

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM KURAMI ÜZERİNDEN BİR MEKAN
OKUMASI: SANCAKLAR CAMİ ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Şeyma DUMAN

TEMMUZ 2021
TRABZON



**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM KURAMI ÜZERİNDEN BİR MEKAN
OKUMASI: SANCAKLAR CAMİ ÖRNEĞİ**

Şeyma DUMAN

**Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
“YÜKSEK MİMAR”
Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 19/06/2021
Tezin Savunma Tarihi : 14/07/2021**

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Nilgün KULOĞLU

Trabzon 2021

ÖNSÖZ

“Soyutlama ve Özdeşleyim Kuramı Üzerinden Bir Mekan Okuması: Sancaklar Cami Örneği” başlıklı bu tez çalışması, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı’nda hazırlanmıştır.

Tez çalışmam boyunca kendisinden çok şey öğrendiğim, başta konu seçimi olmak üzere çalışmamın her aşamasında engin bilgisi, tecrübesi, sabrı ve cesaret verici tavrı ile yoluma ışık tutan, desteğini gerek eğitimimde gerekse hayatımda esirgemeyen değerli danışman hocam Prof. Dr. Nilgün KULOĞLU’ ya şükranlarımı sunarım.

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında bana katkılar sunan, Yüksek Lisans eğitimim süresinde bana her zaman destek olan, bilgisine ve tecrübesine sonsuz güvendiğim savunma jüri üyesi ve değerli hocam Prof. Dr. Asu BEŞGEN’e teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca,

Tüm öğrenim hayatım boyunca benim için fedakarlıkta bulunan ve emek veren, bütün kararlarımda beni destekleyen ve bana inanan, bugünlere gelmemin yegane sebebi olan başta babam Birol DUMAN ve annem Perihan DUMAN olmak üzere tüm aileme,

Maddi manevi desteğini koşulsuz arkamda hissettiğim, hayata karşı olumlu teşvikleri, sevgisi ve yardımları ile her zaman yanımda olan yol arkadaşım Süleyman GÜLTEPE’ye

Sonsuz teşekkürlerimle...

Şeyma DUMAN
Trabzon, 2021

TEZ ETİK BEYANNAMESİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Soyutlama ve Özdeşleyim Kuramı Üzerinden Bir Mekan Okuması: Sancaklar Cami Örneği” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Prof. Dr. Nilgün KULOĞLU’nun sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, 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. 14/07/2021

Şeyma DUMAN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	III
TEZ ETİK BEYANNAMESİ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET	VII
SUMMARY	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	IX
TABLolar DİZİNİ.....	XI
1. GENEL BİLGİLER.....	1
1.1. Giriş	1
1.2. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı	2
1.3. Sanat Yapıtının Kavranışında Psikoloji.....	3
1.4. Sanat İstemi, Soyutlama ve Özdeşleyim Kavramları	5
1.5. Wilhelm Worringer ve Kuramı.....	9
1.5.1. Worringer'in Sanat Tarihi Çalışmalarında Materyalist Yöntem Eleştirisi	10
1.5.2. Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleyim Kitabı (1908).....	12
1.5.2.1. Worringer'de Soyutlama Kavramı	14
1.5.2.2. Worringer'de Özdeşleyim Kavramı	17
1.5.3. Worringer'de Natüralizm ve Stil	18
1.6. Mimarlıkta Soyutlama ve Özdeşleyim	24
1.6.1. Worringer'in Sanat Tarihi Yorumu	25
1.6.2. Worringer'in Mimarlık Tarihi Yorumu	33
1.7. Worringer'in Teorisi Işığında İslam Estetiği ve Mimarisi	43
1.7.1. Camilerin Soyutlama ve Özdeşleyim Yönünden Üslup Özellikleri.....	49
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	58
2.1. Çalışmanın Yöntemi	58
2.2. Soyutlama ve Özdeşleyim Teorisinin Kategorizasyonu.....	60
2.3. Soyutlama ve Özdeşleyim Teorisinden Elde Edilen Kavram Çiftlerinin İncelenmesi	60
2.3.1. Yasallık ve Düzenlilik	61
2.3.2. Değişmezlik (Hareketsizlik) ve Akış.....	62
2.3.3. Bilinçüstü ve Bilinç	63

2.3.4.	Yokluk ve Varlık	64
2.3.5.	Sonsuzluk ve Özgürlük.....	66
2.3.6.	Zamansızlık ve An.....	67
2.3.7.	İkna ve Uzlaşa	68
2.3.8.	Anıtsallık ve Tevazu	69
2.3.9.	Netlik ve Karmaşa	70
2.3.10.	Malzemenin Özü ve Özdeklığı	71
2.3.	Mimari Değerlendirme Öğelerinin Tespit Edilmesi.....	73
2.4.	Sancaklar Cami'nin İncelenmesi	76
2.4.1.	Sancaklar Cami	76
2.4.2.	Sancaklar Camii Tasarımı ve Mekan Analizi	79
3.	BULGULAR VE İRDELEME	86
4.	TARTIŞMA.....	97
5.	SONUÇLAR.....	100
6.	ÖNERİLER.....	103
7.	KAYNAKLAR	105
ÖZGEÇMİŞ		

Yüksek Lisans Tezi

ÖZET

SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM KURAMI ÜZERİNDEN BİR MEKAN OKUMASI:
SANCAKLAR CAMİ ÖRNEĞİ

Şeyma DUMAN

Karadeniz Teknik Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Nilgün KULOĞLU
2021, 108 Sayfa

Bu çalışmanın amacı sanat tarihi üzerine önemli çıkarımlara ışık tutan Soyutlama ve Özdeşleyim teorisini mimarlık alanında incelemektir. Mimarlık ve psikoloji disiplinlerini ortak paydaya alan bu teori hem mimari okuma çalışmalarına hem de akademik çalışmalara farklı, özgün ve zengin bir yöntem sunmayı hedeflemektedir. Bu amacı gerçekleştirmek için Worringer'in 20. Yüzyılda yazmış olduğu Soyutlama ve Özdeşleyim isimli eserindeki mimarlık ve sanat yorumlarının incelenmesi, yeniden okunması ve kavramsal olarak analiz edilmesi planlanmıştır. Tezin asıl vurgu yapmak istediği nokta, geçmişte yol gösterici olan bu kavramların bugünün mimarisi üzerinden okunabileceğini ortaya koymaktır. Çalışmanın örneklem alanı olan İslam mimarisi, farklı bir boyutuyla ele alınarak teori üzerinden incelenmiş; 21. Yüzyıl camilerinden biri olan Sancaklar Cami'nin farklı üslubu tez kapsamında teoriye bağlı olarak irdelenmiştir.

Yukarıda belirlenen amaçlar doğrultusunda çalışma: Genel Bilgiler, Yapılan Çalışmalar, Bulgular, Tartışma, Sonuçlar ve Öneriler olmak üzere beş başlıkta toplanmıştır. Genel bilgiler bölümünde, çalışmanın amacı, kapsamı, yöntemi, soyutlama ve özdeşleyim (einfühlung) kuramı hakkında genel bilgiler verilmiştir. Yapılan Çalışmalar bölümünde teorinin mimarlık disiplini bağlamında söylemleri irdelenip veri analizi yöntemi ve içerik okuması yöntemi ile elde edilen kavramlar belirlenmiştir. Elde edilen kavramlar örneklem alanı olan Sancaklar Cami örneği üzerinden irdelenmiştir. Bulgular bölümünde caminin analizi kavram başlıkları altında ulaşılan kısa sonuçları ile aktarılmıştır. Tartışma kısmında, elde edilen bulguların nasıl değerlendirildiği ve araştırma kapsamında ne denli şekillendiği konusu üzerinde durulmuştur. Sonuçlar bölümünde, yapılan analiz ve bulgulara ait özet bilgiler aktarılmış; Öneriler kısmında ise, ileride çalışmanın gelişip genişleyebileceği kapsam konusunda fikirler betimlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Soyutlama ve Özdeşleyim, Wilhelm Worringer, Sancaklar Cami, Mimarlık ve Psikoloji, Üslup Psikolojisi.

Master Thesis

SUMMARY

A SPACE READING THROUGH ABSTRACTION AND EMPHATY THEORY: THE CASE OF
SANDAKLAR MOSQUE

Şeyma DUMAN

Karadeniz Technical University
The Graduate School of Natural and Applied Sciences
Architectural Graduate Program
Supervisor: Prof. Dr. Nilgün KULOĞLU
2021, 108 Pages

The purpose of this study is to analyse the theory of Abstraction And Empathy (Einfühlung) that sheds light on important implications for art history in the field of architecture. This theory, which takes the disciplines of architecture and psychology to the common denominator, aims to present a different, original and rich method to both architectural reading studies and academic studies. In order to realize this aim, it is planned to examine, re-read and conceptually analyze the interpretations of architecture and art in Worringer's work titled Abstraction and Empathy written in the 20th century. The main point of the thesis is to reveal that these concepts, which were guiding in the past, can be read through today's architecture. Islamic architecture, which is the sample area of the study, has been analysed with a different dimension and analysed through theory; The different style of Sancaklar Mosque, which is one of the 21st century mosques, has been researched depending on the theory within the scope of the thesis.

