zihninde sonrasında da gerçek dünyada eşleşir. Malzemelerin eşleşmesi ile bu malzemelerin birbirleriyle nasıl bir reaksiyona girdikleri görülür. Doğadaki pek çok madde ve element bir başkasıyla tepkimeye girer ve onun parlaklığını kazanır. Dahası bir araya getirilmiş her malzeme kompozisyonu benzersiz bir malzemenin daha doğuşu demektir. Zumthor malzemenin uyumundan bahsederken aslında malzemeleri bir araya getirme yönteminin malzemeyi tanımaktan geçtiğini vurgulamaktadır. Çünkü ona göre, dünya üzerinde her ne kadar sayılı element ve malzeme olsa da bunların bir araya getirilme şekilleri sınırsız olasılıklar içerir. Mimar bunu şöyle örneklemiştir (Zumthor, 2006):

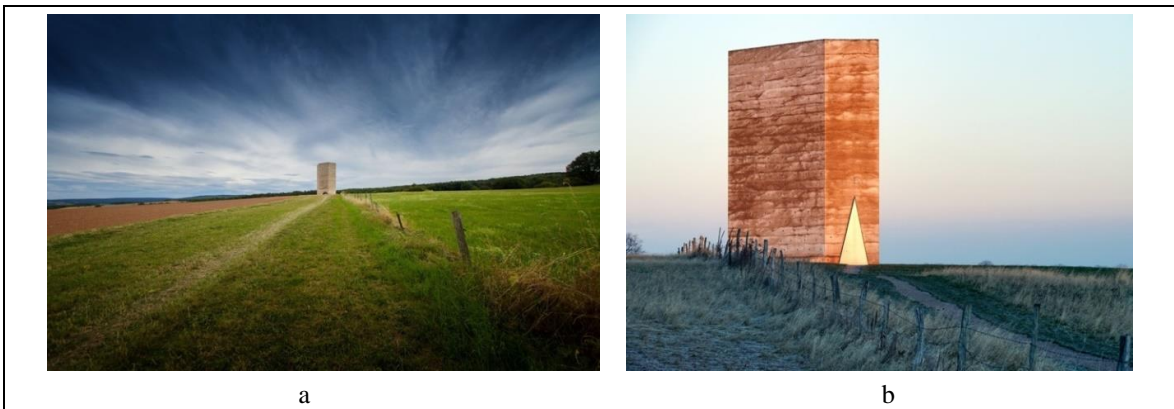
“Elinize bir taş alın: onu görebilir, ufalayabilir, bir matkapla delebilir, bölebilir ya da cilalayıp parlatabilirsiniz -her seferinde farklı bir şey olacaktır. Sonra aynı taştan minicik ya da kocaman bir parça alın ve tekrar farklı bir şeye dönüşecektir. Daha sonra ışığa tutun -yine farklı. Sadece tek bir malzemede bile bin tane farklı olasılık vardır. Bu tür işleri seviyorum ve biliyorum ki bir malzeme üzerinde ne kadar uzun süre çalışırsam onu gördüğünden daha da gizemli hale getiririm. Bunu yaparken, ilk olarak, malzemelerin bir araya gelişinden nasıl bir şey ortaya çıkacağı, sonrasında neye dönüşecekleri hakkında her zaman bir fikrim olur.” (Zumthor, 2006).

Zumthor, malzemenin uyumundan bahsederken hangi malzemeyi nasıl ve nerede kullanacağını altını çizer. Ona göre, malzemeler yaşlandığında da uyum içinde olmalıdır. Bunu kendi yaşamından bir kesitle örnekleme mümkündür. Mimar, yeni inşa ettiği korumasız/çıplak betonarme binadaki devasa bir oturma odasının döşemesine yumuşak sedirler koyamayacağından oldukça emindir. Sedir çok yumuşaktır. Abanoz gibi daha sert, çıplak konstrüksiyonun ağırlığını etkisiz hale getirecek ya da dengeleyecek yeterli yoğunlukta ve kütlede bir malzemeye ihtiyaç vardır; fakat abanoz inanılmaz bir parlaklığa sahiptir. Ardından malzemeler gerçek yapı mahallinde test edilmiş ve en iyi sonucu sedirin verdiği görülmüştür. Mimara göre; sedirin bu ortamda kendini ifade etmesinde hiçbir sıkıntı olmasa da sedir çok yumuşak bir malzemedir. Bu nedenle, tüm pelesenk malzemesi tekrar çıkarılmış ve maun kullanılmıştır. Bir yıl sonra: koyu, sert, zengin taneli olan değerli

ağaçlar; daha yumuşak ve rengi atanlarla yeniden canlandırılmıştır. Sonunda, sade, doğrusal yapısıyla sedirin kırılğan olduğu görülmüş ve kullanılmamıştır (Zumthor, 2006). Bu durum, malzemelerin mimara gizemli görünmesinin yalnızca bir örneğidir.

Tüm bunlarla birlikte mimar tepkimeye giren malzemeler arasında, malzemenin türüne ve ağırlığına bağlı olan kritik bir yakınlığın varlığından bahsetmektedir. Örneğin; bir bina içinde birleştirilen farklı malzemelerin birbirlerinden çok uzakta olsalar bile belli bir noktada reaksiyona girdikleri görülebilir, dahası birbirlerine çok yakın oldukları noktalarda birbirlerini yok ettiklerini görmek de mümkündür. Bu, bir binada malzemelerin bir araya getirilmesinin ardından, malzemelerin kendi aralarında pek çok şeyi bizatihi üretmeye/yapmaya devam ettiği anlamına gelir. Zumthor, verdiği bu örneklerin temsilini “Palladio”nun eserlerinde tekrar tekrar bulduğu atmosferik enerji ile açıklamak istemiştir. Ona göre Palladio; bir mimar ve yapı ustası olarak malzemenin *varlığının* ve ağırlığının olağanüstü algısını hissederek *şeyleri* inşa etmiştir (Zumthor, 2006). Malzemeyi tanımak, fiziksel ve kimyasal yapısını çözümlmek bir bina bünyesinde nereye ait olduğunu bilinçlice seçmek demektir. Bir malzemenin nereye ait olduğu üzerine düşünme eylemi, malzemenin kendi *varlığının* hakikatine uygun şekilde yerine yerleştirilmesi için yapılan hikmetli bir arayıştır. Malzemelerin uyumu ile yaratılan mekân, insanın var olma eylemini ve varoluş hikayesini farkındalıkla hissedebileceği bir *atmosferi* taşır.

Bu bağlamda, Bruder Klaus Şapeli; yapısında bulunan malzemelerin bir araya getirilişi ve birbirleri ile ilişkisi yönünden bir mabedin insana bir duyguyu geçirmesine imkan verecek nitelikte tasarlanmıştır. Mabedin duvarları; nehir çakılı, Erp'teki Rhiem madeninden çıkarılan kırmızımsı sarı kum ve beyaz çimentodan oluşan karışımın çam kütüklerinden oluşan iç iskeletin ve dış kalıbın içine dökülmesi ile elde edilmiştir (Şekil 8).

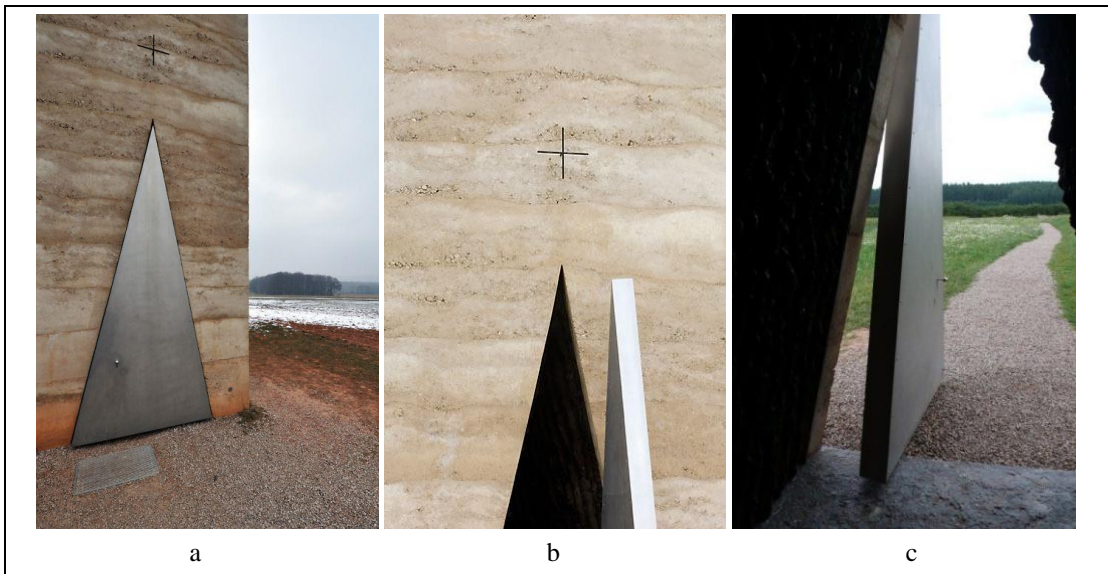


Şekil 8. Bruder Klaus Şapeli (URL, 15, 16)

Zumthor tasarlamak istediği “menhir” benzeri bu kütlenin nasıl gözükmeye gerektiğine yaratmak istediği *atmosfere* göre karar verir. Mimarın malzeme hakkında verdiği karar; sadece malzemeleri tanınması ile ilgili değildir; bu malzemelerin birbirleriyle tepkimeye girerek ortaya çıkacak son ürünün üzerinde bulunduğu yerin imkanını ortaya çıkarıp çıkaramayacağıyla da ilgilidir. Çakıl, kum ve beyaz çimento karışımının ölçüleri “malzemenin uyumu” ilkesi ve Wachendorf bölgesindeki hakim toprak yapısı ile ilişkilidir.

Şapelin sarımsı ve kızılımsı kum rengindeki dikey anıtsallığı, adımlanan patikanın odak noktasındaki keskin, yukarı doğru sivrilen, gümüş renkli üçgen metal kapı ile vurgulanmıştır. Şapele girdikten sonra; ziyaretçi kavisli, tünel benzeri bir koridorda yürür. Giriş, izleyicinin tünelden geçene kadar mekânın iç kısmını tam olarak kavrayamayacağı şekilde tasarlanmıştır. Kavisli koridor, şapelin yüksek bir mağaraya benzeyen iç kısmına açılır. Bu mekânı deneyimleyen bir izleyici; kalın, yanmış, ağır dokulu betonun içgüdüleri harekete geçiren etkisiyle büyülenir (Zumthor, 1998).

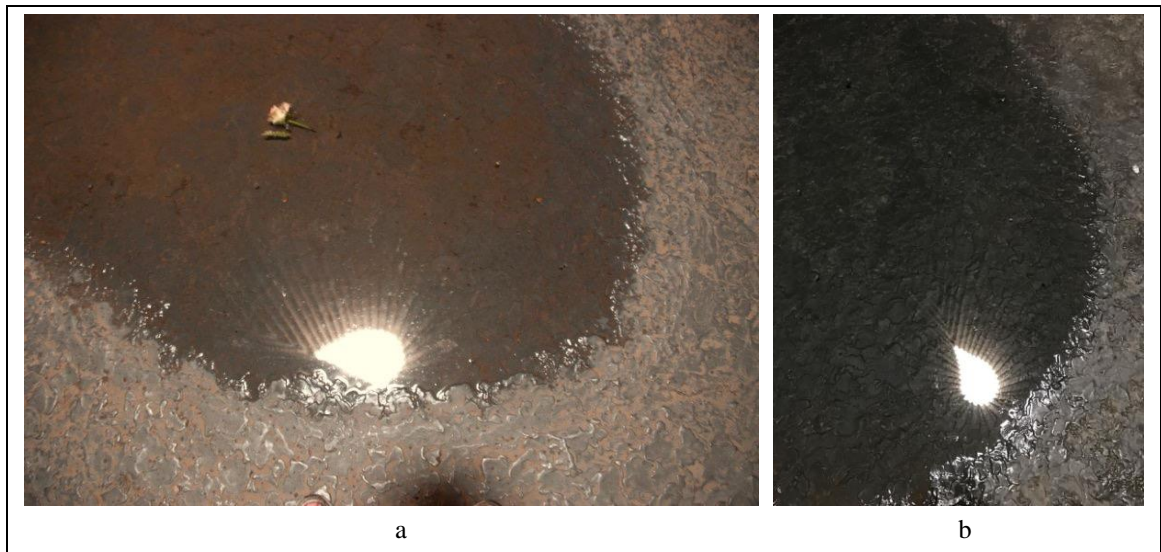
Üçgen metal kapı ve beton arasında oluşan boşluk, ışığın içeri süzülmesine izin vererek iç mekândaki merkeze ulaşmanın, yani yeni bir yolculuğa çıkmanın ipuçlarını vermektedir (Şekil 9). Üçgen kapının parlak metalik rengi, çakıl taşıyla kaplanmış yol boyunca yürüyenleri kendine doğru çekmekte, adeta yol ve yolculuğun vardığı noktanın aydınlığını simgelemektedir. Her yolculuğun bir eşikten başka bir eşığe geçmek olduğunu ifade eder. Sarı buğday tarlaları arasında bir beton yığını gibi duran bu anıtsal yapı sıra dışı bir metal kapı ile gizemli bir dünyaya geçişi sağlamaktadır.



Şekil 9. Bruder Klaus Şapeli üçgen metalik kapı (URL, 17, 18, 19)

Kullanıcılar metal kapıdan içeriye adım atar atmaz kalay ve kurşun kaplı bir zeminin üzerine basar. Kalay-kurşun karışımı zemin, yerel bir usta tarafından elementlerin yerinde eritilerek dökülmesi ile yapılmıştır. Kalay ve kurşun birbirlerinin içinde ergimeye uğrayarak kimyasal bir tepkime geçirmiş ve metalik iki elementin alaşımı olduğundan dolayı parlak ve ışığı yansıtan bir yapıya sahip olmuştur. Zeminin su geçirmez nitelikte olması, şapelin tepesindeki *oculus*'tan içeri giren yağmur ve kar sularının zeminde kabartılarak oluşturulmuş vaftiz kurnasında birikmesini sağlamaktadır. Zeminin su ile buluşması, yapısındaki kırmızı renkli kalay ve metalik gri renkli kurşun karışımına canlılık kazandırmıştır.

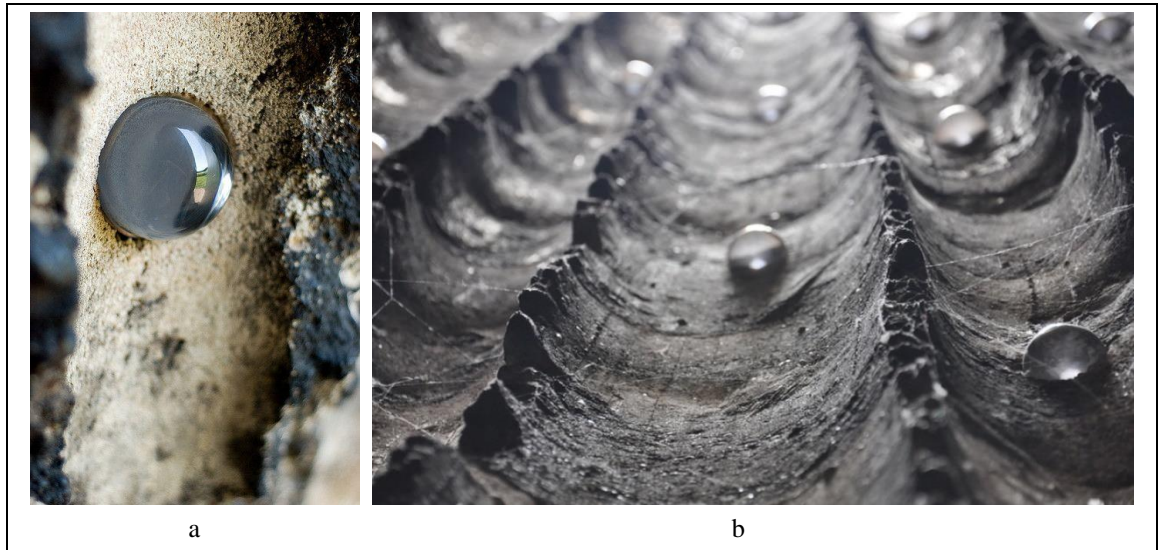
Zeminin metal bir alaşım olması nedeniyle mabedin tepesinde bulunan *oculus*'dan sızan ışık zemine çarparken aydınlık bir yansıma oluşturur (Şekil 10). İç duvarları kömürleşmiş beton dokunun koyu ve isli rengine kontrast bir şekilde parlayan metalik zemin ile güçlü bir *atmosfer* yaratılmıştır. Dahası, içerideki kalıp işlevini tamamladıktan sonra yakılarak betondan ayrılan çam kütüklerin konturları ve yanma izleri, bir zamanlar orada var olan ağaç kütüklerinden geriye kalan tek şeydir. Fakat çok güçlü bir *izdir* bu; yokluğun, eksikliğin, orada bizatihi olma durumunun güçlü bir delilidir. Şapelin atmosferini oluşturan da aslında eksik ahşap konstrüksiyonun, bir zamanlar kalıbı olduğu duvarda bıraktığı bu *izlerdir*. İki malzeme; beton ve daire kesitli ahşabın birlikteliği sonucunda oluşan eskitilmiş duvar mekânı deneyimleyenlere etkileyici bir *atmosfer* sunmaktadır.



Şekil 10. Bruder Klaus Şapeli kalay-kurşun alaşımından oluşan zemin (URL, 20, 21)

Mekân ilk anda bir mağara gibi karanlık ve korunaklıdır, fakat ana mekâna doğru ilerledikçe doğal ışığın özel bir yöntemle iç mekâna dahil edilmesiyle bu *atmosfer* ustaca değiştirilmektedir. Metal, kendi varlığının hakikatine uygun düşecek şekilde en cılız ışığı bile yansıtır. Kararmış, isli beton ise ışığı emer ve içine çeker; iki malzeme tam da bu ve buna benzer zıtlıkların birlikteliği ile birbirlerini tamamlarlar. Ne beton bu metalik zemin olmadan mimarın mekânda tasarlamak istediği *atmosferleri* yaratabilir ne de metal alaşımı zemin *atmosferlerin* yaratılmasında tek başına etkili olabilir. Bununla birlikte, camın bu ikisiyle olan birlikteliği ve uyumu doğru atmosferlerin yaratılmasında sarsılmaz bir güce sahiptir. Detay denilebilecek kadar küçük boyutlardaki bir malzemenin yeri geldiğinde mabedi oluşturan tüm malzemelere meydan okuması aslında tasarlanmak istenen *atmosferin* bir parçasıdır.

Beton dökülmeden ve ağaç kütüklerinden oluşan iskelet yakılmadan önce dış kalıbı, betonu ve çadır biçimindeki iskeleti bir araya getiren 300'den fazla metal borunun sökülmesiyle oluşan ışık deliklerinin her birine üfleme camdan yapılmış küre şeklinde tapalar takılmıştır (Parkes, 2017), (Şekil 11). Bu cam tapalar, kömürleşmiş beton ile bir araya geldiklerinde; cam, cam olma durumunu ifşa ederek şeffaflığını sergiler ve gün ışığını içeri alır, beton ise cam tapaların bedenindeki boşluklardan içeriye ışığı sızdırmasına imkan tanıyarak sahip olduğu dokulu yüzeyi algılanabilir kılar.



Şekil 11. Bruder Klaus Şapeli üfleme camdan yapılmış tapalar (URL, 22, 23)

Elbette duvarlara gömülü camdan tapalarının oluşturduğu yıldızlarla dolu gökyüzü etkisi, mekânda tasarlanmak ve algılatılmak istenen *atmosferin* önemli özelliklerindedir. Bu mekâna dalıp giden birisi; derin bir yalnızlık duygusunu, sessizliği, toprağın ağırlığını ve manastıra benzer bir hayatı deneyimleyebilir. Anlaşıyor ki, malzemelerin birbirleriyle uyumu, *atmosferlerin* yaratılmasında ve duyuşsal olarak insana geçirilmesinde önemli derecede etkilidir. Bir mekânın kendi gerçekliğinin büyüsunü ifşa edecek olan *atmosferini* tasarlamada malzemelerin birbirleriyle uyumu son derece önemlidir.

2.3.3. Zumthor'un Üçüncü Cevabı: Mekânın Sesi

Zumthor "*atmosferler*"in üçüncü ilkesi olarak belirlediği "mekânın sesi" ilkesini bir enstrüman metaforuyla açıklamaktadır. Ona göre, iç mekânlar sesi toplayan, güçlendiren ve başka bir yere aktaran büyük enstrümanlar gibidir. Bu enstrümanlardan açığa çıkan sesler; her mekânın kendine özgü biçimlenişi, sahip oldukları malzeme yüzeyleri ve bu malzemelerin uygulanma şekli ile yakın bir ilişki içindedir (Zumthor, 2006). Mimar bu ilişkiyi şöyle ifade etmiştir:

"Bir kemanın üzeri gibi harika bir ladin döşemesi alın ve bunu ahşabın üzerine serin. Veyahut yeniden: ladini beton zeminin üzerine yapıştırın. Sesteki farklılığa dikkat ettiniz mi? Elbette! Fakat, ne yazık ki pek çok insan bir odanın çıkardığı sesin farkında değildir. Aslında bazı odaları belli bir sesle ilişkilendiririz; kişisel konuşuyorum, küçük bir çocukken annemin mutfakta çıkardığı gürültüler her zaman ilk aklıma gelen seslerdir. Bu sesler beni mutlu ederdi. Eğer mutfağın önündeysen tencereler ve tavalara çarpışma seslerini duyduğum zaman bilirdim ki, annem evde." (Zumthor, 2006).

Zumthor'a göre; sesler bir demiryolu terminalinin içindeki devasa antrelerde, bir şehrin sesini duyabildiğiniz salonlarda veya her mekânda farklı şekillerde açığa çıkabilir. Mimar, durum her ne kadar mistik bir hal olsa dahi bir binanın tüm yabancı seslerden arındırıldığının hayal edilmesini ister. Bir bina tüm yabancı seslerden ayıklandığında geriye dokunulabilecek hiçbir şey kalmaz. Tam da bu noktada Zumthor yeni bir soru sorar: "Binanın (yabancı seslerden arındırılmış haliyle) hala bir sesi var mıdır?". Ona göre, bu durum insanlar tarafından deneyimlenmelidir. Çünkü herkesin kendinden dışarıya doğru yaydığı bir çeşit ses tonu vardır. Bu ses tonları sürtünmeden kaynaklanmazlar, bir rüzgarın ya da bir insanın mekân içinde oluşturduğu hareketlerin duvarlara çarptığında yarattığı sesler de bir ton olabilir. Nihayetinde, gürültülerden soyunmuş/yalıtılmış çıplak bir mekânın sesi gerçekten de farklı hisleri açığa çıkarır. Zumthor'a göre, mekânın durgunluğu

ve kendine özgü sesi mekânı güçlendirir. Ancak modern dünyada ses kalabalığı gün geçtikçe artmaktadır. Bu nedenle bir mekânın “kendi sesi”nin yabancı sesler tarafından baskılanamayacak kadar güçlü olmasını sağlamak için mekânın kendi oranları ve malzemeleriyle yaratacakları dingin *atmosferi* hayal ederek bazı uzunluk ve mekân boyutu arayışına girilmelidir. Çünkü bir mekânın boyutlarına göre içindeki ses değişir, mekânın içinde konuşurken nasıl bir ses çıkacağı hakkında düşünülmelidir. Örneğin, mekânın bir bölümünde bir grup insan konuşup şakalaşırken, başka bir bölümünde bir başkası kitap okumak isteyebilir. Bu anlamda, mekânın sesi insanların ihtiyaçlarına cevap verebilecek nitelikte yapılar tasarlamak için oldukça önemli bir ilkedir. Mekân sahip olduğu sesler insanı geçmişteki bir anıya götürebilir, bir ritüeli hatırlanmasında etkili olabilir ya da kendi sesiyle karşılaşmasını sağlayarak “*Varlık nedir?*” sorusunu sordurabilir (Zumthor, 2006).

Bruder Klaus Şapeli, Zumthor’un tasarlamak istediği *atmosferin* bizatihi kendisine sahiptir. Mabet, virgül formu ile kuyruk kısmından ana mekâna doğru kıvrılarak kendini korumaya almış ve dışarı ile bağlantısını minimuma indirmiştir. Alçak giriş kısmından içeriye doğru ilerlerken, bir mağaraya giriliyormuş hissi verir. Öyle ki, bazı noktalarda insanı eğilmeye bile zorlar. Ana mekâna ulaşıldığında, dış ortamla kurulan tek bağın şapelin tepesindeki *oculus* olduğu görülür. Fakat *oculus* baca şeklinde daralan iskeletin en tepesinde olduğu için dışarı ile ses alışverişini minimuma indirmektedir. Mabet, tarlaların ortasında yer aldığından dolayı oldukça sessiz bir ortama sahiptir.

Mimarın mabedin içinde kullandığı malzemeler de insanın bu mekânda nasıl bir sesi deneyimleyeceği konusunda çok önemlidir. Mabet, hem malzemesi hem formu itibarıyla dışarıdan gelecek olan sesleri yalıtın fakat içeride açığa çıkacak olan sesleri yükselten bir yapıya sahiptir. Mekânın akustik bir oluşuma, girişten itibaren genel anlamda konik bir yapıya sahip olması en küçük desibellerin bile duyulmasını sağlamaktadır. Kalay-kurşun karışımı zemin, metal malzemenin titreşimi sayesinde üzerindeki ayak seslerini ritmik olarak yansıtma özelliğine sahiptir. Bununla birlikte *oculus*’tan düşen yağmur damlalarının vaftiz kurnasında ya da zemin üzerinde çıkardığı sesler de mistik *deneyim* sunmaktadır. Bu mekânı deneyimleyen kişiler sadece kendi sesleri ve kendi hareketleri ile baş başa kalarak bizatihi kendi varlıklarının seslerini duyabilirler. Mekân, sessizken bile onu deneyimleyenlerle iletişim kurar. Bu bağlamda, küçük bir esintiyle dalgalanan mum ışıklarının sesi, yağmur damlalarının diğer damlalarla kavuşma sesi, suyun kömürleşmiş beton oluklardan sızarken çıkardığı ses, insanın kendi nefesinin sesi ve daha fazlası, hakikatte insanın kendi varoluşuna dair yeni sesler duymasının imkanını oluşturur.

Mekânın öz/hakiki sesi ve yarattığı bu *atmosfer*; insanı tefekkürün ve ufuk açıcı bir düşünmenin içine çekmektedir. Sessizlik içindeki mekânın sesi, insanın kendi iç sesini duymasını da mümkün kılar. Mekân, insanın inzivaya çekilme halini destekler nitelikte dış seslerden tamamen yalıtılmıştır ancak; bir o kadar da iç seslerin duyulmasına/ortaya çıkışına imkan verecek şekilde donatılmıştır.

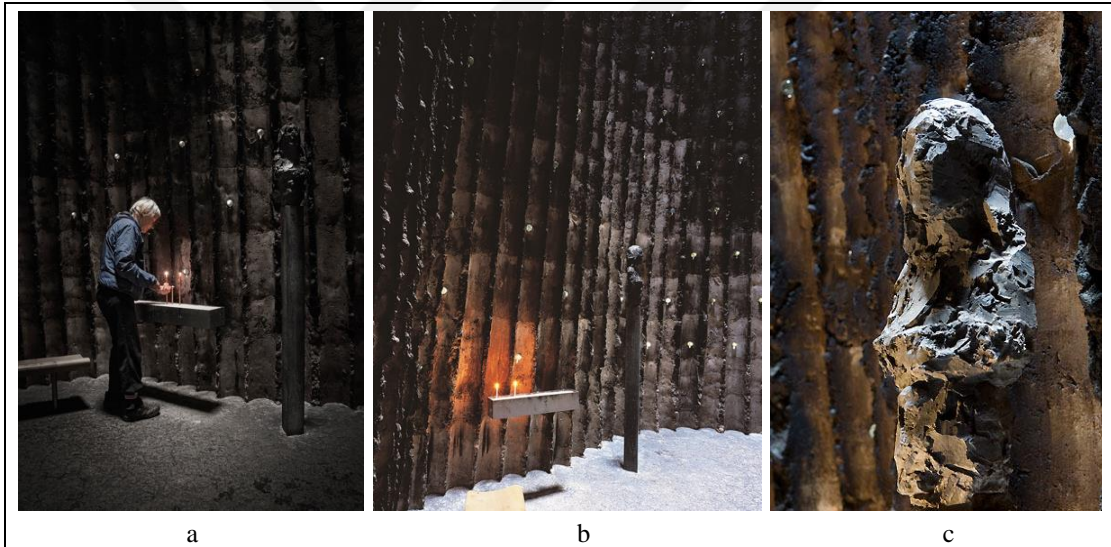
2.3.4. Zumthor'un Dördüncü Cevabı: Mekânın Sıcaklığı

Zumthor, “*Gerçeğin büyüü nedir?*” sorusuna verdiği cevapları sıralarken *atmosferleri* yaratmada onun için önemli olan *şeyleri* tanımlamaya çalışmıştır. Mimarın yapıları bünyesinde adlandırmaya ve anlam vermeye çalıştığı bu ilkelerin dördüncüsü “mekânın sıcaklığı”dır. Zumthor her binanın belli bir sıcaklığı olduğuna inanmaktadır. Şöyle ki, Hannover Dünya Fuarı için İsviçre Pavyonu’nu inşa ederken kullandığı çok sayıda kereste ve ahşap kiriş sayesinde; dışarıda hava sıcak olduğunda pavyonun içinin bir orman kadar serin ve hatta dışarıda hava buz gibi soğuk olduğunda pavyonun bir o kadar ılık olduğu hissedilir. Oysa pavyonun her tarafı açık ve hava sirkülasyonuna izin verir niteliktedir. Mimar bu durumu malzemelerin ısıyı aktarma/iletme noktasında vücudumuzdan daha çok ya da daha az yetenekte olmasıyla ilişkilendirir. Örneğin, çelik soğuk bir malzemedir ve sıcaklığı düşürür fakat ahşap sıcak bir malzemedir, yalıtım görevi üstlenir. Ancak Zumthor; kendi eserlerini bu anlamda düşündüğünde aklına gelen şeyin “akort etmek” kavramı olduğunu söyler. Ona göre, bir piyanonun akort edilmesi ya da enstrümantal akort anlamında doğru ruh halini ve duyguyu yansıtması için yapılan tüm işlemler; bir mekânda doğru *atmosferin* açığa çıkarılması için yapılanlar ile birebir benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla, sıcaklık fiziksel olduğu kadar muhtemelen psikolojiktir. Bir mekânın sıcaklığı; o mekânda görülen, hissedilen, dokunulan *şeylerin* tümünde bizatihi mevcuttur (Zumthor, 2006).

Bruder Klaus Şapeli bir tapınma mekânıdır. Bir tapınma mekânının sıcaklığı o mekânda yaratılmak istenen *atmosfere* göre belirlenir. Tapınma eyleminin özünde yatan *şey* “Tanrı ile İnsan” arasındaki ilişkiyi bütünleştirme ve güçlendirmektir. İnsan Tanrı’dan bağımsız değildir, özünde sürekli O’nunla birliktedir. Bruder Klaus inzivaya çekildiği dönemde “İnsan ile Tanrı”yı (*Man with God*) birleştirmeyi amaçlamıştır. Daha açık bir ifade ile söylenirse; insan ve Tanrı birbirinden kopuk olmadığını farkındadır, onun istediği insanın Tanrı’nın ona olan yakınlığını idrak etmesidir. Bu anlamda, Heidegger’in

“insanın dolaysız bulduğu şeye çok uzak olsa bile yakın, dolaysız bulmadığı şeye çok yakın olsa bile çok uzak olduğu” düşüncesiyle benzerdir.

Mekânın sıcaklığı böyle bir idrakin oluşturulması için bir mağara gibi nemli ve soğuk olarak tasarlanmıştır. Mimar, bir anlamda insanın burada kendi yalnızlığı ve Tanrı ile baş başa kalmasını mümkün kılmaktadır. Mabet adeta bir inzivaya çekilme mekânıdır; tepesindeki *oculus*'dan başka ne bir penceresi, ne sesi geçiren bir yapısı, ne de ışığı vardır. Bruder Klaus'un yaşamının son yirmi yılını inzivaya çekilerek geçirdiği tek pencere odasına benzemektedir. Kullanılan metal alaşımı zemin, beton duvarlar ve ısıyı yukarı doğru çeken konik baca ile soğuk bir mekân ve insanı diriltiren, canlandıran bir *atmosfer* yaratılmıştır. Mekânın serin olması sayesinde, mekânı deneyimleyen insanlar burada insanlar ruhen dirilir, soğuğun etkisiyle zihinsel bir canlılık sahibi olurlar (Şekil 12).



Şekil 12. Bruder Klaus Şapeli, adak mumluğu, büst (Bruder Klaus) (URL, 24-26)

Mekânın sıcaklığının seçimi doğru duygunun uyarılması için çok önemlidir. Mabedin insanda uyandırdığı duygular, insanın kendi varlığının imkanını ortaya çıkarmasında “*yer, gök, tanrısallar ve ölümlüler*” ile birlikte derin bir ilişkiye sahiptir. Manevi olarak insanın yaydığı kendi sıcaklığı ve hatta nefesinin sıcaklığı bile mekânın *atmosferini* etkiler. Mekân hem kendi sıcaklığı ile hem de onu deneyimleyenlerin sıcaklığı ile olması gereken sıcaklığa kavuşur. İnsan ve mekân birbirleri ile sıcaklık alışverişinde bulunurlar. Bu da insan ile mekân arasında duyusal bir *köprü* olduğunu gösterir. Bu sayede *atmosferlerin* algılanması gerçekleşir.

2.3.5. Zumthor'un Beşinci Cevabı: Saran/Çevreleyen Nesnelere

Zumthor'un bir binanın doğru ruh halini yansıtmada birer akort görevi yüklediği *atmosferlerin* beşinci ilkesi "çevreleyen nesnelere" dir (Zumthor, 2006). Mimar çevreleyen nesnelere tanımlama aşamasında şunları söylemiştir:

"Arkadaşlarımın, tanıdıklarımın veyahut hiç tanımadığım insanların yaşadıkları binalara ya da odalara ne zaman girsem hissettiğim bir duygu tekrar tekrar oluşur: İş yerlerinde ya da evlerinde etraflarında bulundukları *şeyler* tarafından etki altına alınırım. Ve bazen, siz de fark ettiniz mi bilmiyorum, bu *şeylerin* derin bir ilişki, ilgi ve sevecenlik yoluyla bir araya geldiklerini görürüm." (Zumthor, 2006).

Zumthor bu ifadelerini, Köln'deki bir seyahatinde ilk defa ziyaret ettiği ve Peter Böhm'ün de kendisine eşlik ettiği Heinz Bienefeld tasarımı iki evden örnek vererek açıklar. Mimara göre bu iki ev etkileyici detaylarla doludur ve kendisi üzerinde derin bir *iz* bırakmıştır. Dahası, Bienefeld'in ve her yere özgü tasarladığı *şeylerin* varlığı bu mekânlarda güçlü bir şekilde hissedilir. Zumthor'un saran/çevreleyen nesnelere ilkesine bir anlamda insanlar da dahildir. Örneğin, Bienefeld'in tasarladığı evlerde yaşayanlardan biri öğretmen diğeri hakimdir ve ikisi de her Cumartesi sabahı kasabalı Almanlar'ın geleneğine uygun şekilde giyinirler. Zumthor'a göre, *varlıklarıyla* bir mekâna *atmosfer* katan *şeyler/çevreleyen nesnelere*; o mekânı kullanan insanlar, estetik objeler, güzel kitaplar, heykeller, hatta enstrümanlar, bir harpsikord (eski tip piyano) ya da bir keman olabilir. Mimar tam bu noktada bir anısdan örnek vermiştir:

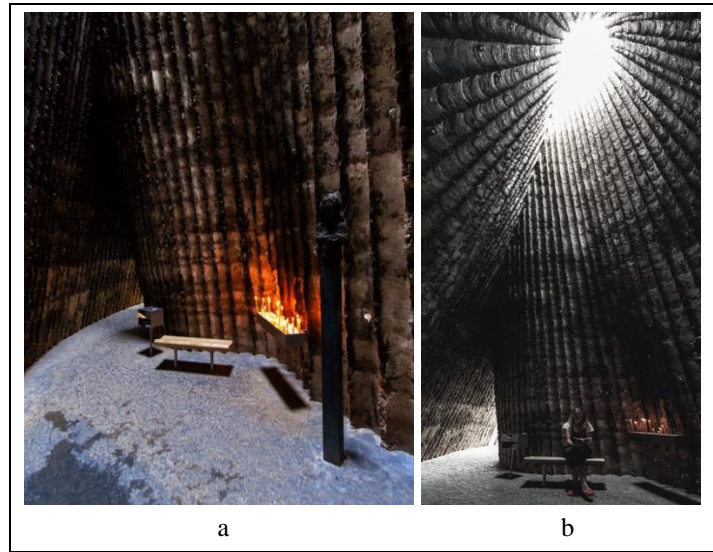
"İzin verin size kısa bir anekdot anlatayım. Birkaç ay önce öğrencilerime saran/çevreleyen nesnelere bahsediyordum ve dinleyiciler arasında Kıbrıslı bir asistan vardı -birinin Kıbrıs'ta büyüebilmesi için ne zor zamanlar!, muhteşem bir mimardı. Benim için küçük bir kahve sehpa tasarlamıştı ve sonra onu ısrarla kendi kullanımı için saklamak istemişti. Bilahare, çevremizdeki nesnelere hakkında sahip olduğum bilgilerden daha detaylı bir şekilde bahsettiğim dersten sonra dedi ki: "Kesinlikle katılmıyorum. Bu *şeyler/eşyalar/nesnelere* hiçbir *şey* değildir, ama bir yükür. Dünyamı bir sırt çantasında taşıyorum. Hep yolda olmak istiyorum. Bütün o ıvır zıvır -düpedüz yükür... Herkes böyle bir burjuva ağırlığını kendi etrafında taşımak istemiyor, biliyorsunuz." Ona baktım ve dedim ki: "Kahve sehpasını istemiştiniz ama?" Hiçbir *şey* söylemedi. Bu, hepimizin zaten bildiği bir *şeyi* teyit etmiş gibi görünür. Benim örneklerim biraz nostaljik olabilir. Fakat bence bir bar inşa ettiğimde de -gerçekten harika olduğu düşündüğüm *şey* muhtemelen aynıdır veya bir disko yaratırken, ve tabii ki bir Edebiyat Evi için de bu doğrudur -ve bir tasarımın yapması gereken; *şeyleri* korumak, aynı zamanda onlara karşı nazik ve sakin olmaktır." (Zumthor, 2006).