Regarding the purposes identified above, the study consists of five chapters; The General Information, The Achieved Studies, The Findings,, The Discussions, The Results and The Proposals. In the General Information, the purpose, scope and method of the study and the general informations about abstraction and empathy (einfühlung) theory has been emphasized. In the Achieved Studies, the discourses of the theory in the context of the architectural discipline were analysed and the concepts obtained by the data analysis method and the content reading method were determined. The concepts obtained were examined through the sample area of Sancaklar Mosque. In the Findings, short results have been given under the concept titles of the case of Sancaklar Mosque. In the Discussions, it has been emphasized that the findings obtained have been evaluated and formed within the scope of the research. In the Results, special information concerning the analyses and findings carried out has been given; Proposals section, views concerning the scope to which the study can extend in the future have been described.

Key Words: Abstraction and Empathy (Einfühlung), Wilhelm Worringer, Sancaklar Mosque, Architecture and Psychology, Architectural Psychology of Style.

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915, Tretyakov, Devlet Galerisi, Moskova	20
Şekil 2. Georges Braque, Keman ve Şamdan, 1910, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi	21
Şekil 3. Juan Gris, Gitar, 1918	22
Şekil 4. Mısır Ptolemic Krallar Rölyefi.....	23
Şekil 5. Dor düzeni, Athena Tapınağı, Assos, M.Ö.6.yy.	26
Şekil 6. Athena Tapınağı sütun baştabanı kabartmaları	26
Şekil 7. İyon düzeni, Athena Nike, Atina,M.Ö.424 (Klasik dönem)	27
Şekil 8. Auxerre (Genç Kadın) M.Ö.650-625	27
Şekil 9. Kourous (Genç Erkek) Heykeli, M.Ö.590–580	28
Şekil 10. Giza piramitleri, Mısır	29
Şekil 11. Fransa, Dordogne Bölgesi Lascaux Mağarası.....	30
Şekil 12. Worringer'in Natüralist Olarak Yorumladığı Grek Seramik Örneği, M.Ö.1400-1100	31
Şekil 13. Worringer'in Soyut Olarak Yorumladığı Grek Seramik Örneği, M.Ö.755-750	32
Şekil 14. Worringer'in Sentez Olarak Yorumladığı Klasik Grek Dönem Seramik Süsleme Örneği, M.Ö.500-330	32
Şekil 15. Komnenos'lar mozaiği, Ayasofya Müzesi, 12.yy.	35
Şekil 16. Ayasofya Cami, İstanbul, 12. yy.	35
Şekil 17. Speyer Katedrali, Almanya, 11.yy	36
Şekil 18. Notre Dame Katedrali, Fransa, 13. yy.....	37
Şekil 19. Chartres Katedrali, Fransa, 13. yy.....	38
Şekil 20. Edgar Degas, Bale Sınıfında,1878, Philadelphia, Sanat Müzesi.....	40
Şekil 21. Mescidi Nebevi planı	51
Şekil 22. Mescidi Nebevi temsili resim.....	52
Şekil 23. Sancaklar Cami avluya inen merdivenler.....	76
Şekil 24. Sancaklar Cami vaziyet planı	77
Şekil 25. Sancaklar Cami planı	78
Şekil 26. Sancaklar Cami kesitleri.....	78
Şekil 27. Sancaklar Cami, yapının doğaya uyumu ve zeytin ağacı metaforu	79

Şekil 28.	Sancaklar Cami, su öğesinin kullanımı	80
Şekil 29.	Sancaklar Cami iç avlusu	81
Şekil 30.	Sancaklar Cami iç mekan süsleme ögesi.....	81
Şekil 31.	Sancaklar Cami, minber	82
Şekil 32.	Sancaklar Cami, iç mekan ve kadınlar mahfili ayrımı	83
Şekil 33.	Sancaklar Cami, kubbe metaforu, döşeme	83
Şekil 34.	Sancaklar Cami, kütüphane.....	84
Şekil 35.	Sancaklar Cami, arka avlu.....	84
Şekil 36.	Sancaklar Cami, iç avlu- akşam görüntüsü	103



TABLolar DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 1. Çalışma kapsamında konuların ilişki sistemi	3
Tablo 2. Soyutlama ve özdeşleyim kuramının aşamaları	24
Tablo 3. Soyutlama ve özdeşleyim teorisinin tarihsel dönemlerle kurduğu ilişki.....	41
Tablo 4. Çalışmanın yöntemi ve süreci	59
Tablo 5. Soyutlama ve özdeşleyim kavramlarının temel ayrımları	60
Tablo 6. Yasalılık ve düzenlilik.....	62
Tablo 7. Değişmezlik/hareketsizlik ve akış	63
Tablo 8. Bilinçüstü ve bilinç.....	64
Tablo 9. Yokluk ve varlık.....	65
Tablo 10. Sonsuzluk ve özgürlük	67
Tablo 11. Zamansızlık ve an.....	68
Tablo 12. İkna ve uzlaşma.....	69
Tablo 13. Anıtsallık ve tevazu.....	70
Tablo 14. Netlik ve karmaşa.....	71
Tablo 15. Malzemenin özü ve özdeklığı	72
Tablo 16. Soyutlama ve özdeşleyim kavramlarının analizleri ile ulaşılan alt kavramlar.....	73
Tablo 17. Mimari mekân analizinde kullanılan öğelerin tespiti.....	74
Tablo 18. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii yasalılık ve düzenlilik okuması	87
Tablo 19. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar camii değişmezlik ve akış okuması	88
Tablo 20. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii bilinçüstü ve bilinç okuması	89
Tablo 21. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii yokluk ve varlık okuması	90
Tablo 22. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii sonsuzluk ve özgürlük okuması	91
Tablo 23. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii zamansızlık ve an okuması	92
Tablo 24. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii İkna ve uzlaşma okuması	93
Tablo 25. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii anıtsallık ve tevazu okuması	94

Tablo 26.	Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii netlik ve karmaşa okuması	95
Tablo 27.	Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii malzemenin özü ve özdeklığı	96



1. GENEL BİLGİLER

1.1. Giriş

Estetik bilimi, içeriğini oluşturan problemler eskiye dayanmasına rağmen yakın bir tarihte özerk bir araştırma alanı haline gelmiştir. Estetiği felsefeye kazandıran Alman filozof Alexander Baumgarten (1714-1762), *Aestetica* adlı eseriyle bu yeni bilimin temasını belirlemiş ve alanını tanımlamıştır. Ona göre estetik, duyuşsal bilginin bilimidir ve güzelliğin yetkinliğidir. Grekçe’de duyum, duyulur algı anlamına gelen *aisthesis* ya da duyuyu ile algılamak anlamına gelen *aisthanesthai* kelimelerinden türeyen bu alan sanat nesnelerini güzellik değerleri içinde incelemektedir. (Tunalı, 1979: 13)

Estetik fenomenin yapısını 4 önemli öge oluşturmaktadır; süje ve objenin yanında değer ve yargı unsurları. Her estetik olgu, zorunlu olarak bir süje ilgisindedir. Burada süje estetik bir tavır olarak objeyi etkilemektedir. Estetik obje bir sanat yapıtı olabildiği gibi doğadaki herhangi başka bir nesne de olabilir. Bu etkileşim sonucunda oluşan ürün bir estetik değer taşımaktadır. Bu değer yüce, komik, zarif, çirkin olabilen güzellik değeridir. Süje ve obje arasındaki etkileşim bir estetik yargı halinde ortaya çıkar ve sanat yapıtı bu ögelerin bütünlüğü ile sağlanmış olur (Tunalı, 1979). Ancak belli tarihsel süreçler boyunca estetik araştırmalar objeye yönelmiş, objektivist estetik anlayış benimsenmiştir. Diğer taraftan, sübjektivist ya da psikolojik estetik olarak adlandırılan anlayış, estetik objeyi, süjenin duygu ve düşüncelerinin yansıdığı bir ekran olarak görür. Süjenin bu psikik aktarımlarının analizini, estetik objenin belirlenmesi için hem zaruri hem de biricik makul yol kabul eder (Tunalı, 2011). Bu açıdan bakıldığında sanat eserinin özünü oluşturan her imgeyi, bir görme tarzının somutlaması, her görüş tarzını da süjenin temsil ettiği temayüllerin (eğilimlerin) yansıması olarak görmek mümkündür.

Mimari sanat eserleri özelinde düşünüldüğünde pek çok farklı birikimin neticesi olarak ortaya çıkan düşünce, inanç ve duygu durum, önce imgeler, daha sonra -somut dünyaya nüfuz eden- ürünler olarak düşünülebilir. Her sanat eserinin biricikliği ve özü bir yansımadır.

Bu çalışmanın araştırma konusu olan Soyutlama ve Özdeşleşim (*Einfühlung*) teorisi sanat yapıtına sübjektivist (psikolojik) estetik alanından bakar. Tarih boyunca inanç ve ideoloji sistemlerinin sanat ürünlerine yansıması ile ilgili yorumlar yapan teori engin sanat tarihi analizlerine dayanır ve “sanat üslubu” isteminin nedenlerini araştırırken evrensel bir

model çizer. Tezin amacı, sanat tarihine farklı bir bakış açısı sunan bu teoriyi tahlil ederken, teorinin sanat yapıları üzerine yaptığı analizleri incelemektir. Bu analizleri mimari değerlendirme zeminine oturarak inceleyen tez çalışmasında seçilen yöntem ve örneklem alanı, sanat yapılarını yorumlarken yeni ve farklı bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

1.2. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Bu tezin temel amacı sanat tarihi üzerine önemli çıkarımlar yapmış olan Soyutlama ve Özdeşleyim teorisini mimarlık alanında incelemektir. Mimarlık ve psikoloji disiplinlerini ortak paydaya alan bu teori hem mimari okuma çalışmalarına hem de akademik çalışmalara farklı, zengin bir yöntem sunmayı hedeflemektedir. Bu amacı gerçekleştirmek için Worringer'in 20. Yüzyılda yazmış olduğu Soyutlama ve Özdeşleyim isimli eserindeki mimarlık ve sanat yorumlarının incelenmesi, yeniden okunması ve kavramsal olarak analiz edilmesi planlanmaktadır. Tezin asıl vurgu yapmak istediği nokta, geçmişte yol gösterici olan bu kavramların bugünün mimarisi üzerinden okunabileceğini ortaya koymaktır. Bunu yaparken çalışmanın örneklem alanının İslam mimarisi olarak seçilmesinin amacı, mimari tasarımın üslup yaratımını sorgularken İslam mimarisine farklı bir boyut kazandırarak tartışmaya açmaktır. Bu sebeple İslam mimarisinin zenginliğine ve olanaklılığına odaklanarak, 21. Yüzyıl camilerinden biri olan Sancaklar Cami'nin farklı üslubu teori kapsamında incelenmek istenmiştir.

Genel olarak veri analizi yöntemleri kullanılarak kurgulanan tezin birinci bölümünde sanat yapıtının kavranışında psikolojinin önemi ve tarihine kısaca değinilmektedir. Daha sonra Wilhelm Worringer'in geliştirdiği ve psikolojiden referans alarak sanata aktardığı soyutlama ve özdeşleyim (einfühlung) kuramı hakkında genel bilgiler verilmektedir. Worringer'in sanat tarihinden referanslar alarak farklı bir bakış açısı sunan bu teorisi estetik alan için bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır. Bu kuram ile soyut sanatlar, örneğin İslam sanatı, sanat tarihi içinde kendisine uygun bir yer bulmaktadır. Worringer'in iki kategori üzerine kurduğu estetik kuramı mimarlık için de sistemli eleştiriler yapmaktadır.

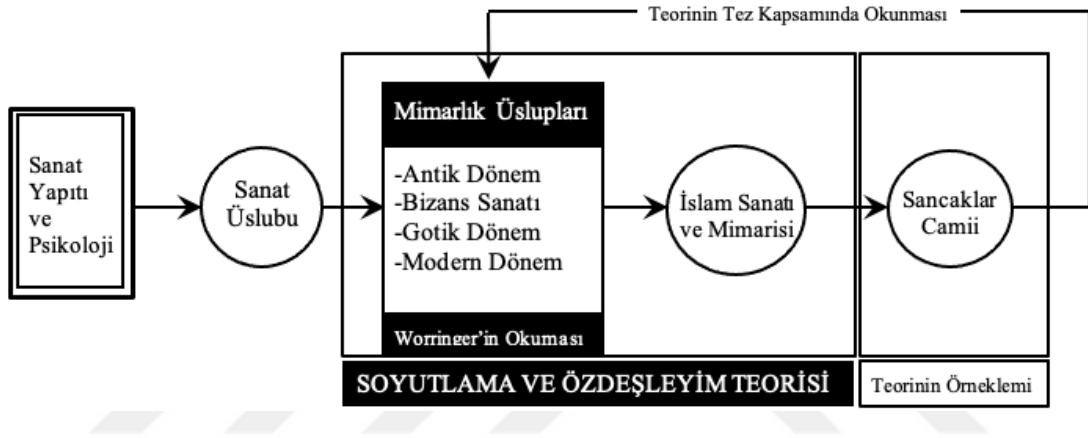
Daha sonra teorinin yeniden okuması yapılarak mimarlık bağlamında söylemleri irdelenip örnekler verilmekte, böylece teori mimarlık sanatı üzerinden okunmaktadır. Bunun yanında yine teorinin İslam sanatı ve mimarisi hakkında neler söylediği analiz edilmektedir.

Bir sonraki bölümde seçilmiş olan çalışma yöntemi açıklanmakta ve soyutlama ve özdeşleyim kuramının irdelenmiş olan temel kavramları analiz edilmektedir. Analiz edilen

kavram çiftleri ile örneklem alanı olan Sancaklar Camii üzerine çözümlenmeler yapılmaktadır. Tablo 1.de çalışmanın kapsamını oluşturan konuların birbiri ile ilişkileri özetlenmiştir.

Tartışma ve sonuç bölümünde, analiz boyunca elde edilen önemli çıkarımlar değerlendirilmekte, sanat ürününe yıllar öncesinden soyutlama ve özdeşleşim kavramları üzerinden bakmış olan teoriden bir mimari ürünü okurken nasıl yararlanılabileceği ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Tablo 1. Çalışma kapsamında konuların ilişki sistemi



1.3. Sanat Yapıtının Kavranışında Psikoloji

Sanatın felsefi ve psikolojik anlamları ele alındığında sanatın temelleri sorgulanmış olur. Böyle bir sorgulamaya Antikite'den, Platon ve Aristoteles'ten başlamak mümkündür. Platon, Devlet adlı yapıtında sanatı insanın taklit yetisine verdiği isim olan "Mimesis"e dayandırır. Mimesis insanın taşkın yanına, duygu ve heyecanlarına hitap etmektedir ve fakat Platon'a göre bu ne güvenilir bir bilgidir ne de akla ve erdeme dayanan ideal devlet için yararlıdır. Bu nedenle devletin selameti ancak sanatı kısıtlamak ya da devletten büsbütün çıkarmakla sağlanır (Tunalı, 2020).

Diğer bir Antikite filozofu ve Platon'un öğrencisi olan Aristoteles de sanatı psikolojik olarak temellendirir. Ona göre sanatın anlamı insan tabiatında iki ana yetiyle açıklanır. Birincisi taklit etme yetisidir; bu taklit içtepi¹si insanlarda doğuştan vardır ve insanlar bu

¹ a. (i'çtepi) ruh b. Tepi; Bir işi yapmak, harekete geçmek için duyulan ve bireyin engelleyemeyeceği kadar güçlü istek, itki (Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011).

sayede ilk bilgilerini edinirler. İkincisi ise mimesis (taklit)'e duyulan heyecan, yani sanat eserlerinden hoşlanma yetisidir. Bu hoşlanma insan için karakteristiktir. Sanat eserleri karşısında yaşantılarımız bunu kanıtlar (Aristoteles, 1987). Dolayısıyla Aristo'ya göre sanatın anlamı insanın tabiatında var olan bir şeydir. Özel ve karmaşık bir duyguyu anlatan katharsis fenomeni, sanatın ereğidir. İsmail Tunalı katharsis'i şöyle açıklar;

“Sanatın ereği, insanı gündelik endişe, korku ve tutkularından kurtarmak, insanın adı geçen bu duygu ve heyecanlardan arınmasını sağlamaktır. Sanat eserleri ile ilgilerinde insanın duyduğu hoşlanma, bu katharsis'in ürünüdür.” (Tunalı, 2020)

Psikolojik sanat yorumlarına 18. Yüzyılda da rastlanır. İngiliz filozof Anthony Shaftesbury (1671-1713)'e göre insanı sanata, dolayısıyla da güzelliğe götüren özel bir iç-duyu vardır. Bu “iç duyu belli bir görüş kolaylığı ile bağlantılıdır ve bu görüş kolaylığı kompozisyonun güzelliğine, çizgilerin birliğine, karakterlerin gerçekliğine ve tabiatın doğru bir taklidine karşılık verir” (Tunalı, 2020). Sanat eserinin güzelliğini bir iç-duyuya bağlamak, sanatın anlamını psikolojik bir yoruma götürür. Buna benzer şekilde bir düşünceyi, akademisyen ve ahlak felsefecisi Francis Hutcheson (1694-1746)'da da görürüz. Ona göre de insanda tabii olarak bir güzellik duygusu vardır ve Hutcheson da sanatın anlamının ancak böyle içsel bir duyguyla açıklanacağını vurgulamaktadır (Tunalı, 2020).