Zumthor tüm "çevreleyen nesnelere" için tasarlanan özel yuvaları, alanları, bölümleri mimarlık mesleğinin kendi kendini olgunlaştırdığı yer olarak tanımlamaktadır. Ona göre, bir mekânı çevreleyen nesnelere insanlar için taşıması güç bir yük değildir. Onlar olması

gerektiği kadar ve kendi hakikatlerine uygun yere yerleştirildikleri zaman yarattıkları *atmosfer* ile insanlar için dingin, hoş ve huzurlu bir mekân sunarlar. Zumthor, bir binanın inşası bittikten sonraki süreçte yani o binanın mimarsız geleceği üzerine düşünülmesi gerektiğini savunur. Ona göre, bir bina mimarsız kalabilir fakat nesnelere bu bina içinde doğru ve hakiki yerlerini almaları sağlanırsa mimar bu mekânda bizatihi kendi varlığının imkanını ortaya çıkarmış olur. Bu da demektir ki; mimar binayı inşa ettikten sonra onunla hiçbir bağlantısı kalmasa dahi tasarladığı mekândaki “çevreleyen nesnelere”nin yine onun tasarımına uygun şekilde yerini almasını sağlayarak, yaratmak istediği *atmosferin* mekân içindeki varoluşunun devam etmesini sağlayabilir (Zumthor, 2006). Mimarın ifadesiyle;

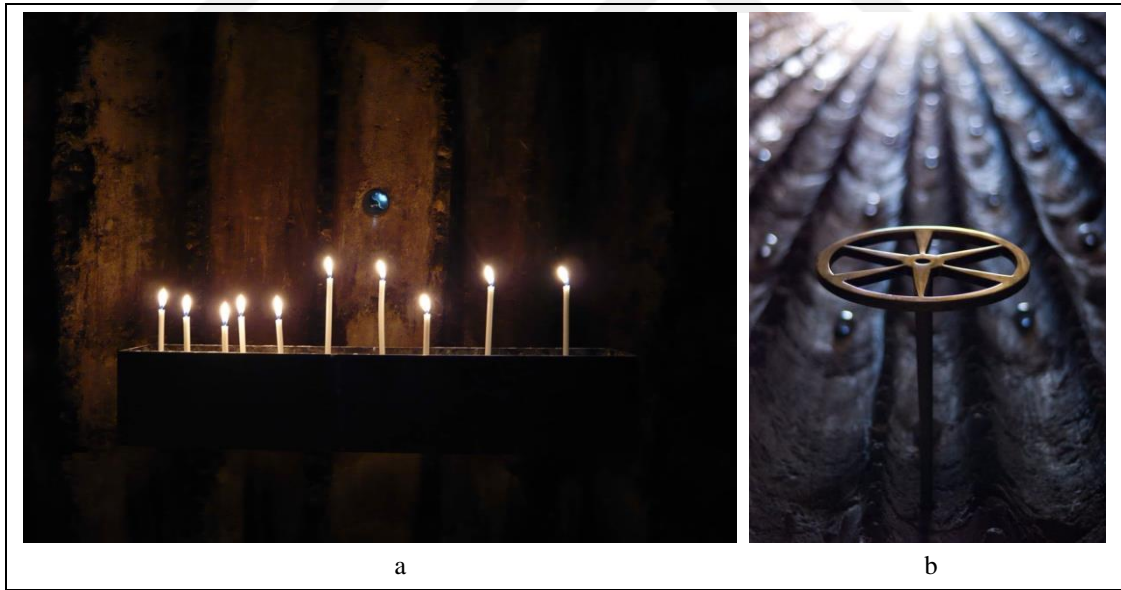
“Bir mimar olarak benimle alakası olmayan *şeylerin/şeyaların/kitapların* bir bina içindeki doğru yerlerini almaları fikri, binalardaki geleceğime dair bir fikir verir bana: Bensiz bir gelecek. Bu beni gereksiz kılar. Yaptığım bir evin odalarında geleceği hayal etmek, onların bilfiil kullanılacaklarını düşünmek çevreleyen nesnelere hakkında bana yardımcı olur. İngilizce olarak muhtemelen bunu “*a sense of home (yuva hissi)*” olarak tanımlayabiliriz.” (Zumthor, 2006).

Mabedin içindeki 104 cm uzunluğundaki masif ahşap bank, içerisi kumla dolu adak mumluğu, Bruder Klaus’un meditasyon yaparken kullandığı üç kolu içeri üç kolu dışarı çevrili pirinç bir tekerlek ve İsviçreli heykeltıraş Hans Josephsohn tarafından yapılmış, işverenlerin Klaus’u andırdığını düşündükleri bir büst yer almaktadır. Tüm bunlar hem “mimarlığın bedeni”nin bir parçasıdır hem de “saran/çevreleyen nesnelere”dir (Şekil 13).



Şekil 13. Bruder Klaus Şapeli iç mekân donatıları (URL, 27, 28)

Bruder Klaus Şapeli'nin içerisinde o kadar az nesne olmasına rağmen her birinin yeri yaratacakları *atmosfer* düşünülerek titizlikle yerleştirilmiştir. Adak mumluğu hiçbir ayağa izin verilmeden duvara monte edilerek olabildiğince yalın şekilde tasarlanmıştır. Mabedin içini çevreleyen nesnelere ne olmaları gerektiği mimarın zihnindeki imgelerde mevcuttur. Mabet, Tanrı ile baş başa kalma mekânıdır, bu nedenle mekân insanın tefekkürünü ve konsantrasyonunu olumsuz yönde etkileyecek tüm fazlalıklardan kurtulmalıdır. Her şey mekânı deneyimleyen kişilerin ihtiyaç duyacağı ölçüde ve onların mekândaki *atmosferi* algılamalarına imkan tanıyacak şekilde yerleştirilmiştir. Örneğin, ahşap bankın; vaftiz kurnasını, adak mumluğunu, büstü, *oculus*'u ve pirinç tekerleği görececek şekilde yerleştirilmesinin nedeni; burada oturan kullanıcının mekânın ona vermek istediği duyguyu kolaylıkla algılayabilmesi içindir. Mekândaki tüm nesnelere, mekânın deneyimlenmesinde etkin rol oynamaktadır. Bir adak mumluğu bir şapel için oldukça önemlidir. Mum duayı ve dileği temsil etmektedir. Mum yandıkça, mumu yakan kişi orada olmasa da duası oradadır (Şekil 14).



Şekil 14. Bruder Klaus Şapeli adak mumluğu ve meditasyon tekerleği (URL, 29, 30)

Mabedin içindeki çevreleyen/saran nesnelere bazıları Bruder Klaus ile yakından ilişkilidir. Pirinç tekerlek azizin meditasyon yaparken bizatihi kullandığı eşyası olması nedeni ile mekâna ayrı bir atmosfer katmıştır. Benzer şekilde büst aslında Bruder Klaus'un soyut bir temsilidir. Heykel, mabede gelen misafirler için her zaman onları karşılayan ve

Tanrı ile kendileri arasındaki bağı hatırlatan bir simge olması nedeniyle önemlidir. Mabet, kendisini saran/çevreleyen nesnelere ile bütünleşmiş ve bu nesnelere onun ayrılmaz bir parçası olmuşlardır. Zumthor'un deyimi ile söylenirse; mimarı olmasa bile mekân, kendi nesnelere ile birbirinden ayrılamaz bir bütünlüğe erişmiştir. Bu, insanın *atmosferi* algılanmasındaki etkiyi güçlendirir. Mekânı deneyimleyen insan, kendisinde gerçekleşen duyuşsal değişimi mekândaki *atmosferin* oluşmasında etkili olan bu nesnelere yoluyla algılar. Algı nesnelere zihinde bir imge oluşturması ile başlar ve imgeler insana kozmik dünyanın kapılarını açar.

2.3.6. Zumthor'un Altıncı Cevabı: Sükunet ve Baştan Çıkarılma Arasında

Zumthor'un atmosferleri tanımlamada altıncı cevap olarak sunduğu "Sükunet ve Baştan Çıkarılma Arasında" ilkesi, mimarın bütün enerjisini ve dikkatini yaptığı işe vermesini gerektiren bir ilkedir. Ona göre, mimarlık "*hareket*" ihtiva etmektedir. Bununla birlikte sadece mekânsal bir sanat değil, zamansal bir sanattır. Dahası Alman kompozitör Wolfgang Rihm mimarlığın tıpkı müzik gibi zamansal bir sanat olması noktasında Zumthor ile mutabıktır. Öyleyse, mimarlığın zamansal bir sanat olması ne demektir? Zumthor'a göre bu durum, insanların bir mekânda nasıl hareket edeceklerini düşünmek ve tasarlamak anlamına gelir. Bu minvalde mimar; bir mekânda insan hareketini yönlendiren, ona bir rota çizen yolları ve bu yolların arasında kalan duvarla çevrili alanları kendi tasarımlarında kullanmayı benimsemiştir (Zumthor, 2006). Mimarın şu sözleri dikkat çekmektedir:

"Size inşa ettiğimiz termal banyolarla bağlantılı olarak bir örnek vereyim. Tasarımda insanları yönetmekten daha çok baştan çıkarıcı bir ruh haline, gezinmeye elverişli bir ortama, hareket özgürlüğü duygusuna sevk etmek bizim için son derecede önemliydi. Hastane koridorları insanları tümüyle yönlendirmektedir örneğin, fakat insanları özgür bırakmanın, gezip tozmalarına izin vermenin daha zarif bir baştan çıkarıcı sanatı da vardır ve bu bir mimarın yetkilerinin/gücünün içinde kalır. Bahsettiğim yetenek, bir sahne düzeni tasarlamak, bir oyun yönetme ile oldukça benzerdir. Bu banyoların içinde binanın farklı bölümlerini bir araya getirmenin yolunu bulmaya çalıştık, böylece, tüm bölümler kendi eklerini kendileri biçimlendirdiler, adeta." (Zumthor, 2006).

Zumthor insan hareketini baştan çıkarıcı bir şekilde yönetmeyi savunur. Ona göre mekân içindeki insan hareketinin sükunet ve baştan çıkarıcılık arasında seyretmesi mimarın tasarım ve hayal gücünde yatmaktadır. Bu yetenek, bizatihi bir sahne tasarımı

hatta bir oyun yönetimidir. Mekânın içinde sirküle eden *atmosfer* tıpkı bir tiyatro sahnesinin seyircisiyle buluşmaya hazırlanması gibi detaylıca düşünülmüştür. Zumthor'a göre tasarlanan bu mekânlar insanlar için sadece içinden geçilip gidilen alanlar olarak görülmemelidir. İnsan, kendi kullanımına sunulmuş bu mekândan geçip gitmeden önce boşluğu ve orada durma halini hissetmeye başlar. Bir zaman sonra, durduğu yerdeki *atmosfer* tarafından kuşatılır ve ışığın düşüşünü ya da başka bir detayı görür. Bu imgeler ona mutlak bir zevk verir ve mekânı keşfe çıkar (Zumthor, 2006). Zumthor'un tasarladığı mekâna giren her insan, *Dasein*'in dünya üzerine fırlatılmışlığı ve kendi imkanını ortaya çıkaracak olan yolculuğa başlaması gibi *atmosferler* içinde kendi varoluşunun izlerini sürmektedir.

Zumthor'a göre; insanın mekânla baş başa kaldığı bu durma ve hissetme anı, sükûnet ve baştan çıkarılma arasında ilkesinin harekete geçtiği noktadır. Bu andan itibaren insanın mekân içindeki yönetilme ve yönlendirilme hissi, kendi seçtiği keşif yolculuğu içinde kaybolur. Mimarın deyimiyle, mekân hem sakin hem de merak uyandırmalıdır; fakat bir labirente de dönüşmemelidir. Bu nedenle yönetme, baştan çıkarma, salıverme, özgür bırakma yoluyla insanlar üzerinde sakinleştirici bir etki yaratarak belli bir kontrol, dinginlik ve denge oluşturmak; insanların etrafta koşuşturarak doğru kapıyı aramalarından daha duyarlı ve akıllıca bir yoldur (Zumthor, 2006).

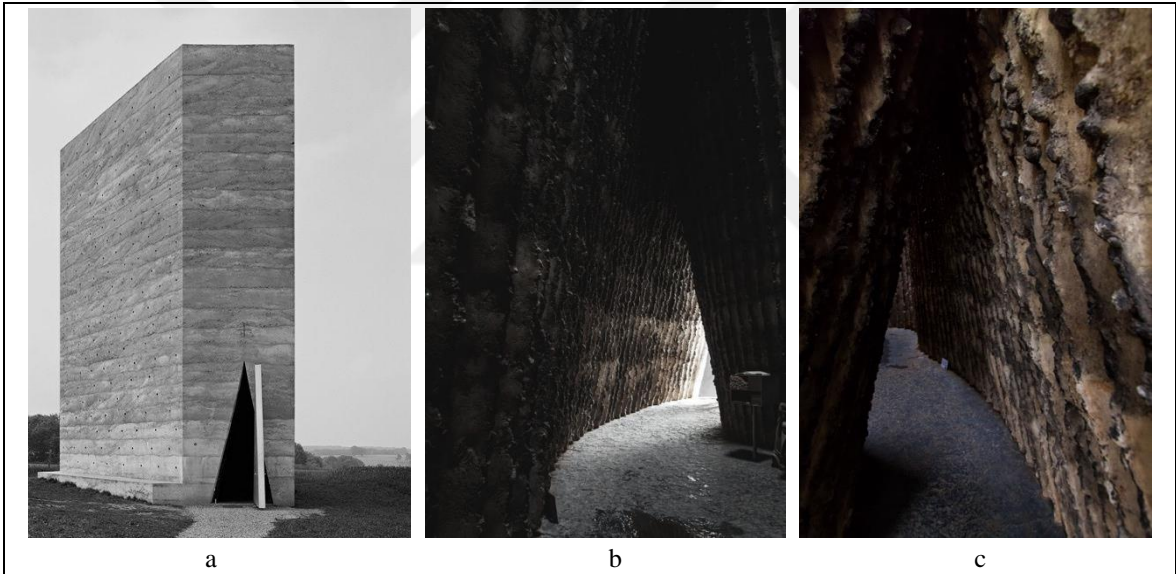
Mimar, mekânın özüne doğru giden bu *atmosferler* yolculuğunda altıncı ilkenin konsepti ile ilgili şunları söylemiştir:

“Hiçbir şeyin sizi kandırmaya çalışmadığı bir yerde, öylece var olabilirsiniz. Konferans salonlarının böyle olması gerekir, örneğin. Veya oturma odalarının. Yahut sinemaların. Bu bakımdan benim için öğrenmenin en büyük yeri sinemadır, şüphesiz. Kamera ekibi ve yönetmenler aynı yolu kullanarak sekansları bir araya getirirler. Ben de bunu binalarımda denerim. Bana hitap etsinler diye. Böylece size de çekici gelir ve daha da önemlisi, binanın kullanımlarını da destekler. Yönlendirme, hazırlık, harekete geçirme, hoş bir sürpriz, gevşeme -tüm bu kavramların hepsini en ufak bir ima olmadan tiyatro dersime eklemeliyim. [Ve bunu o kadar iyi yapmalıyım ki sonunda] tümüyle [hep oradaymış gibi] çok doğal görünmeli.” (Zumthor, 2006).

Bruder Klaus Şapeli de insana kendi varoluşunun hakikatini kavraması için “sükunet ve baştan çıkarılma arasında” bir *deneyim* sunmaktadır. Mabede adım adım yaklaşan ziyaretçiler ilk bakışta mabedin sessiz ve devasa kütlesi ile karşılaşır. Mabedin dışarıdan deneyimlenmesi bir durağanlık arz eder. İçiyile ilgili hiçbir bilgiyi dışarı sızdırmayan masif kütle, bu tavrıyla ziyaretçide ilk andan itibaren merak uyandırır. Metal kapı soğuk duruşuyla, mabede girmeden önce bir soluklanma sunarken; üçgen formuyla katı kütle

izleyicide oluşturduğu merak duygusunu pekiştirir, içeri girme isteğini tetikler. Ne zaman ki; üçgen metal kapı mil etrafında döner ve ziyaretçiyi mağaranın içine doğru karanlık bir koridora çeker, işte o zaman dışarıdaki bilindir durağanlıktan gizemli bir yolculuğa ilk adımlar atılmış olur.

Çakıl taşlarının işareti ile başlayan yolculuğun bitişi bu metal kapıdır. Aslında bu kapı, o anda başlayan uhrevi bir yolculuğun eşiğidir (Şekil 15). Zumthor bu devasa kütlede içeriye giren insanları *hayrete* düşürür, mekân insanı baştan çıkarmaya başlar. Nitekim burası, Tanrı'ya ulaşma deneyimini ve Tanrı ile her an birlikte olma idrakini; "ışığı, yolu, izi" takip etme metaforu ile sunmaktadır. *Atmosfer*; yolu takip eden, karanlık ve alçak koridordan geçen, ıslak nemli havayı soluyan, bir anlamda çile çeken insanların nihayetinde ışığa/aydınlığa/kutsal olana ulaşacağı algısını oluşturur.



Şekil 15. Bruder Klaus Şapeli mekânının içi ve dışı arasındaki antagonistik oluşum (URL, 31-33)

Bu anlam üzere, Zumthor bir yönetmen gibi kadrajları insanlara yavaş yavaş deneyimleterek *atmosferin* duygularını harekete geçirmesini izlemektedir. Mekânda insanların duyularını etkileyecek olan *atmosferler* her köşe başında beklemektedir. Zumthor zihnindeki imgeleri adeta o noktalara yerleştirerek insanların bu imgelerden doğacak olan *atmosferleri* algılamasını ister. *Atmosferler* mimarın yönettiği *deneyim planlaması* yoluyla algılayıcılarla buluşur. Mimar bir senarist ve yönetmen gibi mekânın, yapının her noktası için deneyimler planlamıştır. Mabedin kendi varoluşunun gerçekliğine

kavuşması kendi içindeki sahici *atmosferlerin* onu deneyimleyen insanlar tarafından algılanması ile mümkündür. Mekânın *atmosferini* algılayabilmek, mekânın varoluşunun imkanını ortaya çıkardığı ve bunu insana sunduğu anlamına gelir. Daha öz bir ifade ile, mekân insanı “sükunet ve baştan çıkarılma arasında” bir duyguyu deneyimlemesine imkan veriyorsa, kendi imkanını da ortaya çıkarmış demektir.