Süje olan sanatçı ve nesne olan obje arasındaki özel bağ sanat eylemini oluşturur. Bu özel bağ süjenin objesini algılayışını, kavrayışını ve yorumlayışını ifade eder. Buna bağlı olarak her stil kendine özgü yeni bir sanatçı-nesne ilgisini gösterir.

Modern psikolojinin ve psiko-fizik disiplininin kurulduğu 19. yüzyılda sanatın anlamı yine süje üzerinde toplanır. Bu dönemde ağırlıklı görüş olarak sanat eserine anlamını veren ve değerini belirleyen süjedir (Tunalı, 1975). Sanatın anlamını araştırmak, sanat eseri olan estetik obje ile estetik süje arasındaki ilgiyi araştırmakla mümkündür. Psiko-fizik disiplinin kurucusu Theodor Fechner bu konuyu şöyle ortaya koymaktadır;

“En ilginç ve önemli soru şudur: Bir şey neden hoşta gider veya gitmez? Ve ne dereceye kadar haklı olarak hoşta gider ya da gitmez?” Bu sorular temelde psikolojinin araştırma konusudur. Fakat teorik psikoloji değil de Fechner'in ortaya koyduğu ampirik psikoloji alanındadırlar; hangi objelerin hoşta gitmediği hangi objelerin gittiği deneysel olarak tespit edilerek sonuçlar ortaya konabilir. (Tunalı, 1975)

19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başında psikoloji disiplininin egemen olmasıyla bilgi teorisi, mantık ve ahlâk psikolojiye geri götürülmek istendiği gibi, estetik ve sanat felsefesi de aynı yol tutularak psikolojik temellere oturtulmak istenir. Hegel felsefesinden etkilenen

düşünce sistemiyle F. Theodor Vischer (1807-1887), 1887 yılında yayınlanan *Das Symbol*² isimli eserinde insanın objelerde ruhsal elementler bulabileceğini kanıtlamak istemiştir (Aydemir, 2015). Ona göre sanat yapıtlarının açıklanmasında düşünce ve sezgiler ağırlıklıdır. Güzelin kavranmasında bütün yetki düşünce ve imge yetisidir, çünkü güzel tinsel evrenle ilgilidir. Bu anlayışın ünlü bir diğer temsilcisi olan Theodor Lipps modern psikolojik estetiğin kurucusu olarak tanımlanır. Lipps'e göre:

Estetik, güzelin bilimidir. Bir objeye, bende özel bir duygu, yani 'güzellik duygusu' denen bir duygu uyandırdığı ya da uyandırabildiği için güzel denir. Buna göre 'güzellik' bir objenin bende belli bir etki uyandırma yetisidir. (Lipps, 1906: 1)

Lipps objenin süjede uyandırdığı bu özel duygunun çözümlemesini özdeşleyim(einfühlung) adını verdiği bir teori ile açıklar. Özdeşleyim teorisi Worringer'in "üslup psikolojisi" üzerine söylemlerinin de çıkış noktasıdır.

Çalışmanın bu başlığında sanat tarihinin psikoloji disipliniyle anlamlandırılması üzerine genel bilgiler verilmiştir. Bunun devamında "Sanat İstemi" kavramına değinilmektedir.

1.4. Sanat İstemi, Soyutlama ve Özdeşleyim Kavramları

Üslup psikolojisi üzerine yaptığı çalışmalarda kendinden önceki düşünürlerden referans alan Worringer, Lipps'in dışında, sanat tarihçisi ve modern sanat tarihinin kurucularından Alios Riegl'in (1858-1905) düşünce ve kavramlarından yararlanmıştır. Yapıtında, kendi çalışmasının Riegl ile bağlantısını bir dipnotla belirtir:

"Benim çalışmam bazı noktalardan, Riegl'in *Stilfragen* (1893) ve *Spätromische Kunstindustrie*'de (1901) dile gelen ana görüşlerine dayanıyor. (...) Her ne kadar bütün noktalarda Riegl ile uyuşmuyorsam da araştırma metodumuz aynı alandadır ve ona, bana verdiği uyarılar için teşekkür ederim." (Worringer, 2017: 138)

Worringer bu açıklamasıyla, kendi kuramının anlaşılması adına Riegl'in çalışma metoduna ve önemli kavramlarından biri olan "sanat istemi"ne değinmek gerektiği düşünülmektedir.

² Vischer, Friedrich Theodor; "Das Symbol", *Philosophische Aufsätze: Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor Jubiläum gewidmet*, Fues's Verlag, Leipzig, 1887, p.151-193.

Riegl, sanat tarihinin özerk bir disiplin olarak kurulmasında etkili olmuş Avusturyalı akademisyendir. Onun için araştırılması gereken ilk şey biçimseliktir. Biçimlerde aradığı şey, sanatsal üretimin en önemli prensibi olarak gördüğü bir duygu, yani sanatsal yaratı üretme isteğidir. Riegl'in bu isteği aramaktaki amacı, biçimlerin gelişimini ve bu biçimleri yaratan şartları çözümlenektir.

Yaptığı çalışmalarda³, sanat üslupları arasındaki ayrımı sanatçıların iç dünyalarına bağlayan Riegl, çağın siyasi veya dini dünya görüşü ile sanat tarihi arasında bir paralellik olduğunu savunur (Aydemir, 2015). Çalışmalarında asıl önemli iddiası, sanatsal üretimde bulunmaya neden olan istemin karakterinin, dünya görüşü tarafından belirlendiğidir. İşte sahip olunan dünya görüşünün yönlendirdiği ve sanatsal üretimin en önemli prensibi olan bu istem, Riegl'in sanat istemi (kunstwollen) dediği kavramın karşılığıdır.⁴ Böyle bir istemin karakteri ve dolayısıyla da ifadenin formları, yani sanatsal üsluplar, dünya görüşü- din, felsefe, bilim, siyaset- tarafından belirlenir (Riegl, 1985). Bu kavram, yani sanat istemi düşüncesi, sanat tarihinde sanatsal gelişim ve estetik değer gibi anlayışları değiştirmiştir.

Sanat tarihçileri ve teorisyenlerin önemli referansları arasında yer alan bu kavram materyalist sanat tarihi yöntemine karşı bir tepki oluşturmuştur. Worringer'in eserinin incelendiği bölümde bu kavramın Worringer için neden çığır açıcı bir nitelikte olduğu tartışılmaktadır. Bundan önce özdeşleşim ve soyutlama kavramlarına kısaca değinilmiştir.

Almanca kelime anlamıyla bir şeyi içinden yaşama, onu içinden duyma manasına gelen özdeşleşim (einfühlung), sanat literatüründe bir haz duygusudur. Genelde duygu dediğimiz fenomen insanın süje olduğu durumlarla ilgili olmasına rağmen özdeşleşimde (einfühlung) objenin varlığı zorunludur. Çünkü Lipps'e göre: "Estetik haz, bir (duyulur) obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir." (Lipps, 1906: 1 akt. Tunalı, 2011)

Literatürde özdeşleşim (einfühlung)⁵ kavramının kullanımına ilk olarak Robert Vischer (1847-1933)'in, 1872 yılında Tübingen Üniversitesi'nde tamamladığı Über das

³ 1893'te yayımlanan Stilfragen, 901 yılında yayımlanan Die Spätromische Kunstindustrie isimli kitaplardan referans alınmıştır.

⁴ Ionescu, Vlad; The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wölfflin and Worringer, Journal of Art Historiography, n.8, 2013, p.14.

⁵ Einfühlung sözcüğünü, önce Herder'in Von Herkenn und Empfinden'inde, ardından Novalis'in Die Leherlinge zu Sais adlı romansının parçaları içinde bulunsa da tam olarak Robert Vischer tarafından biçimlendirilmiş, belirgin sistematüğini Theodor Lipps'ten bulur.

Optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik isimli doktora tezinde rastlanır. Vischer bu kavramı, babası olan Theodor Vischer'in kısmen aynı anlamda kullandığı einfühlen fiilini kullanarak günümüzdeki formuna getirmiştir. Ona göre özdeşleyim (einfühlung), sanat eserleri ve diğer görsel formlara seyircinin aktif katılımı ile ilgilidir. Pasif bakma ve aktif görme arasındaki fark, süjenin objeyi seyretmesi esnasında ortaya çıkan uyum ve benzerlikle özdeşleyim (einfühlung) eylemi başlar (Nowak, 2011).