2.3.7. Zumthor’un Yedinci Cevabı: İçle Dış Arasındaki Gerilim

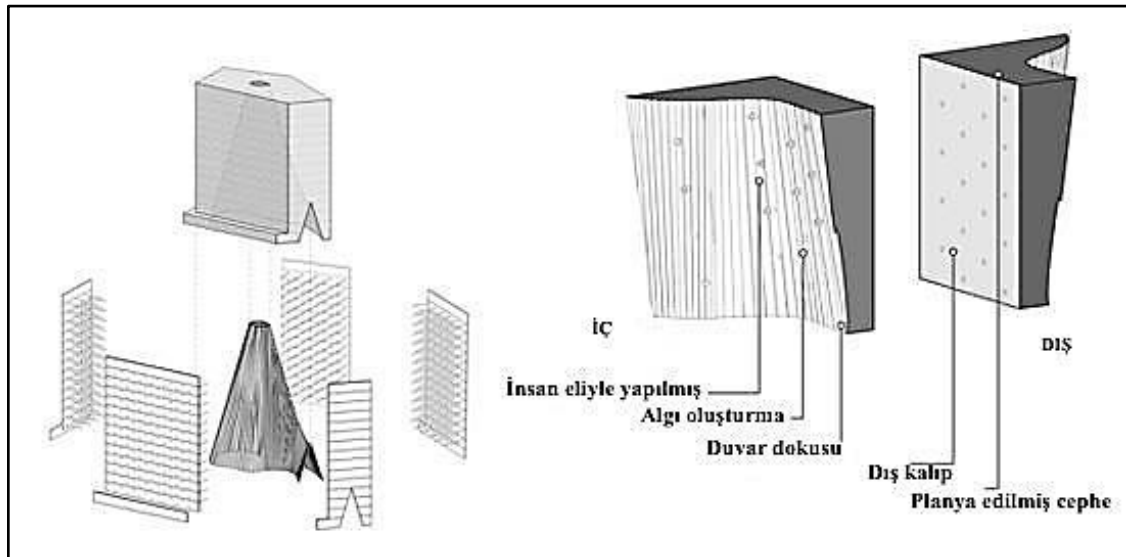
“İçle dış arasındaki gerilim/heyecan” ilkesi, Zumthor’un “mimarlık konusunda beni büyüleyen çok özel bir şey” olarak tanımladığı bir ilkedir. Ona göre mimarlık, dünyadan bir parça alır ve onunla küçük bir “kutu (*İng: box, Alm: gefäss*)” inşa eder. Ve birdenbire bir iç ve bir dış oluşur. Böylece kişi hem içerde ya da hem dışarıda olabilir. Bu göz kamaştırıcı bir şeydir, dahası içerisi ve dışarısı için eşit derecede görkemlilik vadeder. Eşikler, geçitler, kapılardaki küçük gözetleme delikleri, içeri ve dışarı arasında nerdeyse algılanamayan bağlantılar, ister yalnız ister kalabalık olsun bir mekânın içinde olunduğunun farkına varıldığı anda birdenbire insanı kuşatan inanılmaz bir yer ve konsantrasyon hissi; *atmosferlerin* mekânda okunmasının ilk belirtileridir (Zumthor, 2006). Mimarlık hem bireyler hem toplum hem de özel ve kamusal alanlar için etkin kullanılan bir sahadır. İnsan dünya üzerindeki boşluğun içinde bir iç ya da bir dış tarafından kuşatılmış durumdadır. Zumthor’un sözleriyle:

“Ben bir kaleye sahibim. Burası, içinde yaşadığım yer ve dış dünyaya sunduğum bir cephedir. Cephe der ki: Olurum, yapabilirim, istiyorum -başka bir deyişle, sahibim ve onun mimarı her ne istediye onu inşa ettiler. Cephe aynı zamanda şunları da söyler: “Fakat size her şeyi gösterecek değilim. Elbette, içeride bir *şeyler* var. Ancak gidin ve kendi işinizle ilgilenin.” Kaleler böyledir -şehirdeki apartman daireleri de böyledir. Biz işaretler kullanırız. Gözlemleriz. Tutkum olan bu *şeyin* sizi de aynı şekilde etkileyip etkilemediğini bilmiyorum. Bu röntgencilik değildir. Aksine, *atmosferlerle* bir hayli ilgilidir. “Arka Pencere (Rear Window)” filmi düşünün -Alfred Hitchcock. Dışarıdan gözlemlenen bir pencere yaşamı. Bir klasiktir. Loş bir pencerede kırmızı elbise giymiş bir kadın görürsünüz ve onun ne yaptığına dair hiçbir fikriniz yoktur. Fakat sonra -evet, gerçekten bir şeyler görürsünüz! Ya da tam tersi: ressam Edward Hopper’ın “Sabah Güneşi (Morning Sun)” tablosunda, bir kadının odasında oturup pencereden şehre baktığını görürsünüz.” (Zumthor, 2006).

Zumthor bir film kesitinden ve bir tualin imgesinden sunduğu bu örneklerdeki *atmosferi* mimar olarak tasarladığı ve inşa ettiği her binada yakalamaktan gurur duymaktadır. Bir bina tasarlariken; o binanın içinde olduğu zaman ne görmek istediğini hayal eder. Mimar elbette bu hayali sadece kendisi için kurmaz, binada yaşamının bir

bölümünü ya da birkaç dakikasını geçirecek herkesin gözünden, tasarlamakta olduğu mekâna bakar. Ona göre sadece kendisi üzerinden gelişen bir tasarım da yeterli değildir; buna ek olarak insanların ondan tasarlamasını bekledikleri, görmeyi umdukları şeyleri de yaratmak ister. Zumthor inşa ettiği binalar hakkında “Bununla ilgili ne tür bir açıklama yapmak isterim?” sorusunu sorar. Çünkü Zumthor’a göre, binalar her zaman buldukları cadde veya meydanda bir şeyler söylemektedirler. Örneğin bir bina bir meydanda “Bu meydana bulunmaktan gerçekten memnunum.” ya da “Burada en güzel bina benim, hepimiz çirkinsiniz. Ben bir divayım.” diyebilir. Öyleyse, onu tasarlayan ve inşa edilen bir şey olmasında etkili olan mimar da dolaylı yoldan bunları söylüyor değil midir? İç ve dış arasındaki gerilim ile yapı elemanları birbirleriyle antagonistik bir etkileşim içinde olurlar. Bu etkileşimden doğan *atmosfer* mekânın algılanmasında ve hissedilmesinde önemli bir role sahiptir (Zumthor, 2006).

Bruder Klaus Şapeli “iç ve dış arasındaki gerilim” ilkesinin en iyi örneklerinden biridir. Mimar dünya üzerinden topladığı malzemelerle yani dünyanın bizatihi kendi parçalarıyla Bruder Klaus Şapeli’ni inşa etmiştir. Arkaik bir yöntem olan ağaç örgü sepetin etrafını kil ile sıvayarak kilin şekil almasını beklemek, sonrasında ağaç örgüyü yakmak suretiyle kilden çömlek/testi yapma metaforunu kullanmıştır. Zumthor bu yöntem ile dünya üzerinde bir iç ve dışa sahip kendi testisini inşa etmiştir (Şekil 16).



Şekil 16. Bruder Klaus Şapeli iç ve dış arasındaki ilişki (URL, 34)

Mabet, dış ve iç olarak iki farklı etkiye sahiptir; bununla birlikte bir araya getirme, kendi bünyesinde bulundurma, toplama ve derleme gibi imkanları da ortaya çıkarır. Mabet sadece bir nesne, bir yapı değildir; bir şey olarak kavranması gerekir. Tıpkı Heidegger'in testisi gibi... Heidegger'e göre; topraktan yapılan testinin insan deneyimi yoluyla toprak ile sema arasında kurduğu bağlantı önemlidir. Testilerden “dışarı dökülenler” çoğu zaman sadece içimlik şeyler olsa da, düşünür özellikle testiden “dökülen armağan”ın kutsallık potansiyeli ile ilgilenir. Normal şartlar altında bir testiden su veya şarap dökülür, fakat bir testi kutsal amaçlı da dökülebilir. Düşünür, testinin içindekinin, ortasındaki hiçlikten gelen bu özel dökülüşünü, gizemli bir kaynaktan beslendiğine inanılan doğal bir pınarın dökülüşüne benzetir. Dahası, testi ile içindeki içki birleşik bir bütündür, testi böyle bir imkanı mümkün kıldığı için küçük bir cennet kalıbıdır (Sharr, 2017).

Anlaşıyor ki, Zumthor “iç ve dış arasındaki gerilim” ile somut ve soyut olarak mekânın potansiyelini ortaya çıkarmak istemiştir. Realitede mekân bir kabuğun içindeki ve dışındaki alandır, fakat düşünmeye çağıran bir öge olarak hep yenilenen ve diri olan suyun *oculus* üzerinden insanlara sunumu ve fazlasının kendiliğinden bir yol bularak dışarı dökülmesinin temsilidir. Şapel bir mabet olmasından dolayı insanın bilişsel ve ruhsal dünyasına erişimi daha kolay gerçekleşir. İnsan; dışı güçlü ve devasa bir yapının içine mütevazî ve dar bir yolla ulaşır. Virgül formundaki plan şeması ile adeta içine girenleri güvenle kuşatır ve kutsalın daha da özüne çeker. Tüm bunlar mekânın *atmosferinin* algılanması yoluyla gerçekleşir.

2.3.8. Zumthor'un Sekizinci Cevabı: Samimiyet/Yakınlık Dereceleri

Zumthor'un *Atmosferleri* ortaya koyma süreci, onun her ilkede yeni bir şeyler öğrenmesini mümkün kılmıştır. Fakat onun için bu sadece bir öğrenme süreci değildir, mimar bazı şeylerle ilk defa yüzleştiğini ve onlara dair yeni şeyler keşfettiğini itiraf eder. *Atmosferlerin* sekizinci ilkesi olan “samimiyet/yakınlık dereceleri” Zumthor'un keşfedene kadar bilmediği, dolayısıyla fark edemediği; fakat keşfettikten sonra üzerinde düşünmeye devam etmesi gerektiğini ifade ettiği ilkelerden biridir. Mimar inşa edilen şeylerin hepsinin yakınlık ve uzaklıkla yakın bir ilişki içinde olduğunu savunur. Ona göre, klasik mimarlar buna bu ilkeye “ölçek” adını da verebilir. Ancak “ölçek” kavramı oldukça akademik bir terim izlenimi oluşturmaktadır. Bu nedenle, “ölçek” terimi *Atmosferler* metnindeki “samimiyet/yakınlık dereceleri” ilkesini tam anlamıyla karşılayamaz. Zumthor bu ilke ile

ölçeklerden ve boyutlardan daha bedensel bir *şeyi* kastettiğini vurgular. Bir adım daha ileri gidilerek denilebilir ki bu ilke; büyüklük, boyut, ölçek, insanın kendisinin kütleline/boyutuna karşın binanın kütlesi/boyutu gibi farklı bakış açılarına işaret eder (Zumthor, 2006).

Mimar bu durumu şu sözleri ile açıklığa kavuşturmuştur:

“Gerçek şu ki, bir bina benden daha büyüktür, hatta oldukça büyüktür. Ya da bu binanın içindeki *şeyler* benden daha küçüktür. Mandallar, menteşeler, tüm bağlantı parçaları, kapılar. Belki, içinden geçmekte olan herkesin harika görünmesini sağlayan o uzun ince kapıyı bilirsiniz? Veyahut, tam tersine geniş bir kapının can sıkıcı/boğucu -nedendir bilinmez biçimsiz, olduğunu bilir misiniz? Ve kapısına gelen kişinin oldukça hoş ya da gururlu gözüktüğü o muazzam, göz korkutucu giriş kapısını. Bahsettiğim şey boyut, kütle ve *şeylerin* yerçekimidir. Kalın kapı ve ince kapı. İnce duvar ve kalın duvar. Demek istediğim bu tür binaları bilirsiniz? Böyle *şeylere* kendimi kaptırdım. Bu yüzden; her zaman iç mekân formunun veya boş iç mekânın, dış mekân formuyla aynı olmadığı binalar yaratmaya çalışırım. Başka bir deyişle, sadece bir zemin planını alıp çizgiler çizip, bu duvarlar on iki santimetre kalınlığındadır ve bu bölme içeriği ve dışarıyı ifade eder diyemeyiz; fakat, fark edilemeyen gizli bir kütleyle rağmen bu iç mekân duygusunu algılayabiliriz. Bu, bir kilisenin içi boş kulesinin duvarlarının içine tırmanma hissine benzer. Bu binlerce örnekten sadece bir tanesidir, bunun ağırlık ve boyutla ilgili olanını da örnek verebilirdim. Benimle aynı boyutta veya daha küçük *şeylerle*. Ve ilginçtir ki, benden büyük olan *şeyler* beni korkutabilir.” (Zumthor, 2006).

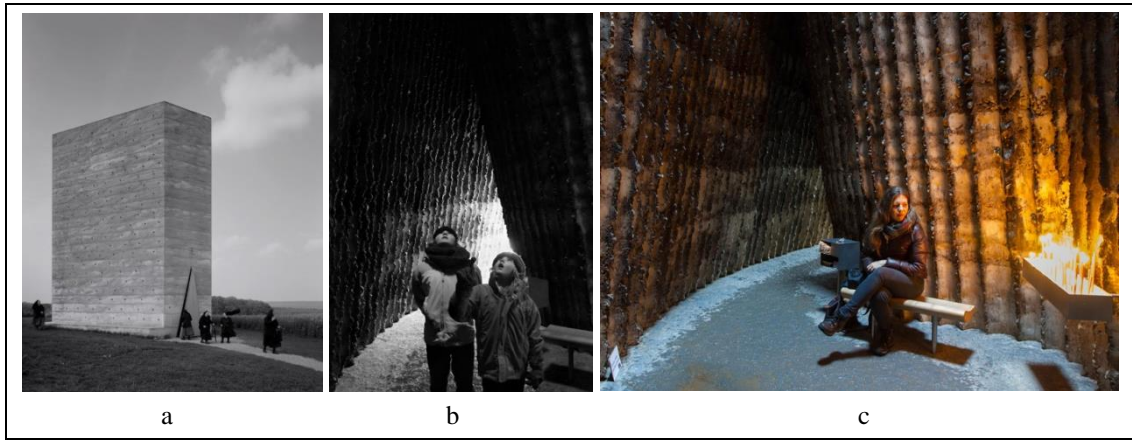
Zumthor’un söylemiyle; inşa edilen *şeylerin* iç ve dış dünya ile temas halinde olan kütlelerinin, bölmelerinin, yüzeylerinin ya da sınırlarının farklılıkları; insanın mekânın neresinde olduğunu anlamasında yol gösterir. Örneğin; Palladio'nun Villa Rotonda'sını ziyaret eden mimar dışarıdan devasa ve anıtsal görünen bu yapının içine girdiğinde hiç de göz korkutucu olmadığını ifade etmektedir. Bilakis Villa Rotonda, iç mekân algısı ile insana son derece güzel, âlâ ve görkemli bir duygu hissettirir. Bu tür heybetli ve ferah mekânlar insanı ürkütmek yerine, insana kendini daha güçlü ve asil hissettirerek daha rahat nefes almasını sağlar. Bu minvalde, insan birbiriyle zıt iki uç durumu deneyimlemiş olur; şöyle ki, kendini kendi boyutlarından oldukça büyük mekânlar içinde de uyum ve güven içinde hissedebilir (Zumthor, 2006). Bu deneyim yoluyla, büyük ve görkemli binaların insan ölçeğinden yoksun olduğu söylenemez. Aksine mekân, insan ile kademe kademe samimiyet kurarak onu farklı bir *atmosferin* içine çeker (Zumthor, 2006). İnsan bu samimiyetin ürünü olan *atmosferi* deneyimleyerek mekâna yakınlık duyar.

Başka bir kanıya göre; insan ölçeği az ya da çok insanla aynı boyutta olmalıdır. Ancak, mimara göre bu hiç de kolay değildir. Çünkü, uzaklık ve yakınlık ile ilgisi olan başka bir şey de insandan uzaklıkla, diğer bir ifadeyle insan ile bina arasındaki mesafeyle ilgilidir. Örneğin; insan sadece kendi kendine bir şeyler yapma fikrinden, tek başına yaşamaktan hoşlanabilir. Böyle bir durumda kendi başına olmak ile bir grubun parçası

olmak birbirinden tamamen farklı hikayeleri, mekânları tasarlamayı gerektirir (Zumthor, 2006). Mimar Le Corbusier'in Villa Sarabhai'sinde çektiği fotoğraflar üzerinden şöyle bir değerlendirme yapmıştır:

“Bir yandan, oradayım, kendi başıma ben; diğer yandan ben ve gruptaki diğer insanlar ve sonrasında kalabalık içinde ben. Bu bir futbol stadyumu da olabilir. Veyahut isterseniz, bir saray da olabilir. Bunlar bana göre üzerinde düşünülmesi gereken şeyler. Sanırım onları düşünme konusunda iyiyim, hatta hepsini düşünme konusunda da iyiyim. Yalnız tek bir alanda büyük sıkıntılarım var -bunu da yapabilmeyi çok isterdim. Gerçekten isterdim, fakat -gökdelenlerle ilgili, bu sorunun doğru çözümünün ne olduğunu tam olarak bulamıyorum. Ben sadece benim ve pek çok insanın -5000 ya da her neyse -tek bir gökdelen içerisinde olma fikrini anlayamıyorum: bu kadar yüksek katlı binalardan birinde bu kadar insan ile birlikte mutlu olmak için nasıl bir tasarıma başlamam gerektiğini düşünürüm. Genellikle yüksek katlı bir bina gördüğümde karşılaştığım şey, iyi veya kötü dış formu ve şehirle konuştuğu dildir. Hayal gücümün idrak ettiği tek şey, her nasılsa -kase gibi tasarlanmış bir futbol stadyumunun 50000 kişiye harika bir deneyim sunmasıdır.” (Zumthor, 2006).

Bruder Klaus Şapeli; 12 metre yüksekliğinde, her kenar ölçüsü birbirinden farklı beş kenarlı bir beton yığındır. Bu yığın hali bir efekt ile sağlanmaz, mabet hakikaten yığının tam da kendisidir. Anıt etkisine sahip olmasını sağlayan şey bu yekpareliğidir. Toplamda 33 metre uzunluğundaki kenarları ve 12 metre yüksekliği ile yaklaşık 400 metrekarelik bir cepheye sahiptir (Bilgin, 2016). Tüm bu anıtsallığına rağmen, mabede mağara girişi gibi küçük ve nereye gittiği tam olarak anlaşılabilen esrarengiz bir noktadan girilir. Zumthor ilk bakışta insanı büyüklüğü ile hayrete düşüren bu yapıyı samimi bir şekilde insanın kullanımına sunmuştur. Dışarıdan her ne kadar bir beton yığınıymış gibi görünse de iç kesiti insan ölçeğine yakın mekân sınırlarına sahiptir (Şekil 17).