Benzerine Johannes Immanuel Volkelt (1848-1930)'te rastlanan bir başka yorum da özdeşleyim (einfühlung) kavramının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. "Ortak duygudaşlık ilgisi" diye tanımladığı einfühlung'da insan, Volkelt'e göre, dışındaki bir objeyle bir örtüşme, bir eşduyum yaşar. (Tunalı, 2011: 53)

Tarihi seyri içinde günümüzdeki anlamını Lipps'te bulan kavram temelde insanın kendi kendini etkin kılma ihtiyacına dayanan bir etkinliktir. Objeye dünyasında psikik ihtiyacın dışlaşması temeline dayanır. Bu olağan durum zaman zaman dil ilgisiyle de dışa aktarılır. Örneğin "çoşkun dalgalar", "kasvetli bir hava", "nazlı bir ceylan" gibi kelime öbeklerinde bile insan süjesi ile adı geçen nesnelere arasında bir özdeşleyim (einfühlung) ilgisi vardır. Böylece insan ruhsal aktivitesinde yaşadığı nitelikleri objelere aktarır.

Bu anlamda terimi kullanan önemli isimlerden biri de Fransız Victor Basch'tır. Sympathie Symbolque diye adlandırdığı özdeşleyim (einfühlung) terimini şöyle aktarır:

"Dışımızdaki nesnelere dalmak, onlarda erimek, onlarda yansımak, başkalarının benliğini kendi benliğimize göre yorumlamak (...) kişilikten yoksun nehirleri en basit biçimsel öğelerden sanatın ve tabiatın en yüce görüşlerine kadar canlandırmak, yaşatmak, kişileştirmek (...) bir bulutla kararmak, bir ırmakla gürül gürül akmak, kendimizi kendimiz olmayana öyle bir cömertlik ve coşku ile vermek ki, bütün bu estetik durumda verdiğimiz hiçbir farkında olmamak; gerçekten çizgi, ritim ses, bulut, rüzgar, kaya, ırmak olduğumuzu sanmaktır." (Yetkin, 1979: 49)

Bu olay sanat düzeyine aktarıldığında gücünü daha da arttırır. Çünkü sanattaki nesnelere biçimler aracılığıyla oluşur ve bu biçimler tek başına anlamlı değil, süje için bir biçimdir. Lipps bu durumu Estetik adlı eserinde şöyle aktarır:

"Bir objenin biçimi, daima benim aracılığımla, benim iç etkinliğim bir biçim olmuş olur. Duyular da verilen bir objenin olduğu gibi alındığında, bir şey olmadığı, var olmadığı, bütün psikolojinin ve haydi haydi bütün estetiğin bir temel hakikatidir. O obje benim için var olmakla -ve yalnız bu gibi objelerden söz açılabilir- benim etkinliğim, benim iç hayatım tarafından içinden kavranır." (Lipps, 1906: 5)

Lipps bu kavrayıcı etkinlik ile bir iç etkinlik isteğini özdeşleşim sürecinin şartı kabul eder. Yani, her objenin biçimi yalnız süjenin kavradığı kadar biçimdir. Burada süje algısı ve duygusal yönelim etkin kılınır. Bu etkinlik herhangi bir engele uğramadan gerçekleşirse kişide bir özgürlük duygusu doğar. Kişiyi estetik hazza götüren bu duygudur. Buna göre estetik hazzın kaynağı önce duyusal sonra duygusal bir etkinlikle kavradığı obje değil kendi ruhsal etkinliğidir. Süje bu etkinliği kendi dışında bir varlık olan objede yaşar.

Özdeşleşim (Einfühlung) teorisi Lipps için sanatsal yaratmanın ve estetik hazzın baş şartı olarak görünse de Worringer bu teorinin tek şart olmadığını savunmaktadır. Sanat tarihinin somut örneklerine bakarak özdeşleşim (einfühlung) etkinliğini arar, böylece Worringer'in sanat psikolojisinin temelleri atılmış olur.

Worringer'e göre özdeşleşim (einfühlung) etkinliği insan ile tabiat arasında kurulan bir duyguyla ilgilidir. Bu ilgi içinde insan, organik-canlının gerçekliğini kavrar, onda kendi hayatını, kendi aktivitesini yaşar. Burada insan ve doğa arasında "panteist bir içtenlik" oluşur ve böyle mutlu bir ilişki içinde doğan sanatın, tabiatı seven, onda insanın mutluluğunu arayan bir anlayışı olacaktır. Böyle bir sanat anlayışına göre oluşan ürünler Worringer'e göre natüralist bir ürün olacaktır.

Ancak Worringer bu teori ile sanat tarihine baktığında pek çok ulusun ve çağların sanat yaratmaları karşısında çaresiz kalacağını belirterek, üslup yönünden çeşitlilikler görür. Worringer Özdeşleşim teorisinin değerini takdir etmekle birlikte başka bir yetersizliğini de açık bir şekilde görmektedir. Örneğin Grek-Roma, Rönesans ve modern Batı sanatı dışında kalan süreçlerde başka bir tutamak noktası aramak zorunda olduğunu düşünmektedir.

Bu noktada Worringer'in aradığı şeyin soyutlama içtepisiyle gerçekleştirilen bir sanatsal yaratımla oluşturulan üslubun şartı olduğunu hatırlanmalıdır. Worringer üslup psikolojisi üzerine inceleme olarak ortaya koyduğu çalışmalarında sanatçının neden ve nasıl farklı yollar seçtiğini sorarak konuya bakmaktadır ve soyutlama ile gerçekleştirilen bir sanat üslubunun şartını aramaktadır. Bu bağlamda estetik süjeyi izleyici değil sanatçı ve eleştirmen olarak ele almayı unutmamak gerekir.

Worringer sanat tarihinin gösterdiği ve özdeşleşim (einfühlung) içtepisiyle bütünüyle açıklanamayan bu çeşitliliği iki noktada toplar. Birinci nokta daha önce işaret edildiği gibi tabiatla kurulan mutlu ilişki doğrultusunda natüralizmdir. Diğeri ise tabiatın uzaklaşım doğrultusunda soyutlamadır. Bütün sanat tarihine bu iki üslup formunun diyalektiği olarak gören Worringer, sanat tarihini evren duygusu tarihi ve din tarihi ile hemen hemen eşdeğer görür.

“Sanat ihtiyacını -modern görüş noktamızda stil ihtiyacını- inceleyen bir psikoloji henüz yazılmamıştır. Böyle bir psikoloji bir evren duygusu tarihi olacağı gibi böyle bir tarih olarak da din tarihinin yanında yer alacaktır. Evren duygusu deyince insanlığın her zaman evren karşısında, dış dünyanın görünüşleri karşısında aldığı içinde bulunduğu ruh halini anlıyorum.”(Worringer, 2017)

Soyutlama içtepisi, tatminini, hayatı reddeden inorganik biçimlerde, soyut, mutlak zorunluluklara ulaşmakta bulurken karşı kutbunda bulunan özdeşleşim iç tepisi tatminini doğal güzelin canlılığında; insan, doğa ve hayat ile olan ruhsal birlikte bulur.

İki ayrı kutup olarak belirlenen bu iki kavram bir düalizm değil, birbirlerinin ardı boyunca süregelen ve birbiriyle bağlantılı iki yaratım sürecidir.

Bu aşamada Kant’ın "Her şey birdir." önermesi akla gelmektedir. Aklın bir taraftan her şeyi bağlantılı kılması gibi, bu iki kavram da birbirlerini var etmektedirler. Kant’ın önermesi, sayesinde kutuplu düşünme biçimi, teoriyi anlamak adına yardımcı olacaktır. ‘Teklik, bütün olarak kabul edilen çokluktan başka bir şey değildir ’diyen Kant’ın nitelik kategorisi Worringer’in tezini düalizm olmaktan çok bir bütün olarak kavramamıza yardım eder. Tıpkı ideolojilerin gelişiminde olduğu gibi, sanatın gelişim tarihinde de bir kutup karşı kutbu ile var olur ve kuşatıcı bir estetik sistemi için bu kutup karşıtlığını görmek gerekir.

İslam sanatında da buna benzer bir yaklaşım görülmektedir. İslam’da varlığın bir bütünlük olduğu inancı (Nasr, 2016) zıtlık gibi görünen şeylerin aslında birbirleriyle beraber var olmaları imkânını ortaya çıkarmaktadır. Çalışmanın ileriki kısımlarında İslam mimarisinde Worringer’in kavramlarını incelerken bu önermeden yararlanılmaktadır. Bu sanat eserlerinde, bahsedilen kavramların birbirinin zıddı iki şey olmaktan çıkıp nasıl aynı iradeye uyması gereken iki istem olarak netice bulduğuna bakılmaktadır.

1.5. Wilhelm Worringer ve Kuramı

Almanya’nın Aachen kentinde doğan Wilhelm Worringer (1881-1965), sanat tarihçisi ve teorisyendir. 1906’da Berlin Üniversitesinde tamamladığı doktora eğitiminde *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag für Stilpsychologie* başlıklı tezi ile çağının aydınları ve sanatçıları arasında popülerlik kazanmıştır. Tezinin temel özelliği tüm sanat üsluplarına felsefi ve psikolojik anlamda bir bakış açısı getirerek, sanat eserlerine birer evren görüşünün objeleşmesi olarak kavraması ve bunun sonucunda sanat tarihine yeni, kapsamlı bir araştırma mantığı kazandırmasıdır. 1908 yılında kitap haline getirilen çalışma, Alman ekspresyonist sanatçılar -özellikle Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) ve Emil Nolde

(1867-1956)- kendi sanatlarına kısmen ilham kaynağı olarak aldıklarını söyledikleri Worringer'in görüşlerini desteklemişlerdir (Aydemir, 2015). Ayrıca sanat tarihçisi Carl Einstein (1885-1940) ve daha sonra da Herbert Read (1893-1968) yoğun olarak Worringer'in çalışmaları ile ilgilenmişlerdir. (Kelly, 1998, 483-3)

Bu çalışma ile Worringer sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirirken, tüm sanatsal yaratılar için iki temel yaratım saptar. Bu iki kavram iki temel içtepiyi, iki önemli fenomeni karşılar. Bunlardan biri natüralist eğilimli sanat anlayışlarına dayanan özdeşleyim, öbürü tüm soyut eğilimli sanatlar anlayışına dayanan soyutlamadır (Tunalı, 2011: 201). Tüm sanat tarihine bu iki kavramla yaklaşan Worringer, sanatın ancak psikolojik olarak açıklanabileceğini iddia eder. Bu teoriyi de Antik Yunan'dan, Rönesans'tan, Gotik dönemden ve hatta eski Mısır'dan örnekler vererek destekler.

Worringer eserinde bölümleri teorik ve pratik bölümler olarak ayırmıştır. Bu çalışmada Soyutlama ve Özdeşleyim kuramı incelenirken teorik kısım aktarılıp pratik bölümdeki örnekler verilmiştir. Çalışma, Worringer'in eserini incelerken Gamze Aydemir'in 2015 yılında yayınlanan "Wilhelm Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleyim (Einführung) Teorisi Üzerine İnceleme" isimli yüksek lisans tezinden referanslara yer vermiştir.

Eserin ana özelliği sanat üsluplarına psikolojik ve felsefi görüş açısından bakmasıdır. Kendinden önceki kuramları referans alan çalışmada Reigl'in (1858-1905) sanat tarihine Lipps'in (1851-1914) estetiğine sıkça değinilir. Örneğin daha önce bahsedildiği gibi, Lipps'ten alınan özdeşleyim kavramının karşısına soyutlama içtepi konur ve Riegl'in sanat istemi kavramı ve taklidin (mimesisin) sanatsal üretimin doğasında bulunan esas duygu olmaması iddiası alınır.

1.5.1. Worringer'in Sanat Tarihi Çalışmalarında Materyalist Yöntem Eleştirisi

19. yüzyıl sanat tarihi çalışmaları materyalist görüş biçiminde temellenmiş olması bakımıyla Worringer için sanat yapıtlarının iç özünü anlama denemelerini engele uğratmaktadır. Dönemin önemli isimlerinden Alman mimar Gottfried Semper'in (1803-1879) sanat tarihi için değerli referanslarından biri olan *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten* kitabı benimsediği materyalist görüşü sebebiyle, sanat tarihçileri için bir düşünme tembelliğine dayanak olması nedeniyle Worringer tarafından eleştirilir. Kısmen yanlış anlaşılıp, önemsiz bir yoruma dayalı, materyalist sanat yöntemi kavramı, sanat

ürününün yalnızca 3 etkenle yaratıldığını söyler. Kullanılma amacı, hammadde ve teknik olan bu üç etken, Worringer'e göre sanat yapıtı için daha düşük öneme sahip öğeleridir. Bu yöntem için sanat tarihi bir yapabilme (können) tarihidir. (Aydemir, 2015)

Worringer buna karşı çıkar ve aslında sanat tarihinin bir isteme tarihi olduğunu Riegl'in çalışmalarını referans göstererek açıklar. Dünya görüşü ile sanat görüşü arasında bir paralellik olduğunu, sanat üsluplarının bu görüş çerçevesinde belirlendiğini aktarır. Böylece bir çağın sanat istemini o dönemin ilgi ve tutumlarının bir etkisi olarak görür.

“Mutlak sanat istemi, her sanat yaratmasının ilk ögesidir ve her sanat yapıtı, en derin özü bakımından, yalnız bu apriori olarak var olan mutlak sanat isteminin objektifleşmesidir.” (Worringer, 2017)

Riegl'in ortaya attığı düşünce ile sanat yapıtı bir istemenin ürünüdür. Bu düşünce öncesinde sanat tarihi bir yapabilme (können) tarihi olarak görülürken, sanat istemi kavramı, olayı tümünden etkilemiş ve sanat tarihini bir istemden (wollen) çıkan ikinci dereceden bir olay olarak değiştirmiştir (Aydemir, 2015). Sanatın bir istem olarak meydana geldiğinin düşünülmesi, hem materyalist açıdan bakılan sanat tarihine tepki, hem de yepyeni bir görüş sunmak demektir.

Sanat araştırmalarının, materyalist yöntemle, yani kullanılma amacı, hammadde ve teknik ile değerlendirilmesi estetik çalışmaları için bir temel oluştursa da sanatın özünü kavrama yolunda engele uğratar. Bu etkenleri temel alan bir araştırma, sanatı bir beceri ürünü olması bakımından değerlendirir, bu da sanatın ilk basamağı olma yönünden eksik bir değerlendirme olur. Çünkü sanat yaratımı, sanat isteminden çıkan ikinci dereceden bir olaydır. Dolayısıyla sanatın özünün anlaşılması, bu sanat isteminin çözümlenmesi yoluyla olur.

Worringer konuyla ilgili olarak Heinrich Wölfflin'den (1864-1945) referans alarak bu görüşlerini destekler: “Tek tek formların teknik yoldan meydana geldiğini inkâr etmek, bana, tabiatıyla çok uzaktır. Materyal'in doğası, onu işleme tarzı, konstrüksiyon, hiçbir zaman etkisiz kalmaz. Ama benim doğru olarak korumayı arzu ettiğim şey – özellikle bazı yeni çalışmalar karşısında – şudur: Teknik hiçbir zaman bir stil yaratamaz, tersine, sanatın söz konusu olduğu yerde daima belli bir form duygusu önce gelir. Teknik yoluyla meydana getirilen formlar, bu form duygusuyla çelişmezler; onlar yalnız daha önce var olan form zevkine uydukları yerde varlık kazanırlar.” (Worringer, 2017: 138)

Worringer'in uzlaşmak istediği bir diğer nokta ise natüralizm ve doğayı taklit içtepisinin ayrı kavramlar olmasıdır. “Doğayı taklit etme içtepisi, insanın bu temelli ihtiyacı,

asıl estetik alanın dışında kalır ve bu ihtiyacın giderilmesinin de, ilke bakımından sanatla hiçbir ilgisi yoktur.” (Worringer, 2017) der. Yani doğayı taklit ihtiyacı insanın temel bir içtepisidir. Ancak estetik alanın dışında kalmakla birlikte bu ihtiyaçtan hâsıl olan ürüne sanat ürünü denmemelidir. Çünkü sanat ihtiyacı psişik bir temele dayanır ancak taklit içtepisi bir oyun sevincidir ve el ustalığı ile ilgilidir.

Bütün dönemlerde var olmuş olan taklit içtepsinin estetik bir önemi yoktur. Çoğunlukla putlar, semboller ya da siyaset adamlarının heykellerinin yapımı gibi el ustalıklarında kendini gösteren taklit içtepsisi, sanat isteminden doğan yaratmalar değildir. Çünkü asıl sanat her zaman derin psişik ihtiyaçlardan doğar ve psişik ihtiyaçları giderir. Oysa taklit içtepsisi tatminini, oyun sevincinden alır. (Worringer, 2017) Sanat isteminin bu psişik ihtiyaçları giderme niteliğini belirleyen bir ölçü olarak karşılık bulması, yorumları psikolojiye, Worringer’in deyimleriyle ise bir evren duygusu tarihine götürür. Evren duygusu derken de insanlığın, dış dünyanın görünüşleri karşısında içinde bulunduğu ruh halini anlatır. Bu ruh hali, sanat isteminin gösterdiği özellikte ortaya çıkıp sanat yapıtında forma dönüşür. Sonuçta formların özelliği, aynı zamanda üreticisinin ruh hali ve ruhsal ihtiyaçlarının özelliğidir. (Worringer, 2017, 20-21)

Çalışmanın daha anlaşılır olması için yaptığı bu açıklamalardan sonra Worringer kendi konusuna döner. Bu küçük uzaklaşmadan sonra özdeşleyim teorisini ve karşı kutbuna koyduğu soyutlamayı açıklar.