Şekil 17. Bruder Klaus Şapeli iç ve dış mekân ölçüğü (URL, 35-37)

Zumthor'un bu ilkesine göre; insan bir mekânda yalnız olmayı, kendi ile baş başa kalmayı arzu ettiğinde ona bir stadyum inşa etmenin onun için hiçbir anlamı yoktur. Böyle bir mekân insanın ihtiyaç duyduğu samimiyet ölçülerinden yoksun olur. Şapelin tasarımındaki öz de bu ilke ile örtüşmektedir. Mabet, burada birkaç dakikalığına ya da birkaç saatliğine inzivaya çekilip Tanrı ile baş başa kalmak isteyenler için onları ürkütmeden fakat onlara yalnız olduklarını hissettirecek şekilde tasarlanmıştır. Mekânın deneyimlenmesi yoluyla mekân ile insan arasında samimiyet ve yakınlık kurulur. Mabedin dünyadan neredeyse kopuk oluşu, dünya ile temasının minimuma indirilmesi tapınma eylemi için uygun bir *atmosfer* sunmaktadır.

2.3.9. Zumthor'un Dokuzuncu Cevabı: Şeylerin Üzerindeki Işık

Atmosferlerin sekiz ilkesi de bir mekânın insan ile arasındaki ilişkiyi güçlendirme üzerine kuruludur. Fakat Zumthor'a göre eksik olan bir şey vardır ve söyleyecek başka bir sözü daha olmalıdır (Zumthor, 2006). “Şeylerin üzerindeki ışık” ilkesini tam da bu düşünce üzerinde yoğunlaştığı anda fark etmiştir:

“Oturma odamda, şeylerin gerçek görünümüne bakarak beş dakika geçirdim. Eminim aynı deneyimi yaşamışsınızdır. Işık neye benziyordu? Nereye ve nasıl düşüyordu? Gölge neredeydi? Ve yüzeylerin yapılış şekli donuk veya ışıltılıydı veyahut kendi derinliğine sahipti. Gerçekten harikaydı.” (Zumthor, 2006).

Zumthor ışığı tanımlama aşamasına; Amerikan sanatçı, heykeltıraş, illüstratör ve yazar Walter De Maria'nın Japonya için tasarladığı ve kendisine de gösterdiği sanatsal işlerden örnek verir. Walter De Maria, *Time/Timeless/No Time* (2004, Chichu Sanat Müzesi) işiyle benzer imgeyi ve enstalasyonu kullandığı *Seen/Unseen Known/Unknown* (2000, Naoshima Çağdaş Sanat Müzesi) çalışmasında; ön tarafı açık arka tarafı tamamen karanlık olan bir boşluğun içine devasa boyutta iki granit küre koymuştur. Oldukça ihtişamlı gözükten bu kürelerin hemen sağ ve sol arkalarında altın varaklarla kaplı üçer tane uzun ahşap dikdörtgen prizma bulunmaktadır. Zumthor deneyimlediği bu mekândan gerçekten etkilenmiştir; çünkü altın varak herkesin bildiği bir *şeydir* fakat mekânın arkasından, derin bir karanlığın içinden geçerek parlaması güçlü bir *atmosfer* yaratmıştır. Mimara göre bu durum, en ince altın tabakaların, derzlerin en ufak miktarda

ışığı bile alıp karanlığa yansıtma kapasitesine sahip olduğu anlamına gelir; işte bu gerçek ışıktır (Zumthor, 2006).

Zumthor ışığın mekân ile birlikte tasarlanması gerektiğini savunmaktadır. Işık, mekânın temel parçalarından biridir ve her şey inşa edilip tamamlandıktan sonra nereye koyulacağı hakkında tartışılmayacak kadar önemlidir. Mimara göre; bir tasarım bittikten sonra elektrikçilerle konuşularak ışık konusunda bir şeyler yapılması, aydınlatmanın bir sorunmuş gibi çözümlenmeye çalışılması doğru bir yaklaşım değildir. Işığın nerede ve nasıl olacağı, şiddetinin büyüklüğü, mekana kattığı estetik değer, *atmosferlerin* algılanmasındaki rolü ve diğer faktörler tasarımın en başından itibaren düşünülmelidir. Bu minvalde mimar, mekânda doğal ışığı yakalamak için her zaman başvurduğu iki önemli fikre sahiptir. Bu iki fikir/yöntem ile *şeyler* üzerine düşen altın ışık, hem kendi varlığının imkanını ortaya çıkarmakta hem de mekânın içine sızarak aydınlattığı öğelerin dünya üzerindeki yerlerini ifşa etmektedir (Zumthor, 2006):

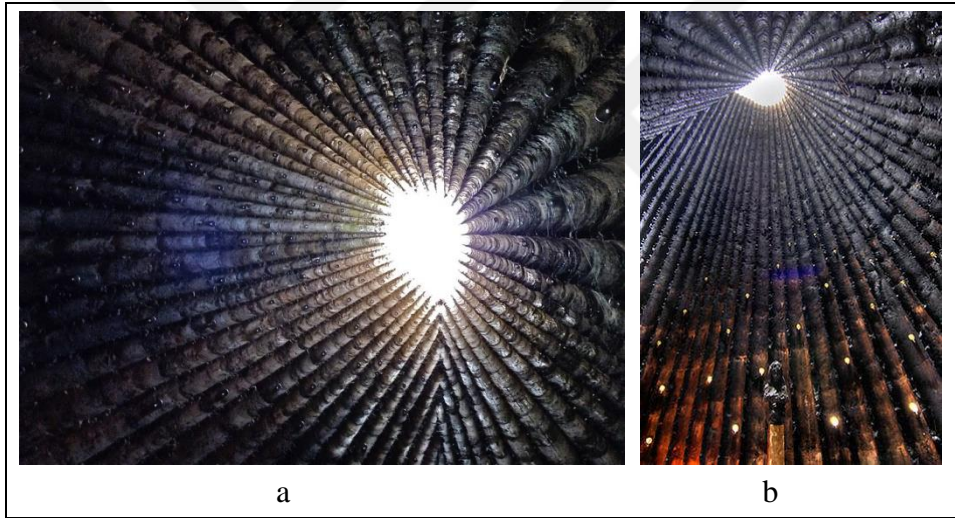
“En sevdiğim fikirlere birincisi şudur: Binayı gölgenin saf bir kütlesi olarak planlamak ve daha sonra ışığı yerleştirmek, sanki karanlığı oyuyormuşsunuz gibi sanki ışık içeri sızan yeni bir kütleymiş gibi. Hoşuma giden ikinci fikir ise şudur: Aydınlatma materyallerini ve yüzeylerini sistematik olarak incelemek ve ışığı yansıtma şekillerine/yönlerine bakmaktır. Başka bir deyişle, malzemeleri ışığı yansıtma şekillerinin bilgisi dahilinde seçmek ve bu bilgiyi temel alarak her şeyi bir araya getirmektir.” (Zumthor, 2006).

Zumthor, herhangi bir yöntem ile doğal ışığı yakalayamayan her yapının soluk ve mat gözüktüğünü söyler. Ona göre, bunun nedeni kullanılan boyalar da olabilir farklı bir şey de olabilir. Fakat bu her neyse yapıları ölü ve takati kalmayan yerler olarak gösterir. Oysa güneş ve altın ışıklar yapının canlı ve yaşam dolu olduğunu göstermek için her sabah yeni fırsatlar sunmaktadır. Gün ışığının bir ağacın yaprakları arasından süzülerek duvarda dans ettiğini görürsünüz veyahut yatak odasının perdesindeki şeffaflıklardan içeri girerken oluşturduğu efsunlu *atmosfere* tanık olursunuz. Dahası insanın kıyafetleri, aksesuarları, saçları ya da teni ışıkla buluştuğunda onun daha farklı, daha güzel ve hoş görünmesini sağlar. Aynı şey suni ışık için geçerli değildir. Mimara göre; gün ışığı ve *şeylerin* üzerindeki ışık insanı ruhsal ve zihinsel bir hareketlenmeye, uyarılmaya yaklaştırır. Zumthor ışığı neredeyse maneviyatın kaliteli bir ögesi olarak görür. Güneşin; her sabah yeniden doğması, her gecenin ardından ve karanlığın içinden geri dönmesi, yaşamı aydınlatması bütün maddi anlayışların ötesinde durur (Zumthor, 2006). İşte bu hissiyat ve

duyguların hareketlenmeye başlaması “şeylerin üzerindeki ışık” ilkesinin mekânın *atmosferini* nasıl değiştirdiğinin, insanın fiziksel ve ruhsal dünyasının içinde “*Varlık nedir?*” sorusuyla nasıl hemhal olmaya başladığının delillerini göstermektedir.

Tıpkı Bruder Klaus Şapeli’nde olduğu gibi...

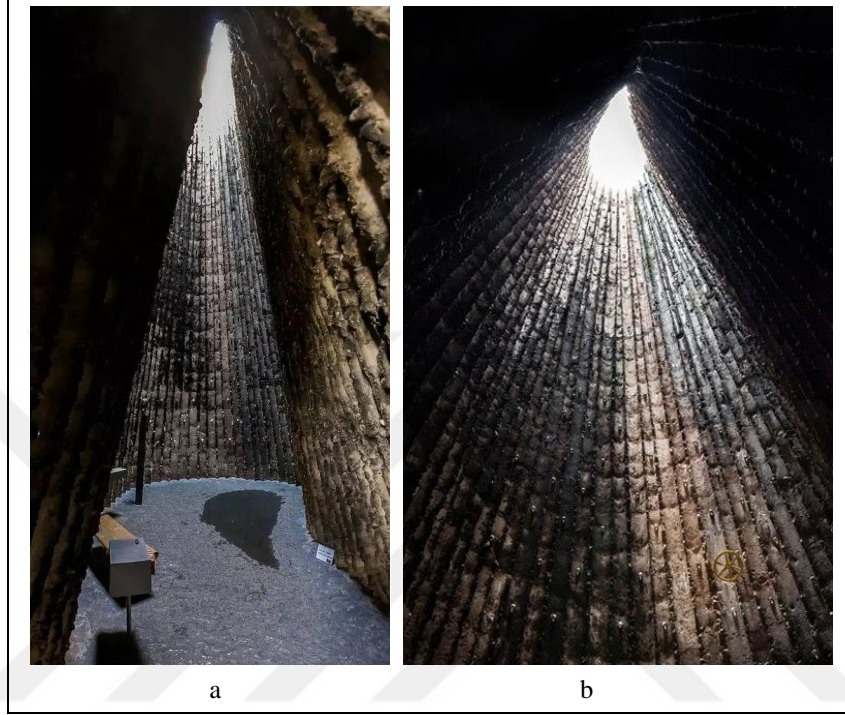
Mabedin ışık ile ilişkisi, heykeltıraş Mehmet Aksoy’un “Taşı değil de ışığı oyuyorum” ifadesine benzer şekilde gelişmiştir. Işık, bir mabette gerçekleştirilecek olan eylem için mihenk taşıdır. Zumthor’un tasarladığı mekân; çam kütüklerden arda kalan kömürleşmiş yivli beton yüzey ile mistik bir *atmosfere* sahiptir. Virgül formuyla insanı kuşatan/saran, güven veren bir aurası vardır. Fakat mekânı asıl etkileyici kılan tüm bunların görülebilmesi ve hissedilebilmesi için gerekli olan “ışık”tır (Şekil 18). Çünkü mabet ışık olmadan mutlak bir karanlığa gömülür.



Şekil 18. Bruder Klaus Şapeli *oculus*’a bakış (URL, 38, 39)

Mekândaki cam tapalar mistik, kristalize ve parıltılı, gökyüzündeki yıldızlara benzer bir ışığa sahiptir; bu ışık cam tapaların üfleme cam tekniğiyle kazandıkları küresel form ile desteklenmiştir. Duvarlardaki yuvalara oturtulan küçük cam kürelerin mercek etkisi yaratarak mekânın içine sızdırdıkları ışık, insanın mekânın içinde hareket etmesi veyahut sadece kımıldamasıyla bile farklı bir *atmosferin* oluşmasına katkıda bulunur. Dahası; dış ortamdaki ışık yani güneşin hareketi saatten saate, günden güne, yıldan yıla değiştiği için lüplardan/tapalardan süzülen ışık da sürekli değişkenlik gösterir ve her an yeni bir *atmosfer* yaratır. Mabedin ana mekânını deneyimleyen insan; bakışını en nihayetinde yukarı doğru daralan bacanın merkezinde yer alan, ışığı içeri alan damla biçimindeki tepe deliğine,

“*oculus*”a yöneltilir. Bu bakış, Bruder Klaus'un henüz annesinin rahminde olduğu halde dünyayı aydınlatan bir yıldızı görme deneyimini yaşayarak elde ettiği mistik vizyonun soyutlanarak kavramsal olarak mekâna yansıtılmasıdır (Zumthor, 1998), (Şekil 19).

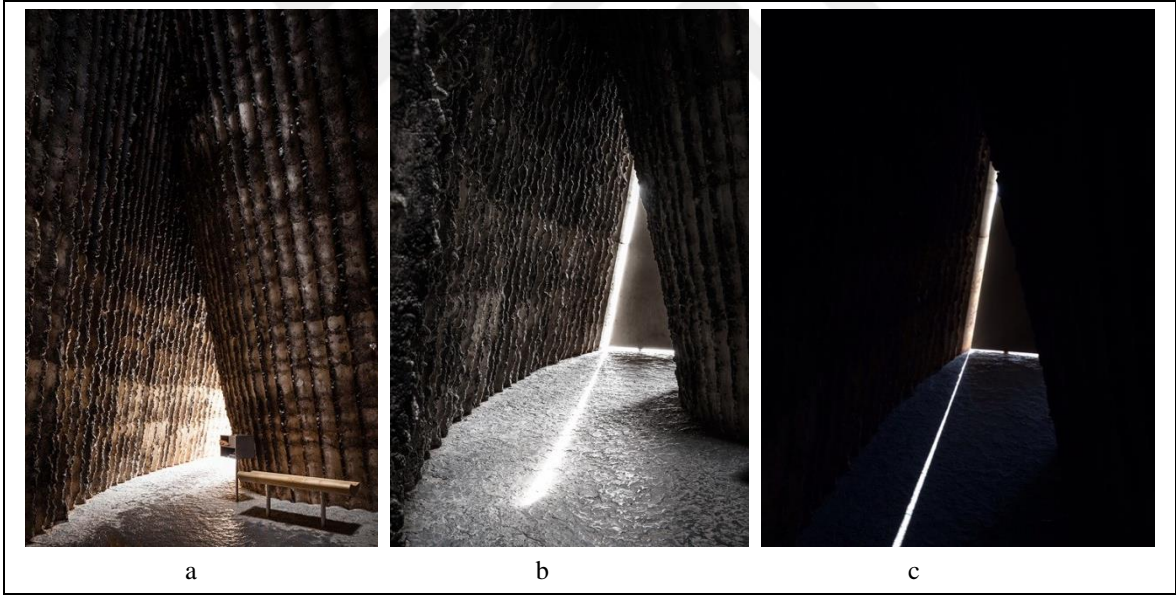


Şekil 19. Bruder Klaus Şapeli ışığın duvar yüzeyinde ve mekân içindeki hareketi (URL, 40, 41)

Betonun iç mekândaki yanmış, dokulu ve is kokulu yüzeyleri tepedeki “*oculus*”dan süzülen ışık ile yıkanır. Mabedin konik bir biçimde yükselişi ışığın içeri nüfuz etmesinde oldukça etkilidir. Mekânı deneyimleyen insana; kendisi ile dış dünya, gökyüzü ve kozmos arasında daha büyük bir bağ olduğu anımsatılmaktadır. Zengin maddesellik, doku, biçim ve ışığın bir araya getirilmesiyle, mabet; güçlü bir duyusal dönüşümün sağlanmasına olanak tanımaktadır. Bu uhrevi, rüya gibi alana kendini bırakan bir insan; sessizlik, tefekkür ve derin düşünme deneyimine çekilir (Parkes, 2017). Zumthor mabedin içine çektiği bu ışıkla sadece mekânı aydınlatmak ile kalmaz, ışığın kendi özünde sahip olduğu sıcaklığı da mekânın içine almış olur. Daha açık bir ifade ile söylemek gerekirse, duvarlardaki çam kütüklerinden arda kalan reçine ve isli beton kokusu da ışığın sıcaklığı ile birlikte mekâna “rayiha” verir. Zumthor ışık ile yalnız göze hitap etmez, aynı zamanda bir ayın sırasında oluşan tütsü kokusunu da insana deneyimletmiş olur. Bir adım daha ileri

giderek denilebilir ki, Zumthor reçine ve is kokusunun sinmiş olduğu bu oluklu duvarlardan inen suyu vaftiz kurnasında toplayarak tatmak isteyen insanlara da sunmuş olur. Görülen o ki, mimar bir mekânın tüm duyulara hitap edecek şekilde insanlar tarafından deneyimlenmesini sağlayarak *atmosferlerin* onları harekete geçirmesini amaçlamıştır.

Dış ile iç arasındaki geçişi sağlayan metalik üçgen kapı ile beton arasındaki boşluk; mabedin karanlık ve loş koridoruna ışığın süzülmesini sağlar (Şekil 20). Kapı açıldığında tüm ışık koridora dolar ve sıcak bir karşılamaya girer. Ziyaretçi içeri girip mabedin kapısını kapattığında ise boşluktan süzülen ışık hala oradadır ve ona yol göstermek için bekler. Işığın bir *iz* olarak koridora düşmesi ziyaretçiye adeta “Yolu/izi takip et!” diye seslenir. Mekânı deneyimleyen kişi ışığın ona zarifçe eşlik ettiği bu yoldan/koridordan geçtikten sonra onu daha büyük bir aydınlanma bekler. Yıldızlar ve *oculus*'tan süzülen göz kamaştırıcı parlaklıktaki “büyük ışık” oradadır.



Şekil 20. Bruder Klaus Şapeli giriş kapısından koridora süzülen ışık (URL, 42-44)

Zumthor şimdiye kadar “*Gerçeğin büyüğü nedir?*” sorusuna verdiği cevaplar ile insanların bir mekânın *atmosferini* farkındalıkla deneyimlemeleri ve duyularını harekete geçirme üzerine bir metodoloji kurmuştur. Mimar, dokuz ilke olarak “*Atmosferler*” başlığı altında ifade bulan bu cevaplara ek olarak üç ilke daha eklemek gerektiğini söylemektedir. Ona göre, ilk dokuz ilke onun ve ofisinin bir tasarıma başlarken o işe yaklaşma yönteminin

bir sisteme oturtulmuş halidir. Her ne kadar kişisel ve Zumthor'a özgü gözükseler de objektif ve rasyonel yanları da ağır basmaktadır. Zumthor, 9 ilke haricinde mimaride kendini nelerin etkilediğini; “çevre/muhit olarak mimarlık, bütünlük (tutarlılık, uyum), güzel form/biçim” şeklinde üç cevap olarak “*Atmosferler*” başlığına samimiyetle ilave etmiştir.