1.5.2. Worringer’in Soyutlama ve Özdeşleyim Kitabı (1908)

Worringer’in bu kitabı doğal güzelin estetiğini sanat yapıtının estetiğinden ayırarak başlar. “Sanatın özü ile ilgili yasaların, doğal güzelin estetik’i ile ilke bakımından hiçbir ilgisi yoktur. Buna göre, burada söz konusu olan şey, örneğin bir manzaranın, içinde güzel görüldüğü koşulları çözümlenmek değil de bu manzaranın tasvirini bir sanat eseri kılan şartları çözümlenektir.” (Worringer, 2017) diyerek Worringer, çalışmasını kendi sanat yapıtı estetiği tanımı ile sınırlamaktadır.

Estetik obje sanat yapıtı olabildiği gibi, genel olarak süjenin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği bir varlık olarak anlaşılır. Nitekim insan süjesi ister canlı ister cansız, tüm doğa varlıkları ile estetik bir ilgi içine girebilir. Varlıkları güzel ya da çirkin diye nitelendirebilen insan, onlardan estetik haz ve acı duygusu yaşayabilir. Buna göre estetiğin obje alanı yalnız sanat yapıtılarını değil, dünya varlıkları, hatta doğada bulunmayan düşünsel varlıkları bile

kapsamaktadır. Ancak estetik alanı deyince bu varlıklar değil, genelde sanat yapıtları anlaşılmalıdır. (Tunalı, 2011: 59) Ancak doğada güzel ile sanatta güzel arasında ayrıma gitmemek de yanlış çıkarımlara neden olur. Örneğin doğada çirkin olarak nitelenebilen bir nesnenin sanattaki tasviri güzel olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, her ikisi de estetiğin alanına girse de, sanat yapıtının estetiğini doğal güzelin estetiğinden ayırmak gerekir.

Worringer'in varsayımına göre doğal güzel, sanatın genel gelişiminde önemli bir etkidir ancak sanat yapıtının ve sanatın güzelinin var olması için bir koşul değildir. Buradaki çıkarımla kendi çalışmasının sınırlarını sanat yapıtının estetiği olarak belirlediği söylenebilir.

Çalışmasının çerçevesini bu şekilde belirledikten sonra Worringer, soyutlama ve özdeşleşim terimlerini açıklar. İlk olarak özdeşleşim (einfühlung) kavramına değinen Worringer, Lipps'in estetiğinden referans alır. Estetik objektivizmden, estetik sübjektivizme Lipps'in Özdeşleşim teorisinde doruk noktasına ulaştığını söyler. Daha önce bahsedildiği gibi modern estetik sübjektivist anlayışın hakim olduğu bir dönemdir ve 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başı, psikolojinin egemen olduğu bir zamanı işaret eder. (Aydemir, 2015)

Lipps'in söylemi şu şekildedir:

“Estetik güzelin bilimidir, bu, çirkinin bilimini de içerir. Bir obje bende özel bir duygu, bir güzellik duygusu diyebileceğimiz bir duygu uyandırdığı ya da uyandırmaya yetili olduğu için “güzel”dir. Herhalde “güzellik” bir objenin bende belli bir etki uyandırma yetisine verilen addır. Bu etki, bende meydana gelen bir etki olarak psikolojik bir olgudur. Estetik, bu etkinin özünü saptamak, çözümlmek, nitelendirmek, sınırlamak ister... Bu ödev bir psikolojik ödevdir. Buna göre estetik de psikolojik bir disiplindir.” (Lipps,1903 akt.; Tunalı, 2011: 21-22)

Worringer, özdeşleşim teorisi üzerine yapacağı açıklamaları Lipps'in estetik sistemi çerçevesinde sınırlar. Çalışmasının ana düşüncesi, “... özdeşleşim kavramından kalkan modern estetiğin, geniş sanat tarihi alanına neden uygulamayacağını” göstermektir. Modern estetiğin Arşimet noktası olan teori, insanın sanat duyarlılığının yalnız bir kutbunda bulunur. Eğer karşı kutuptan doğan çizgilerle birleşirse, ancak o zaman modern estetik kuşatıcı bir estetik değeri kazanabilir (Worringer, 2017: 12).

Worringer bu düşünceleriyle özdeşleşim teorisinin bütün sanat tarihi alanına neden uygulanmayacağını kendi çalışmasında anlatmakta ve bu teoremin modern estetiğin sadece bir kutbunda bulunduğunu söylemektedir. Süjenin estetik tavrının diğer kutbuna ise kendi özgün kavramı olan soyutlama içtepisini koyar. Bu aşamada, daha önce kavram veya teori

diye nitelendirilen “özdeşleyim ve soyutlama”yı, Worringer, tüm sanat üsluplarını ve sanat tarihini açıklamak için belirlediği iki temel kavram, iki özel duygu ve iki ayrı psikolojik ihtiyacın tatminini içtepi diyerek niteler. Daha öncesinde özetle bahsedilen bu iki içtepiye sonraki başlıklarda Worringer’in eseri üzerinden ayrıntılı olarak değinilmiştir.

1.5.2.1. Worringer’de Soyutlama Kavramı

Worringer’e göre soyutlama içtepisinin yönlendirdiği sanat istemi, soyut üsluptaki sanatları doğurur. Bu içtepi ilk olarak ilkel budunlarda doğar, sonra gelişmiş Doğu toplumlarında bulunur, bazı gelişmiş toplumlarda egemen olarak kalır. Fakat örneğin Greklerde, yerini özdeşleyime bırakmıştır. (Worringer, 2017: 22-23)

Worringer soyut sanatı doğuran insan-tabiat ilişkisinin temellerinin ne olduğunu sorarak başlar. Çalışmada soyutlama içtepisinin psişik koşulları özdeşleyimle karşıtlığı üzerinden anlatılır. İnsanla dış dünya olayları arasında panteist ilişki mutlu bir ilgidir ve özdeşleyim oluşturur. Bu belirlemenin ardından, soyutlamanın psişik koşullarını aktaran Worringer’e göre özdeşleyim sürecindeki doğayla pozitif ilişki kurma halinin karşıtı olarak soyutlama içtepi insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluk ve aşkın (transandantal) bir ilgi ile açıklanır.

İlkel budunlar için soyutlama içtepisinin dayandığı evren duygusu tinsel uzay korkusudur ve bu korku sınırsız, bağımsız ve karmaşık algılanan dünya olayları karşısında duyulur. İnsanın akıl yönünden gelişmesiyle ve tabiata hakim olmasıyla bu korku gücünü yitirir. Soyut sanatın doğduğu kaynak olarak gösterilen bu noktada insan karmaşık dünya olayları karşısında “huzursuzluk ve korku” duyar ve sanattaki biçimleri soyut biçimlerdir. Buna göre insanın da yarattığı ilk sanatın, soyut sanat olması gerekir. Nitekim böyledir.

“Simetri ve ritim gibi en yüksek kanunlara dayanarak sert bir şekilde meydana getirilen geometrik stil, kanunluluk yönünden bakınca en yetkin bir stil’dir. Ama bizim değerlememize göre, en alt basamakta bulunur ve sanatların gelişme tarihi de bize, çoğunlukla budunların nispeten aşağı bir kültür basamağında buldukları belli süreler bu stile sahip olduklarını gösterir.” Riegel (Worringer, 2017).

Worringer, Riegel’den aktardığı bu alıntıda onu hem haklı hem haksız bulur. Haklıdır çünkü bazı budunlar aşağı kültür basamağında buldukları belli dönemlerde bu sanat formunu yaratırlar, fakat yalnız aşağı basamakta buldukları kültür düzeyinde değil, yukarı kültür basamaklarında buldukları sıralarda da uluslar soyut sanat biçimleri yaratırlar.

Çünkü, akıl yönünden gelişen bazı toplumlar örneğin uygar Doğu toplumları, görünüşler dünyasının karışıklığının bilincinde olma ve akılsal gelişim sonucunda doğaya egemen olmaları bu soyutlama bilincini ortadan kaldırmamıştır. Bu toplumlar bütün var olan görelî şeylere dair bir bilinç içindedirler.

Geometriyi ve matematiği sanatıyla özdeşleştirmiş olan İslam medeniyetlerinde de buna benzer şekilde bir sanat yaklaşımı görülür. Bu toplumlar görünüşler dünyasının ötesini arama bilincinde olurlar ve dış dünyadaki huzursuzlukları giderme ihtiyacı hissederler. Bunun sonucunda nesnelere soyut biçimlere dönüştürüp ideali yakalamak için sanatı aracı kılarlar. Bu toplumlar için aşkına ulaşma vasıtası sanattır ve soyut sanat, aşkını ifade etmedeki yetersizlikleri aşmak için başvuru kaynağıdır (Koç, 2008).