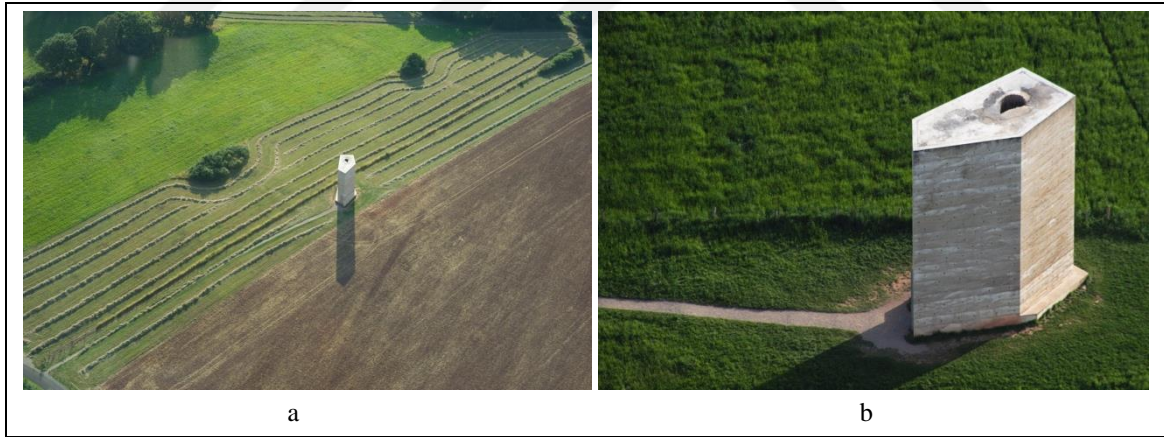
2.3.10. Zumthor'un Birinci Ek Cevabı: Çevre/Muhit Olarak Mimarlık

Çevre/Muhit Olarak Mimarlık; Zumthor'u farklı ve aşkın bir seviyeye doğru götüren bir ilkedir. Bir bina, binaların oluşturduğu büyük bir kompleks ya da bir mahallede küçük bir konut yaratma fikri; inşa edilecek olan bu *şeylerin* aslında çevrelerinin bir parçası haline geleceklerini öngörür. Zumthor bu ilkenin, Peter Handke'in “Ama ben sadece boşluklarda yaşıyorum (*Aber ich lebe nur von den Zwischen-räumen*)” röportajında çevre ve fiziksel kuşatma sürecini çeşitli şekillerde tanımlaması ile benzer olduğunu ifade eder (Zumthor, 2006).

Mimara göre tasarlanan bir mekân, bu mekânın sahiplerinin ya da kullanıcılarının çevrelerini oluşturur. Bir konut inşa edildikten sonra, içinde yaşayanların ve hatta dışarıdaki insanların hayatının bir parçası haline gelir. Bir çocuğun doğup büyüdüğü, bahçesinde arkadaşlarıyla oyun oynadığı, sokağında koştuğu bir yer; belki 25 yıl sonra kız arkadaşını ilk defa öptüğü yeri ya da hayatının başka bir karesini ona hatırlatacaktır. Mimarını hiç tanımasa da tasarlanma hikayesini hiç bilmese de bir köşe, bir pencere, bir sokak veya bir meydan onu geçmişe götürecektir. Buradaki dikkat çekici nokta, 25 yıl sonra o binanın ya da binaların tam da hatırlandığı gibi hala orada duruyor olmalarıdır. İşte bu; insanın ruhuna dokunan, onu harekete geçiren, iç rahatlığı ve güven veren tanıdık bir yerde olma duygusudur. Bu perspektifte Zumthor'a göre, yıllarca mimari referans çalışmalarında yer almak ya da övgülere boğulmak çok da önemli değildir; asıl önemli olan güzel anıları hatırlatan bir mekânın/çevrenin tasarımcısı olmaktır (Zumthor, 2006).

“Çevre/Muhit Olarak Mimarlık, bina tasarımında bana yardımcı olmayan bütünüyle farklı bir seviyedir. Dahası bu, eserlerimdeki ilk aşkın seviyedir: Mimariyi bir insanın çevresi/muhiti olarak tasarlama girişimimde bulunmak. Belki de -böyle kabul etsem daha iyi olur- bunun bir işi sevgiyle yapma ile ilgisi vardır. Mimarlığı seviyorum; etraftaki binaları seviyorum ve sanırım insanlar onları sevdiğinde ben de onları seviyorum. Kabul etmeliyim ki; insanların sevdiği şeyleri yapmak beni çok mutlu ediyor.” (Zumthor, 2006).

Bruder Klaus Şapeli'nin varoluş hikayesi hakikatte işverenlerin böyle bir mabedi yaptırmayı düşünmesi ile başlamıştır. Belki de mabedin varlığına dair küçük ip uçları daha da eskiye dayanmaktadır. Aziz, Sachsler Kirchenburch ile arasında geçen bir konuşmada; Kirchenburch'a on altı yaşındayken şimdiki Bruder Klaus Şapeli'nin bulunduğu yerde güzel bir kule gördüğünü ve bu nedenden dolayı da gençliğinden beri hep yalnızlık içinde bir yaşamı aradığını söylemiştir (Baglione, 2007, akt: Bilgin, 2016). Bu mesel ne kadar doğrudur bilinemez fakat dikkat edilmesi gereken nokta bir yapının hayal edilmesi ve zihne bir imge olarak taşınmış olmasıdır. Klaus; kendi zihninde inzivaya çekileceği böyle bir mabedi düşünmüş, düşlemiş olabilir. Benzer şekilde Hermann-Josef Scheidtweiler; gördüğü bir rüyada azizin kendisinde hac yolunun üzerinde bir mabet inşa etmesini istediğini dile getirmiştir. Bu rüya üzerine çift, Zumthor'a giderek onlar için bir mabet tasarlayıp kendilerinin de yardımıyla inşa etmesini talep etmişlerdir. Bir rüya ya da başka bir imge ile düşüncenin çağıracağı şey bu kır peyzajı üzerinde önce düşünülmüş ve akabinde iskân edilmiş olur. Düşünmek, iskân etmek ve inşa etmek ile somut bir varlığa kavuşan inşa edilmiş şey kendi imkanını ortaya çıkarmış olur.



Şekil 21. Bruder Klaus Şapeli'nin tarla peyzajı içindeki yerleşimi (URL, 45, 46)

İşverenler için bu muhit, hatta şapelin şuan üzerinde bulunduğu tarlalarla çevrili bu yer çok önemlidir (Şekil 21). Burası onlar için Bruder Klaus'u anımsatan ve azizin her daim bu mekânda olduğunu düşündükleri bir yerdir. Yer, onların zihninde Klaus ile ilgili birbirinden farklı imgelerle doludur. Bu yer, onlar için şapelin tam da üzerinde olması gereken yerdir. Çünkü Bruder Klaus ile ilgili güçlü bir anıya/hatırate/yaşanmışlığa sahiptir. Bu yerde yakınlığı temsil bir mabedin inşa edilmesi, Bruder Klaus'u orada yaşatmaya

devam ettirmek ve inzivasının orada sonsuza kadar sürdürmesine imkan tanımak demektir. Geçmişten geleceğe yol veren böylesine güçlü bir bağ, “çevre/muhit olarak mimarlık” ilkesinin ne derece önemli olduğunu göstermektedir. Bir muhitin bir insan için önemli olmasının tek sebebi orada yıllarını geçirmiş olması ve pek çok güzel anı biriktirmesi değildir sadece; insan, çok sevdiği gönül dostlarının yaşadığı muhitleri de sevdiği insanlar ile bir bağ kurabildiği için sever. Bu minvalde mimarlık, her iki yoldan hangisi olursa olsun; mekânı deneyimleyen insanlara o *atmosferi* algılamaları için imkan tanır.

2.3.11. Zumthor’un İkinci Ek Cevabı: Bütünlük (Tutarlılık, Uyum)

Zumthor’un düşüncesine göre, mimaride *şeyleri* tasarlanmanın ya da inşa etmenin pek çok yolu ve farklı kademeleri vardır. Bir *şeyi* inşa ederken, varoluş sürecinin en başından itibaren, o *şeyin* kendi varoluşu nedeniyle uyum içinde olan kararlar vermek gerekir. Zumthor’a göre; bir tasarımcı tasarım aşamasındayken yani tüm fırsatlar önündeyken, kendini sorguya çekmeli ve inşa edilecek olan *şeyin* kullanımını da düşünerek doğru kararlar almalıdır. İlk aşamada, bir formun birileri tarafından değerlendirilip beğenilmesi gerçekçi bir övgü değildir, çünkü bir yemek de tabakta güzel durabilir fakat asıl karar tadına bakıldığında verilir. Ancak böyle bir değerlendirme gerçeği yansıtabilir. Bir tasarımda verilen her karar birbiriyle uyum ve tutarlılık içinde olmalıdır. Zumthor, bir *şeyin* varoluşuna dair üretilen fikirlerin o *şeyin* özüne katılması ya da kendinde bulunmasıyla *şeyin* aslında olması gereken *şey* haline geldiğini söylemektedir (Zumthor, 2006).

“Mimarlık, nihayetinde, bizim kullanımımız için yapılır. Bu anlamda bağımsız/özgür bir sanat değildir. Bence mimarlık, uygulamalı bir sanat olarak en yüksek kaliteye erişir. Ve mimarlık, *şeyler* layık oldukları yere geldiğinde ve tutarlı olduklarında en güzeldir. O zaman her *şey* her *şeye* atıfta bulunur ve bütünü tahrip etmeden tek bir *şeyi* hareket ettirmek imkansızdır. Yer, kullanım ve biçim. Biçim yeri yansıtır, yer düzgündür, kullanım ise ikisini de yansıtır.” (Zumthor, 2006).

Peter Zumthor, Bruder Klaus Şapeli’nde; Bruder Klaus’un yeryüzündeki hareketi ile uyumlu, varlığın ona ithaf etmiş olduğu varoluşu sebebinin bulması noktasında ona yardım eden münzevi mekânlara atıfta bulunmuştur. Mabet, bir tapınma mekânı ve kutsalın ruhunun simgesi olmasından dolayı insanın iç dünyasının ve duyularının doğrudan bütün etkilere açık olduğu bir mekândır. Bu bağlamda mabet; hem üzerine kurulduğu tarım arazileri ile hem kendi iç ve dış mekânları ile hem de insan ile buluştuğu andan itibaren

tamliğa ve bütünlüğe ulaşır. Zumthor'un tasarladığı mekân fazlalık her şeyden arınmış, saf bir *atmosfere* sahiptir; çünkü bu mekânın en değerli ögesi “insan” dır. İnsan, mimarlığın her alanında en etkin varlıktır. Fakat bir mabedin *atmosferleri* insanın Tanrı ile olan iletişimine eşlik etmediği, uyum sağlamadığı sürece, bir *şey* olarak kendi imkanını ortaya çıkaramaz. Mabedi dışarıda bir beton yığını gibi gözükse de iç mekân ile insanı *hayret* noktasına vardırır. Bu başka bir anlamı ile hakikatin her zaman derinlerde olduğunun ifadesidir. Hakikat bir insanın kendi varlığının ve varoluşunun derinliklerinde gizlidir. Hakikat bir yapıda doğru atmosferin doğru mekâna yerleştirildiği yerde gizlidir. İnsan; Heidegger'in kulübesiyle olan ilişkisinin onun *varlığı* anlamasında ve düşünmesindeki yol göstericiliğine benzer biçimde, mabedi deneyimlemesiyle de kendi varlığının hakikatini keşfedebilir.

Tüm bunlar gösteriyor ki; Bruder Klaus Şapeli ıssız tarlaların ortasında, tepesindeki *oculus* ile “yer, gök, tanrısallar ve ölümlüler” ile bütünleşmiş bir şekilde, kendi hakikati ile yüzleşmek isteyenlerin Tanrı ile buluştukları/birleştikleri mekândır. Daha da ilerisi; yapı her yönüyle tutarlı ve varlığının ifşa ettiği gerçeklik ile uyum içindedir. Mekân, *atmosfer* ve insan; bir bütünün gizemli parçalarıdır.

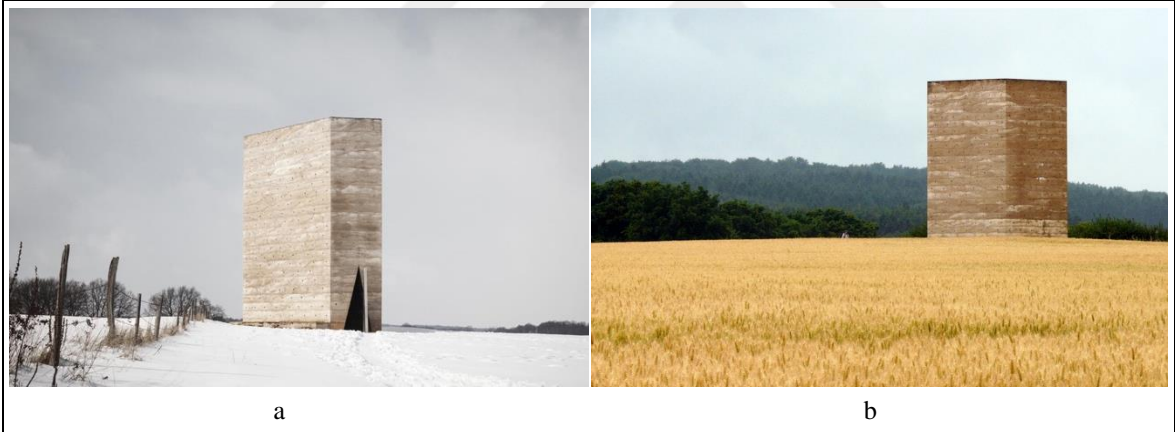
2.3.12. Zumthor'un Üçüncü Ek Cevabı: Güzel Form/Biçim

Zumthor çalışmalarına yardımcı ve kendi için bir tutku olan son ilkeyi “güzel form” olarak belirlemiştir. Biçim, üzerinde çalışılan bir *şey* değil; ses, gürültü, anatomi gibi diğer her *şey* için insanın kendinin de sahip olduğu bir *şeydir*. İlk aşamada mimarlığın bedeni, *şeyleri* mantıklı bir şekilde bir araya getiren inşaat ve anatomidir. Bunlar insanın kendisine uyguladığı *şeylerdir*, tıpkı gözün kendi yerinden/yuvasından çıkarılmadan kullanılmaya devam edilmesi, görme eyleminin gerçekleştirilmesi gibi. Zumthor tasarım sürecinde genellikle büyük bir model ya da bir çizim oluşturduklarını ifade eder. Devamında, model üzerinden yapılan değerlendirmelerde, işlerin iyi gittiğini ve doğru kararlar alındığını görür; çünkü *şeyler* birbirleriyle uyumludur. Formun gelişmesi ve inşa edilebilecek bir *şey* haline gelmesinde sadece güzel olması değil, tutarlı bir bütün olması hedeflenmektedir. Zumthor, bir tasarım üzerinde çalıştığı her günün sonunda *şeylere* (formu oluşturan her öge) tekrar tekrar bakar. Gördüğü her *şey* onu şaşırtır ve düşünme eylemini yeniden canlandırır. Mimar tasarıma ilk başladığı an, en son karşısında nasıl bir sonucun duracak olduğunu hayal edemediğini ifade etmiştir. Her ne kadar her *şey* yerli yerinde ve güzel

duruyor olsa da günün sonunda form kendisini hareket ettirmiyorsa, yeniden geri dönüp tekrar baştan başlamak gerektiğini vurgulamıştır (Zumthor, 2006). Zumthor’un ifadesiyle:

“Güzel biçimi bazen bir ikonanın içinde, bazen hayatın bir kısmında ya da genelinde, bir bahçe aletinde, edebiyatta, hatta müziğin bir parçasında bulurum.” (Zumthor, 2006).

Ona göre, güzel biçim her yeredir, nasıl biçim bulduklarını görmek ve idrak etmek için varlığı/varoluşu gözlemlemek gerekir. Bir bina ya da mekân insana yaşaması ve barınması için kaliteli bir yer ve mütevazi bir destek sağlıyorsa asli görevini yerine getirmiş olur. İnsanın bir yer üzerinde gerçekleştirdiği iskân eylemine uygun inşa eyleminin gerçekleştirilmesi; onun mekânı okumasını, mekân ile bütünleşmesini, mekânın aurasını hissetmesini ve mekânı duyumsayabilmesini mümkün kılar. Mekân ile insan arasında böyle kozmik bir ilişki oluşturmak, mekâna özgü bir *atmosfer* yaratmak demektir. Bu *atmosfer* formun, biçimin güzelliği ile insanların deneyimine sunulur (Şekil 22).



Şekil 22. Bruder Klaus Şapeli formu (URL, 47, 48)

Zumthor Bruder Klaus Şapeli için tasarladığı formun metaforunu arkaik bir çömlek geleneğinden faydalanarak geliştirmiştir. Bu metaforun güzel bir biçime kavuşması için zihnindeki imgeler ve Bruder Klaus hakkında edindiği bilgiler bizatihi etkili olmuştur. Mimara göre; güzel formun geometrisinden, ölçülerine, rengine, dokusuna, iç mekân sirkülasyonuna, ışığa, malzemeye varıncaya kadar her şeyin o mekânı “güzel” olarak nitelendirebilecek yapıda olmalıdır. Ancak bu şekilde, formun saf güzelliği insanın duyuşal yönünü harekete geçirebilir ve *atmosferlerin* algılanması sağlanabilir. Güzel olan her şey insanın ruhani dünyasında kolaylıkla iz bırakır. Örneğin güzel bir çiçek, bir insan, bir yavru

kedi, bir ağaç, bir yaprak, mavi deniz, gökyüzü, mevsimler, yağmur insanın varlığına dair ipuçlarını ona iletir ve onun dünyayı farklı bir bakış açısıyla algılamasını, deneyimlemesini mümkün kılar.

Güzel ve estetik olan *şey*, *varlık* sahnesinde olmak istediği *şeyin* olma potansiyelini ortaya çıkaran *şeydir*. Başka bir perspektifle bu *şey*; bulunduğu dünya üzerinde kendi imkanını ifşa edebilen, açığa çıkarabilen *şeydir*. Mabedin sahip olduğu güzellik işte buradadır; kendi yerinden başka bir yerde bir beton yığını olarak düşünülebilir olmasına rağmen, bulunduğu yerin mekânı olmayı başarır. Dahası “düşünmek iskân etmek inşa etmek” felsefesiyle örtüşerek tam da orada olma durumunun hakkını verir. Form bu kızıllımsı toprağın üzerinde anıtsal varyetiyile *atmosferin* estetiğini yakalar.

Zumthor’un Bruder Klaus Şapeli için yaptığı tasarım, her *şeyden* önce binanın adaşı olan Bruder Klaus’un mirasına ait bir vasiyetnamenin kanıtıdır; fakat ikincisi, Zumthor’un kutsal ve şekilsiz olanı, herkesin duyuları ile hissedilebilen ve algılanabilen katı, somut bir yapıya dönüştürme yeteneğidir. Mabet; ses, koku, dokunma, düzen ve ruh hallerinin, Zumthor’un deyimiyile “*atmosferler*” in bir tek anla bağlantılı olduğu bir ustalık eseridir (Pearson, 2016). *Atmosferleri* algılama, mekânı deneyimleme eyleminin doğru formların özünde somutlaşması açısından önemlidir. Güzel biçim, algıda seçicilik ilkesiyle birlikte hareket eder. Biçimin ya da formun güzelliği *atmosferlerin* algısını güçlendirir, çünkü insanın mekâna duyduğu ilgi ve merak duyguları insan üzerinde bir dürtü oluşturur. Mekân bir bütün olarak sahip olduğu estetik değerler ile insanlar için *iz* bırakan bir *deneyim* sunar. Zumthor’un mimarlığı tam da bu şekilde bir *iz* bırakmak ister.

3. SONUÇ

Çalışma, antik çağdan bu yana felsefenin ilk olarak sorduğu “*Varlık nedir?*” sorusu ile başlatılmıştır. “*Varlık nedir?*” sorusunun muğlaklığına, ona verilebilecek birkaç mümkün cevabı da içinde sakladığına dikkat çekilmiştir. Parmenides’in “Düşünme ve *varlık* aynıdır; Heidegger’in “Düşünme, *varlığı* düşünmedir”; Platon ve Husserl’in “Bütün bilme bir yeniden-anımsamadır” ifadeleri ile düşünme eyleminin *varlığın* hakikatini kavrama noktasında ne derece önemli olduğu ifade edilmiştir. Bu anlamda, Heidegger felsefesindeki “Düşünmek ne demektir?”, “Düşünmeye çağıran şey nedir?” sorularına yine Heidegger’in verdiği cevaplar üzerinden zihinsel bir yolculuk yapılmıştır. Bu cevapların mimarlık ile olan ilişkisi bağlamında çalışmanın ana omurgasını besleyecek düşünme pratikleri yapılmıştır.

İnsanın içinde varolduğu dünyayı varlık sorusu çerçevesinde zihinsel ve fiziksel deneyimlemesinin yolunun, insanın kendisini düşünmeye çağıran şeyi idrak ederek düşünmesi olduğu anlaşılmıştır. Heidegger, dünyadaki herhangi bir ilişkilenenin kavranmasının, beraberinde varlığın anlamına yönelik sorunun sorulmasıyla mümkün olacağını belirtmiştir. Heidegger’in “*varlık*” ile ilişkilendirdiği “düşünmesi”nin bizatihi mekânı, Todtnouberg’deki dağ kulübesidir. Heidegger *varlığının* anlamını bu kulübede aramaktadır. Bu kulübe onun felsefesine göre; *Dasein*’in kendi *varlığının* imkanını ortaya çıkarmak için dünya üzerinde deneyimlediği yerdir. *Dasein* dünya üzerine fırlatılmıştır ve buradaki *varlığını* sürdürürken; düşünerek, iskân ederek ve inşa ederek konumlanır, yerleşir. *Dasein*’in bu konumlanması ve bir mesken tutmasının mimarlık ile ilişkisi Heidegger’in “Düşünmek İskân Etmek İnşa Etmek”, “Şey” ve “...şiiysel biçimde, insan mesken tutar...” metinleri ile derinlemesine incelenmiştir. Heidegger’in “İskân etmek nedir?” ve “İnşa etmek iskan etmeye nasıl bağlanır?” soruları ve bu sorular için verilen cevaplar mimarlık için oldukça önemlidir. Düşünüre göre; düşünmek, iskân etmek ve inşa etmek birbirleriyle o kadar yakın ilişkilidir ki bunların birbirinden virgülle bile ayrılmaması gerekmektedir.

Heidegger’e göre, iskan etmek inşa etmek eylemlerini birbirinden ayıran teknik düşünceye dayalı yeni üretim sistemleridir. Modern çağ mimarlık anlayışında binalar tüketim nesnelere dönüşmüştür. Bu duruma rağmen modernizm sonrası mimarlığında düşünmek, iskan etmek ve inşa etmek sürecinin birbiriyle uyumlu bir şekilde ortaya

konulduğu yapılar görmek de mümkündür. Bu noktada özellikle Peter Zumthor'un mimarlığı ve mimarlık üstüne düşünceleri Heidegger felsefesinin mimarlıktaki yansımaları ile paralellik göstermektedir.

Heidegger'in retoriğinin ayırt edici özellikleri metinleri, yaşam görüşü, kendisi için önemli olan değerler olarak ortaya çıkmaktadır: belirli bir ahlak anlayışı; insan varlığı ve değerlerini yükseltme; ilahiyattan uzak bir mistisizm; nostaljiye duyulan bir eğilim; bilim ve teknolojinin sınırlarını belirleme gayreti öne çıkmaktadır. Düşünür, mesleki çevresi ya da diğer kimlikler tarafından nadiren tartışmasız ele alınır. Todtnouberg'deki dağ kulübesine çekilip düşünme ve yazma serüvenine başlaması, taşrayı sevmesi ve medeniyetten uzak olması nedeniyle eleştirilir. Tüm bu eleştirilere rağmen pek çok insanı etkilemiş ve onlarla benzer düşüncede buluşmuştur.

Zumthor da tıpkı Heidegger gibi kendi dünyasında; çok özellikli ve ayrıcalıklı koşullarda, dünyanın farklı noktalarındaki sınırlayıcı öğelerden kurtulmuş vaziyette seçkin ürünler üretmekte ve özel bir yapı-insan ilişkisi tanımlamaktadır. Zumthor; düşünürün "İnsanın yerle ve yer aracılığıyla mekân ile kurduğu ilişkisi, onun yer ve mekân içindeki iskânına dayanır" ve "Şeyler arasında yaşamak, insan varlığının temel ilkesidir" şeklinde ifade ettiği düşünceleri üzerine yoğunlaşmıştır. Mimar, bir mekânın insanın duyuları üzerindeki etkisini güçlendirmeyi ve mekânın duygusunu da onlara geçirmeyi amaçlamıştır. Ona göre; her mekânın bir *atmosferi/aurası* vardır ve insan mekânı deneyimleme yoluyla bu *atmosferleri* algılayabilmektedir.

Zumthor'un yeniden anlamlandırdığı bağlamları/ bağlamsal değerleri ifade etmek için seçtiği *atmosfer* kavramının; kökeni ve fonetik yapısı itibariyle belli ifade biçimlerine kavuşsa da gizemini koruduğu görülmüştür. Fransızca olan *Atmosfer (atmosphère)* kelimesi köken olarak, Eski Yunanca "*atmós ατμός*" "buhar, nefes" ve "*sphaîra σφαῖρα*" "top, küre" sözcüklerinin bileşiğidir. Bununla birlikte mimarın "*Atmosferler*" kavramına yüklediği anlam; Türk Dil Kurumu sözlüğünde verilen "İçinde yaşanılan ve etkisinde kalınan ortam, hava." mecaz anlamı ile aktarılmaktadır. Mekânın içindeki ya da dışındaki *atmosferler* için çok net bir tanım yapılamaz, çünkü buradaki değerlendirici kullanıcıdır. Mimarın mekânda yaratmak istediği atmosferler her kullanıcı için farklı bir duyuşal hareketlilik oluşturabilir ya da aynı etki derecesine sahip olmayabilir. Bu durumun kullanıcıdan kullanıcıya değişebileceği ve hatta mekânın atmosferinin de kendi içinde bir değişime uğrayabileceği düşünülmektedir. Çünkü; Heidegger felsefesinin irdelenmesi sırasında öğrenilenlere göre; insan şeyler üzerine düşünürse, *şeyler* insanlara insanın

varoluşunun ham mevcudiyetiyle ilişkisine dair bir *şeyler* söyleyebilir. *Şeyler* kullanıcılara ayna tutarak; onların dikkatini *toprak, gök, tanrısallar ve ölümlülerin* bir yansımasına yönelterek bunu başarma gücüne sahiptir. Yakınlık böylelikle *dolaysızlık* işlevi görür: Bir insan dolaysız bulduğu *şeye*, gerçekte ondan çok uzak olsa bile yakındır; dolaysız bulmadığı *şeye* ise gerçekte ona çok yakın olsa bile uzaktır. Bu da demek oluyor ki, bir *şeyin şeyliğinin* ayırt edici özelliği, insanın onu deneyimlemesi sırasında varoluş ve dörtlüyle kurduğu ilişkinin yakınlığı ile doğru orantılıdır. Daha açık bir ifade ile; dünya üzerinde inşa edilmiş bir *şeyi/mekânı/yapıyı* deneyimlerken onun sahip olduğu atmosferi algılamak için bunun insanı düşünmeye çağıran *şey* olduğunu kavrayıp o *şey* üzerine düşünülmesi gerektiği anlaşılmıştır.

Zumthor'un *atmosferleri*; Heidegger'in bir orman yürüyüşü sırasında karşılaştığı işaretler, ormanın derinliklerinde kaybolduğunu düşündüğü anda vardığı kayran noktalarıdır. Hiçbir formun etkisinde kalmadan, *varlığın* bizatihi kendisinden doğacak olan özgün formun ne olacağı konusundaki zihinsel aktivitesi mimarın "düşünme" sidir. Sahip olduğu imgeler ya da anılardan inşa etmek istediği mekâna uygun olanları, zihninin derinliklerinden çıkararak bir *atmosfer* olarak tasarlamak istemektedir. Bu doğrultuda, tasarladığı *atmosferlerle deneyim planlaması* gerçekleştirmektedir. Bir mekânın nasıl deneyimleneceği de *atmosferlerin* algılanması açısından önem arz etmektedir. Buna rağmen; mimar mekânı hangi atmosferle donatırsa donatsın, kullanıcının yani dünya üzerinde kendi yürüyüşünü gerçekleştirirken kendi imkanını ifşa etmek isteyen Dasein'in, bu mekânı dolaylımsız deneyimlemesi sırasında istekli ve düşünmeye hevesli olması gerekmektedir.

Zumthor'un "*Atmosferler*"i onun tasarlamak istediği ve inşa ettiği mekânın özünü oluşturur. "*Atmosferler*" Zumthor'un bizatihi kendi bağlamlarıdır ve mimar bu ilkelerin oldukça kişisel olduğunu vurgulamaktadır. Bununla birlikte, *atmosferlerin* mesnetli ve güçlü yanlarının olduğunu ve doğru mekânda doğru yere yerleştirildiklerinde insanda duysal yönden bir uyarılmanın ya da dürtünün gerçekleştirilebileceğini savunmaktadır. Bu bağlamda, mimaride nitelikli yapı üretme sanatının kendine özgü ilkelerini ortaya koymak için "*Gerçeğin büyüü nedir?*" sorusunu sormaktadır. Mimar bu soruya toplamda 12 (9+3) ilke olan "*atmosferler*" yoluyla cevap vermektedir. *Atmosferler*; mimarlığın bedeni, malzemenin uyumu, mekânın sesi, mekânın sıcaklığı, saran/çevreleyen nesnelere, sükûnet ve baştan çıkarılma arasında, içle dış arasındaki gerilim, samimiyet/yakınlık

derecesi, şeylerin önündeki ışık, çevreleyici olarak mimarlık, tutarlılık (uyum + denge), güzel biçim şeklinde sıralanmaktadır.

Zumthor, zihnindeki “eskinin en eskisi” olan imgeyi anımsayarak/hatırlayarak “yeninin en yenisi” olacak olan mekânın *atmosferlerinin* tasarımında kullanmaktadır. *Atmosferler*; mekânı deneyimleyen insan üzerinde uyandırdıkları duyuşal hareketlenme ile “iz” bırakmaktadırlar. *İz*, *atmosferlerin* algılanması ile oluşmaktadır. Atmosferler ile insan arasındaki bu iletişim, Zumthor’un çocukluğundaki anılarının gerçekliğidir. Onun deyimiyle, mekân -pirinç bir kapı koluyla bile- insanın zihninde, gönlünde *iz* bırakabilmekte ve duyuşal dünyasında güzel bir hatıra olarak kalabilmektedir. Heidegger’in mistik olana, geleneğe, kültüre, gerçekliğe duyduğu ilgiyi onunla paylaşan mimar, Heidegger gibi deneyim ve anıların dolaysız tanıklığını matematiksel ve istatistiksel verilere tercih etmektedir. Bu anlamda, bir mekânda gerçekleştirilecek olan eylemlerin ya da yol haritalarının deneyimi planlayarak, kullanıcıların bu mekânda yönlendirildikleri kadar özgürce hareket etmelerinin de önemli olduğu görülmüştür.

Atmosferleri tasarlamak; bir yönetmen titizliği ile mekândaki kadrajları planlamaktır. Mimar, bir film yapar gibi yapı inşa etmek istemektedir. Çünkü tasarladığı atmosferleri inandırıcı kılabilmek, mekânın izini sürdürebilmek, güçlü bir otantiklik duygusunu kullanıcıya verebilmek; bir sinema filminin, bir teatral sanatın ve hatta bir mekânın *iz* bırakma şeklidir. Zumthor’un senaryosunu *atmosferler* oluşturur. Mimar *atmosferleri* tasarlarken adım adım nitelikli bir mekânın tasarlanma metodolojisini de ortaya koymaktadır. Zumthor’un bütün yapıları birbirinden farklıdır, hiçbirinde benzer bir form anlayışı ya da herhangi bir eş seslilik yoktur. Her yapı bir şey olarak; kendi yerinin mekânıdır ve o şey olma durumunu ifşa etmektedir. Zumthor’un tasarladığı mekânlar zahirde basit gibi görünse de hakikatte içinde barındırdığı “öz” ile bileşik ve düzenli bir yapıya sahiptir. Bu tespit, Zumthor’un basit gibi görünen yapılarının aslında ne kadar karmaşık, bilinmedik bir imgenin hatırlanmasıyla inşa edildiğini göstermek adına önemlidir. Bu minvalde çalışmada; mimarın en basit görünen Bruder Klaus Şapeli üzerine yoğunlaşmaya karar verilmiş ve Zumthor’un *atmosferlerinin* bu mabet üzerinden okunması gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın öznesi olarak seçilen yapı, *atmosferleriyle* birlikte Bruder Klaus’un da inşa edilmesini istediği yerde, daha öz bir ifade ile iskân edildiği yerde inşa edilmiştir. Mabet; örgü ağaç sepetin dışının toprak ile sıvanması ve sonrasında yakılarak ahşap kalıptan ayrılması ile çömlek yapma fikrinden yola çıkılarak tasarlanmış ve inşa edilmiştir.

Zumthor zihnindeki bu geleneksel imgeyi atmosferler ile buluşturarak mekânı tasarlamıştır. Mabet, bir tarla peyzajı içerisindeki devasa gövdesi ile oldukça basit bir beton yığını gibi gözükmetedir. Fakat mimar, malzemesi, formu, yüksekliği ile dikkatleri üzerine çekerek *deneyimi* başlatmaktadır. Metalik üçgen kapıdan içeriye adım atar atmaz insanı *hayrete* düşürmektedir. İçi ve dışı arasında beklenmedik pek çok farklılık bulunmaktadır. Bir “menhir” gibi tarlaların ortasında dikili duran bir taşı andıran bu yapı; içine girildiğinde nemli bir mağaraya girme hissi uyandırmaktadır. Konik bir şekilde yükselen iç hacmin tepesinde bir *oculus* bulunmaktadır. İç duvarların yüzeyi çam kütüklerini oluklu izleriyle kaplı olan mekânda, *oculus*’tan süzülen ışık duvarlara dokunarak metal karışımı olan zemine inmektedir. Duvar yüzeyindeki cam tapalar gökyüzündeki yıldızlar gibi ışıltılı parıldamaktadır. *Oculus*’tan içeri sızan yağmur suları duvarlardaki is kokusunu arttırmakta ve zemindeki vaftiz kurnasında birikmektedir. Mekân kullanıcıları isterlerse bu suyu tadabilmektedirler, ya da vaftiz sırasında suyla temasa geçebilmektedirler. Zumthor adeta bütün duylara dokunmakta ve insanın içgüdülerini *atmosferlerle* uyandırmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı Zumthor mimarlığını diğer bağlamsalcılarla karşılaştırmak değildir. Bununla birlikte, Zumthor’un “Atmosferler” tanımıyla ortaya koyduğu bağlamsal değerlerin bu yaklaşımı benimseyen diğer mimarların bağlamlarından çok da farklı olmadığı gözlenmiştir. Ancak Zumthor’un bu bağlamsal değerleri ifade ederken kurguladığı atmosfer kavramı diğerlerinden farklı olarak tam da kendisine uygun bir şekilde duylara ve insanın özüne hitap etmektedir. Bağlamsal değerleri *atmosferler* adıyla tanımlaması onun duysal girdilere çok fazla önem verdiğini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Atmosferleri tasarlamak ve mekândaki deneyimlenmelerini planlamak; çok yönlü bilgi sahibi olmayı gerektirmektedir. Bu konuda Vitruvius mimarlıkta “kendisine anlam verilen ve ona anlamını veren” diyerek tanımladığı teorik ve pratik bilgi birikiminin, mimar için önemli iki nokta olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte Vitruvius; bir mimarın iyi bir yazı diline sahip olması, geometri eğitimi görmesi, tarih konusunda bilgili olması, felsefe çalışmış olması, müzikten anlaması, tıp bilimine yabancı kalmaması, hukukçuların düşüncelerini bilmesi, gökbilimin teorik bilgisine vakıf olması gerektiğini savunmaktadır (Vitruvius, 1993). Bu bağlamda denilebilir ki, Zumthor edebiyattan, sinemadan, müzikten, tarihten, felsefeden, teatral sanatlardan, geometriden, vb., pek çok

şeyden anlamakta ve atmosferleri tasarlarırken tüm bu donanımlardan kazandığı imgeleri anlamlı bir yolla önce iskân etmekte sonra inşa etmektedir.

Bununla birlikte Zumthor'un 9+3 ilke ile tanımladığı atmosferler arasında, tasarımda "malzeme ve malzemenin uyumu" ilkesinin diğer ilkelerden daha etkin bir dille kullanıldığı gözlenmiştir. Şüphesiz, mimarın geçmişten gelen marangozluk deneyiminin yanı sıra duyarlı kişiliği, sahip olduğu malzeme bilgisi ve içinde bulunduğu ayrıcalıklı tasarım ortamının ona sunduğu imkanlar bu yetkinlikte etkili olmuş ve onun malzemeyle ilişkisini güçlü kılmıştır. Esasında Zumthor'un tasarımında hedeflediği duyuşal kurguya ulaşmada güçlü bir araç olan ve neredeyse anılan tüm atmosferlerin oluşumunda doğrudan katkı sağlayan malzemenin bir adım önde olması Zumthor'un felsefesiyle de uyumludur.

Yukarıda da belirtildiği üzere 9+3 ilkenin her biri her ne kadar atmosferlerin tanımlı ve özel parçaları olsa da Zumthor'un malzeme ile kurduğu atmosferik ilişki, arkaik yöntemler ve imgeler bunlar arasından ön plana çıkmaktadır. Mimarın zihninde derin izlere sahip olan eskinin en eskisine dair tüm imgeler duyularla son derece ilişkilidir. Onun mimarlığında; anılar, yaşanmışlıklar, arkaik yöntemler, kültürel ve otantik değerler, malzeme, vs., yeniden yeni olarak mistik bir temsil ile varlık sahnesine çıkmaktadır.

Tüm bunlara ek olarak; her mekânın bir atmosferi vardır. Fakat mekânda yaratılmak istenen *atmosfer* her tasarımcıya göre farklılık göstermekte, her tasarımcı tasarladığı mekânda kullanıcıya geçirmek istediği duyguyu kendi imgeleri arasından seçmektedir. Bu anlamda "*Atmosferler*"i Zumthor mimarlığının özelinde değerlendirmek gerekmektedir. Her ne kadar öznel ilkeler olsalar da Zumthor'un mimarlığın duyuşal yönüne dikkat çekmesi, duyguyu benimsemesi, mekân-insan ilişkisi üzerine yoğunlaşması, herhangi bir mekânın sahip olduğu atmosferin insanı nasıl etkileyeceğini düşünmesi, geleneğe ve otantikliğe değer vermesi teknolojinin ve endüstrileşmenin hızla ilerlediği günümüz mimarlığına bir soluk alma noktası ve metodolojisi sunmaktadır. Elbette ekonomik, sosyal, toplumsal, politik koşullar dünyanın her noktasında farklıdır. Fakat Zumthor Heidegger'in söylemiyle "düşünüyorken düşünmenin ne demek olduğunu öğrenmeye başlamıştır ve girişiminde başarılı olmaya hevesli olduğu için düşünmeyi öğrenmeye hazırlıktır." Bu minvalde; mimar koşullar ne olursa olsun eğer hevesliyse, onu düşünmeye çağırın *şeyi* idrak ederek kendi imkanı ve hatta inşa etmek istediği *şeyin* imkanını ortaya çıkarabilir.

Denilerbilir ki, tez çerçevesinde ele alınan Bruder Klaus Şapeli basitin arkasındaki bilinçli karmaşıklığı ve çokluğu simgelemektedir. Zumthor "*Gerçeğin büyüü nedir?*" sorusuna verdiği cevaplarla bir mekânı deneyimlemenin gerçekliğini, sahiçiliğini, anlamını

insanlara ulaştırmaktadır. Çalışma kapsamında; “*Varlık nedir?*” sorusuyla başlanıp “*Düşünme ne demektir?*” sorusuyla devam edilmiş, bir mimarın zihinsel dünyasından çıkardığı *özü/aurayı/atmosferleri* inşa etme süreci ve metodolojisi incelenmiştir. Tüm bunların ışığında, Heidegger düşüncesinden feyz alan Zumthor mimarlığının özünü; insanın ruhuna dokunan, duyularını harekete geçiren, her kullanıcıya öznel bir mekân deneyimi sunan ve ruhunda iz bırakan *atmosferler* oluşturmaktadır.



4. KAYNAKLAR

- Aristoteles, 1996. *Metaphysics*, with an english translation by Hugh Tredennick, Cambridge: Harvard University Press.
- Aydoğan, H. A., 2008. *Heidegger, Fikir Mimarları – 15, Say Yayınları*, İstanbul, 190.
- Bilgin, İ., 2016. *Mimarlığın Soluğu: Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine*, Metis Yayınevi, İstanbul, 30-33, 81-105.
- Bozzi, P., 1998. *Fisica ingenua. Studi di psicologia della percezione*, Milano: Garzanti, 88.
- Böhme, G., 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*, Published by Routledge, London and New York.
- Cevizci, A., 2013. *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 1582-1593.
- Dichter, E., 1964. *Handbook of Consumer Motivations: The Psychology of the World of Objects*, New York: McGraw-Hill, 360.
- Etimoloji Sözlüğü, “Atmosfer nedir?”, <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/atmosfer>, 16.12.2017.
- Galati, D., 2002. *Prospettive sulle emozioni e teorie del soggetto*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Goodman, N., 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Griffero, T., 2016. *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, Published by Routledge, University of Rome Tor Vergata, Italy.
- Güleç, G., 2011. *Çağdaş Mimarlıkta Bağlamın Yeniden Kavramsallaştırılması Üzerine Eleştirel Bakış, Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi, Ankara, 1-5.
- Güzer, A., 1996. “Türkiye Mimarları Haritası, Türkiye’deki Mimarlık Eğilimlerini Anlamaya Yönelik Bir Model Denemesi”, *Mimarlık*, (272): 51.
- Hauskeller, M., 1995. *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin: Akademie Verlag.
- Heidegger, M., 1971. (a), “Building Dwelling Thinking”, *Poetry, Language, Thought*, içinde, çev. A. Hofstader, Harper & Row, Londra, 143-161.
- Heidegger, M., 1971. (b), “The Thing”, *Poetry, Language, Thought*, içinde, çev. A. Hofstader, Harper & Row, Londra, 163-186.

- Heidegger, M., 1971. (c), "... poetically, Man dwells ...", Poetry, Language, Thought, içinde, çev. A. Hofstadter, Harper & Row, Londra, 211-219.
- Heidegger, M., 2008. Düşüncenin Çağırıldığı, çev: Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, M., 2011. Varlık ve Zaman, Agora Kitaplığı, 2-242
- Jenner, R., 2011. Inner Poverty: a setting of Peter Zumthor's Bruder Klaus Field Chapel, Interstices Journal of Architecture and Related Arts, 35-47
- Koffka, K., 1999. Principles of Gestalt Psychology, London: Routledge, 7.
- Langeveld, M. J., 1968. Studien zur Anthropologie des Kindes, Tübingen: Niemeyer, 89.
- Lessing, T., 1926. Prinzipien der Charakterologie, Halle: Mahrhold, 27.
- Levinas, E., 2010. Heidegger: Varlığın Çobanı, Cogito, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 29-31.
- Minkowski, E., 1936. Vers une cosmologie. Fragments philosophiques, Paris: Aubier.
- Ökten, K., 2010. Heidegger: Varlığın Çobanı, Cogito, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 89-99.
- Pallasmaa, J., 2005. The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses, Chichester: John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, J., 2011. Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular, YEM Yayın, İstanbul, 11-14.
- Parkes, D., 2017. Dreaming Space: Exploring the Transformative Power of Immersive Art and Architecture, The thesis for the degree of Master of Architecture, University of Waterloo, Waterloo, Ontario, Canada, 112-121.
- Pearson, M., 2016. Atmospheric Monk: Peter Zumthor's Bruder Klaus Field Chapel Senior Design Architect at Clark Nexsen.
- Sağiroğlu, A., 2013. Aşk ile Açılan Varlık , Kaygı, Uludağ Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 2013/20, 166.
- Sağocak, A. M., 2000. "Mimarlığı Anlamak ve Yorumlamak: Temel İlişkiler", Arredamento Mimarlık, Boyut Yayın Grubu, 06: 112-113.
- Schmitz, H., 2007. Der Leib, der Raum und die Gefühle, Bielefeld, Locarno: Sirius.
- Seel, M., 2005. Aesthetics of Appearing: Cultural Memory in the Present Series, Palo Alto: Stanford University Press, in Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces by Tonino Griffero, 2016.
- Sharr, A., 2016. Heidegger'in Klubesi, Dergah Yayınları, İstanbul, 10-119.
- Sharr, A., 2017. Mimarlar İçin Heidegger, Yem Yayın, İstanbul, 1- 118.

Taşkın, F., 2013. Varoluşçuluğun Fenomenolojiyle Temellendirilmesi Üzerine, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

TDK Sözlüğü, “Atmosfer nedir?”, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a2745490f0c42.43343836, 16.12.2017.

Unvin, S., 1997. Analysing Architecture, Routledge, Londra.

URL-1, <https://architizer.com/projects/bruder-klaus-field-chapel/media/412476/>, 15.12.2017

URL-2, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bruder_Klaus.jpg, 15.12.2017

URL-3, <http://www.lebendige-traditionen.ch/traditionen/00210/index.html?lang=en>, 15.12.2017

URL-4, http://media02.radiovaticana.va/photo/2017/01/07/RV22403_Articolo.jpg, 15.12.2017

URL-5, https://en.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Bruder_Klaus_18_bis.jpg, 15.12.2017.

URL-6, <https://tr.pinterest.com/pin/362328732497481450/>, 17.12.2017.

URL-7, <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/#lg=1&slide=4>, 17.12.2017.

URL-8, <https://divisare.com/projects/328515-peter-zumthor-aldo-amoretti-brother-klaus-field-chapel>, 17.12.2017.

URL-9, https://cjschwartz.files.wordpress.com/2014/11/iat_bruder_klaus_construction_color.jpg

URL-10, <https://tr.pinterest.com/pin/843510205178905605/>, 20.12.2017.

URL-11, https://vicki666.files.wordpress.com/2017/05/img_1974.jpg, 20.12.2017.

URL-12, <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/#lg=1&slide=5>, 20.12.2017.

URL-13, <https://www.archdaily.com/85656/multiplicity-and-memory-talking-about-architecture-with-peter-zumthor/bruder-klaus-chapel-floor-plan>, 20.12.2017.

URL-14, <https://www.domusweb.it/en/architecture/2007/09/19/a-saint-and-an-architect.html>, 12.12.2017.

URL-15, <http://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2016/05/Peter-Zumthor.-Bruder-Klaus-Chapel.-Mechernich-44.jpg>, 12.12.2017.

URL-16, <http://www.mark-wohlab.de/koken/albums/sakral/content/bruder-klaus-feldkaplle/lightbox/>, 12.12.2017.

- URL-17, <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/#lg=1&slide=5>, 20.12.2017.
- URL-18, <https://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor/bruder-klaus-feldkapelle-brother-claus-chapel>, 15.12.2017.
- URL-19, <https://i.pinimg.com/originals/0a/76/52/0a76529bd4254c112df22d8c71a16bea.jpg>, 15.12.2017.
- URL-20, https://media.licdn.com/mpr/mpr/shrinknp_800_800/AAEAAQAAAAAAAAAQkAAAAJGJhZjgyMWJkLTM3MTctNDE0OC1iMGJmLTc1NDI2MDUzMmU5NQ.jpg, 15.12.2017.
- URL-21, <https://tr.pinterest.com/pin/548383692118081458/>, 21.12.2017.
- URL-22, <https://tr.pinterest.com/pin/324962929337689780/>, 21.12.2017.
- URL-23, <https://i.pinimg.com/originals/4f/76/45/4f7645e07d15ab8f409b4df34949bee1.jpg>, 15.12.2017.
- URL-24, <https://divisare.com/projects/328515-peter-zumthor-aldo-amoretti-brother-klaus-field-chapel>, 15.12.2017.
- URL-25, <http://uk.phaidon.com/resource/130-brother-klaus-field-chapel.jpg>, 20.12.2017.
- URL-26, <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/#lg=1&slide=27>, 20.12.2017.
- URL-27, <http://afasiaarchzine.com/2016/06/peter-zumthor-26/peter-zumthor-bruder-klaus-chapel-mechernich-27/>, 15.12.2017.
- URL-28, <https://divisare.com/projects/349303-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-bruder-klaus-feldkapelle>, 15.12.2017.
- URL-29, <http://www.el-impenetrable.com/wp-content/uploads/2017/09/bruder-klaus-field-church-interiors.jpg>, 11.12.2017.
- URL-30, <https://tr.pinterest.com/pin/499125571183280062/>, 11.12.2017.
- URL-31, <https://tr.pinterest.com/pin/382383824582278876/>, 11.12.2017.
- URL-32, <https://divisare.com/projects/349303-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-bruder-klaus-feldkapelle>, 15.12.2017.
- URL-33, <http://afasiaarchzine.com/wp-content/uploads/2016/05/Peter-Zumthor.-Bruder-Klaus-Chapel.-Mechernich-38.jpg>, 11.12.2017.
- URL-34, <http://ardezart.com/wp-content/uploads/2016/03/3c479c98b4dcfbc8032edef505c9c790.jpg>, 21.12.2017.
- URL-35, <https://divisare.com/projects/328515-peter-zumthor-aldo-amoretti-brother-klaus-field-chapel>, 15.12.2017.

- URL-36, <https://www.flickr.com/photos/schroeer-heiermann/6729780971>, 21.12.2017.
- URL-37, http://www.wouterhabets.nl/zumthor/WouterHabetsA_07.jpg, 21.12.2017.
- URL-38, <https://gerhardlaukoetter.files.wordpress.com/2012/09/p1190356.jpg>, 21.12.2017.
- URL-39, <https://mattermatters.com/userfiles/image/Blog/architecturepeter-zumthor-brother-claus-chapelselectionbrother-claus-chapel.jpg>, 21.12.2017.
- URL-40, <https://tr.pinterest.com/pin/167829523597191488/>, 20.12.2017.
- URL-41, <http://ideasgn.com/architecture/bruder-klaus-kapelle-peter-zumthor/attachment/bruder-klaus-kapelle-by-peter-zumthor-6/>, 20.12.2017.
- URL-42, <https://www.quora.com/What-are-the-most-beautiful-Brutalist-buildings>, 12.12.2017.
- URL-43, <https://tr.pinterest.com/pin/229402174749744120/>, 12.12.2017
- URL-44, <http://www.jaredlockhart.com/outonsite/wp-content/uploads/2014/09/20140911-144400-53040340.jpg>, 12.12.2017.
- URL-45, <http://www.archello.com/en/project/bruder-klaus-field-chapel>, 12.12.2017.
- URL-46, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Bruder-Klaus-Feldkapelle_%28Wachendorf%29_003x.jpg, 20.12.2017.
- URL-47, <http://ideasgn.com/architecture/bruder-klaus-kapelle-peter-zumthor/>, 20.12.2017.
- URL-48, <http://www.manufocus.de/auszeit/bruder-klaus-kapelle/>, 20.12.2017.
- Vitruvius, P., 1993. Mimarlık Üzerine On Kitap, ç. M.H. Moran, Şevki Vanlı Yayınları, 4-5.
- Yavuz, M. F., 2005. Mimaride Niş Kavramı. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Yılmaz, N., 2011. William Turner'ın Dramatik Manzaraları, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=876&bhcp=1>.
- Zumthor, P., 1988. A way of looking at things, in Thinking Architecture, Lecture, SCI-ARC Southern California Institute of Architecture, Santa Monica.
- Zumthor, P., 1991. The hard core of beauty, in Thinking Architecture, Lecture, Semposium Piran, Slovenia.
- Zumthor, P., 1994. From passion for things themselves, in Thinking Architecture, Lecture, Alvar Aalto Symposium, "Architecture of the Essential," Finland.
- Zumthor, P., 1996. The body of architecture, in Thinking Architecture, Lecture, Symposium, "Form Follows Anything," Stockholm.

Zumthor, P., 1998. Architecture and Urbanism, February 1998, Extra Edition, 30.

Zumthor, P., 1999. Thinking Architecture, Birkhauser Architecture, Basel, Boston, Berlin

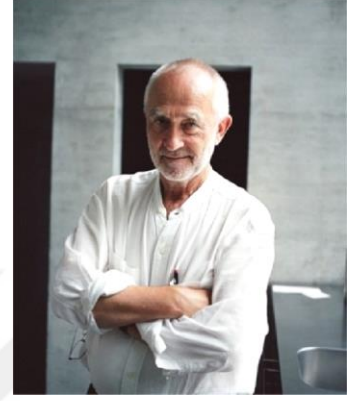
Zumthor, P., 2006. Atmospheres: Architectural Environments - Surrounding Objects, Birkhauser Architecture, Basel, Boston, Berlin 6-73.



5. EKLER

“NE MÜNZEVİ NE DE STAR” BİR MİMAR: PETER ZUMTHOR

Peter Zumthor, 26 Nisan 1943 tarihinde İsviçre’de dünyaya gelir. 17 yaşına kadar babasının yanında çırak olarak çalışarak marangozluk zanaatı ile uğraşır. Ardından ABD’ye Pratt Enstitüsü’ne gider. 20 yaşında ise Basel’de Kunstgewerbeschule Okulu’nda eğitim almaya başlar. 25 yaşlarında mimarlık mesleğine atılan Peter Zumthor restorasyon projelerinde tecrübe kazanarak inşaat teknikleri ve malzeme alanında nitelikli bilgiye sahip olur.



Peter Zumthor bugün hala İsviçre’nin Haldenstein şehrinde 1979 yılında kurduğu mimarlık ofisinde çalışmalarına devam etmektedir. Mimar İhsan Bilgin’in ifadesiyle; “ne münzevi ne de star”dır. Hem yaşamında hem de çalışmalarında bu açıkça görülür. İnsanların duyularına değmek ve dokunmak üzere tasarladığı işleri bütün dünya tarafından merakla izlenir. Hareket, söz ve imge dolaşımı üzerine kurulu bir dünyada duyuların uyarılmasına yönelik bir ihtiyacın doğduğunu farkeder ve çalışmalarını bunları dikkate alarak geliştirir. Zumthor, bütün has entelektüeller gibi düşünmeyi ve akıl yürütmeyi maddi hayatın temsili olarak değil; başlı başına bir tarz, üslup ve yöntem işi, deneyim ve beceri birikimi gerektiren bir zanaat ve dolayısıyla bir pratik olarak görür. Mimar kurduğu dünyayı atmosferlerle o kadar inandırıcı kılar ki mekânı deneyimleyenler gerçek ile rüya arasında gidip gelirler. Kendi zamanını temsil eden her şeyin aksine işlerinde güçlü bir *otantiklik* mesajını vermeye çalışır.

Misafir öğretim görevlisi olarak Kaliforniya Mimarlık Enstitüsü’nde, Münih Teknik Üniversitesi’nde, Università della Svizzera Italiana’da ve Harvard Üniversitesi’nde dersler verir. 1994 yılında Almanya’nın Berlin şehrinde yer alan “Akademie der Künste”ye üye seçilir. 1996 yılında “Bund Deutscher Architekten”a onur üyeliğine kabul edilir. 1998 yılında Avusturya’nın Bregenz şehrinde tasarladığı Kunsthaus Bregenz ve İsviçre’nin Vals şehrinde tasarladığı Termal Banyolar projeleri ile Carlsberg Mimarlık Ödülü’ne layık görülür. 1999 yılında Avrupa mimarisine katkılarından dolayı Mies van der Rohe Ödülü’ne layık görülür. 2009 yılında ise mimarlık alanındaki en prestijli ödüllerden birisi sayılan Pritzker Mimarlık Ödülü’nü kazanır. Ardından 2013 yılında İngiltere Kraliyet Altın Madalya’sı ile onurlandırılır.

ZUMTHOR'UN "ATMOSFERLER" KİTABI

PETER ZUMTHOR ATMOSPHERES

BIRKHÄUSER

ÖZGEÇMİŞ

20 Ağustos 1991, Trabzon doğumludur. Yomra Yabancı Dil Ağırlıklı Lisesi 2008 mezunudur. 2009 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde başladığı üniversite öğrenimini 2013 yılında bölüm ikincisi ve fakülte üçüncüsü olarak tamamlar. 2017 yılında Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'ne araştırma görevlisi olarak atanır. Halen Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak akademik çalışmalarını sürdürmekte ve iyi düzeyde İngilizce bilmektedir. Resim ve fotoğrafçılıkla ilgilenmektedir.