Worringer'in tezine göre yaratılan ilk sanat ürünleri geometrik stil olmalıdır, zira kanunluluk hakimiyetinin en üst olduğu biçim budur. Bu üstün biçim, sanatsal gelişimin ilk aşamalarında, yani toplumların ilkel zihin evrelerinde bulunduğu sıralarda kendini gösterir. Ancak neredeyse soyut sanat ile eş anlamlı hale gelmiş modern sanat anlayışı bu düşünceyi reddeder. Bu bağlamda Worringer Riegl'in tezini çürütmüş olur.

Modern sanat, Worringer'in tezinin metafiziğe dayalı bir çözüm yolu olduğunu ispatlar niteliktedir.⁶ Worringer'in çalışmasını metafizik alana götüren yol, "kendiliğinden şey"⁷ kavramındadır. Bilgice gelişip tabiata hakim olan insanda soyut sanat içtepisi devam edebilir. Fakat bu sefer bilgisizlikten ya da korkudan değil de farklı bir nedenden dolayıdır. İlkel durumda insan "değişmeyen, "mutlak", "kendiliğinden şey"i ararken bunu soyut sanat ve matematikte bulur. Dış dünyaya gitgide hakim olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesine ve zayıflamasına neden olsa da insan zekası binlerce yıllık bir gelişmeyle rasyonalist bilginin bütün yollarını geçtikten sonra ondan en son olarak "kendiliğinden şey" duygusu yeniden uyanır.

⁶ Metafizik deyiimi özellikle 16. yüzyıldan sonra varlıkbilim anlamında kullanılmış, ancak bu varlık, "duyularla kıvrılanın dışındaki varlık" ve "görünüşlerin ardındaki kendilik" olarak ele alınmıştır. Burada metafizik deyiimi ile kastedilen, onun bu anlamıdır ve bu anlamı içeren farklı tanımlamalar şu şekilde sıralanabilir: "Duyularla kavranılanların dışındaki varlıkların bilgisi (Bossuet), kendiliğinden şey'in bilgisi (Kant), doğanın ardında gizlenen ve ona imkân veren varlık bilgisi (Schopenhauer), mutlak bilgisi (Liard), hadsi bilgi (Bergson), ussal bilgi (Franck), madde olmayanın bilgisi (Voltaire), son erek bilgisi (Bacon), bütünü bilme isteği (Eucken), doğasal ve biçimsel olmayanın bilgisi (Descartes), varlık yasalarını bulmak için düşünen benliğin bilgisi (Leibniz). " (Aydemir, 2015)

⁷ Worringer'in sisteminde kendiliğinden şey kavramı ile kastedilenin ne olduğu açık olarak belirtilmemiştir. Ancak tezinin bütününden, kendiliğinden şey'in, Tanrı'yı ya da görünüşlerin ardındaki kendiliği, yaratılmamış, ezeli-ebedi aşkınlığı ifade ettiği anlaşılmaktadır. (Aydemir, 2015)

O halde ilkel durumda, evrenin belirsizliği karşısındaki huzursuz insanın keyfilikten uzaklaşarak, zorunluluk içeren soyut formlara ulaşması, doğada bir kanunluluk aramasından dolayı değil de içtepisel olarak kendiliğinden şey'i aramasındandır. (Aydemir, 2015) Bu durumda soyut sanatı yaratan insan evren karşısında bilgisizliğinden değil, aksine bilgisinden dolayı soyut sanata ulaşır. Evreni bilen, tabiata hakim olan insan, bu bilgisinin göreceli bir bilgi, görünüşlerin bilgisi olduğunu, mutlak ve değişmez varlığın bilgisi olmadığını kavramaktadır. Böylece "kendiliğinden şey"e soyut formlarla ulaşmaktadır. Görünüşler dünyasının değişen bilgisiyle kendisinde doğurduğu huzursuzluk ve sıkıntı modern insanı soyut biçimler yaratmaya ve aradığı huzuru, mutluluk imkanını sağlayan mutlak formlar belirlemeye götürmektedir.

Bu bağlamda Worringer, sanat kuramcılarının, matematiği en üstün sanat biçimi olarak gördüklerine değinir. "Tanrıların hayatı matematiktir"⁸ sözüyle geometrik kanunluluğun, görünüşlerin belirsizliğinden ve karışıklığından huzursuzluk duyan insana büyük bir huzur ve mutluluk sağlayacağını destekler. Zira burada hayat, değişim ve görelilik ile olan bağlantı tamamen ortadan kaldırılmış, en yüksek mutlak ve salt biçime ulaşmıştır. Buradaki önemli nokta, geometrik çizginin, doğal objeden, doğal bağlam içinde bulunmamasıyla ayrılmasıdır. "Geometrik çizginin özünü yapan şey doğaya ait bir şey olabilir. Ama geometrik çizgi ve biçimler halinde doğal bağlamdan ve doğal görünüşlerinden alınırlar ve kendi başlarına kalırlar." (age s. 28)

Bu noktada Worringer'in kastettiği şey objektif olgunun süje tarafından nasıl tasvir edildiğidir. Temelinde doğal örnek bulunmayan bir soyutlama yoktur fakat nesnelere birbirine bağlayan ve onlara görelilik sağlayan şey uzaydır. Dolayısıyla soyutlama içtepisinin çabası, uzaydan kurtulmuş biçime yönelmektir.

Böylece soyutlama içtepsi tatminini, hayatı reddeden inorganik formlarda, soyut, mutlak zorunluluklarda bulur. Karşıtı olan özdeşleyim içtepisinde ise tatmin doğal güzelin canlılığında, gerçekliğinde, insanın doğa ve hayat ile olan ruhsal birliğindedir.

Şimdiye kadar karşıtlıkları üzerinden ele alınan bu iki içtepi aslında düalizm değildir, ortak bir ihtiyacın sanatın yaratımındaki karşılığıdır. Bu iki kutup, "estetik yaşantının en derin ve en son sözü olarak bize kendini gösteren bir ortak ihtiyacın yalnız iki derecesidir. Bu ortak ihtiyaç, kendinden vazgeçme ihtiyacıdır." (Worringer, 2017) Soyutlama içtepisinde bu kendinden vazgeçme ihtiyacı daha güçlüdür ve karşımıza zorunlu-mutlak olanı aramak

⁸ Alman Romantizmi'nin öncülerinden sayılan Novalis'in (1772-1801) sözüdür. (Worringer, 2017)

şeklinde çıkar ki bu da, dış dünyanın keyfilikinden ve sürekli değişen görünüşlerinden kurtulmak, her bir nesneyi zorunlu ve değişmez kılıp sonsuz biçimlere ulaşmak, böylece mutlak değerlere yaklaşmak ile olur. İnsanın, özdeşleyim ile de kendi kendinden vazgeçtiğini, objeyle bir olarak farklı bir ben sahibi olduğunu söylemek mümkündür. Burada insanın bireyselliğinden ve sınırlarından kurtulma isteği görülür. Böylece obje ile bir olma hali objektifleşerek kendi kendinden vazgeçmeyi etkin kılar.

“Estetik (...) işte tam da bu istenç yokluğunu, kişisel duyguyu terk etmeyi gerektirir. Zaman zaman kendini düşünmeyi bırakmayan kişi bir sanat eserinin keyfine varamayacağı gibi asla bir sanat eseri de yaratamayacaktır.” (Wölfflin, 2015: 23)

1.5.2.2. Worringer’de Özdeşleyim Kavramı

Worringer’in özdeşleyimin özelliklerini belirlerken Lipps’ten referanslar aldığı belirtilmişti. Lipps’in özdeşleyim öğretisinin temel düşünceleri bir araya getirilerek özetlenecek olursa, öncelikle sanat eserleri karşısında insanın daima kendi kendini etkin kılma ihtiyacı olduğu ön kabulüne dayanmaktadır. Bu kabul, bir iç etkinlik isteğini özdeşleyim sürecinin şartı yapmaktadır. Bu kavrayıcı aynı zamanda belirleyici etkinlik, her objenin biçimini, yalnız süje için biçim kılar. Burada süje algısı ile süjenin duygusal yöneliminin birliği söz konusudur. Bu eylem herhangi bir engele uğramadan gerçekleşirse, bir özgürlük duygusu doğar. Bu bağlamda estetik hazzın kaynağı ruhsal bir etkinliktir. Yalnız burada süje bu etkinliği kendi dışında bir objede yaşar. Bu sebeple estetik haz bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Bu etkinliğe özdeşleyim adını veren Lipps’e göre estetik süreç böyle işlemektedir. (Lipps, 1906)

Worringer bu teoriyi kendi çalışma alanı bakımından ele alır. Ona göre çalışmanın amacı bu özdeşleyim sürecinin her zaman ve her yerde sanat yaratmasının şartı olmadığını öne sürmektir. Örneğin Grek-Roma ve Batı sanatının çerçevesi dışında kalan sanat dönemleri bu açıklama karşısında çaresiz kalmaktadır. (Worringer, 2017: 16)

“Özdeşleyim ihtiyacı, sanat isteminin yalnız organik-canlının gerçekliğine, yani daha yüksek anlamındaki natüralizme eğilimli olduğu yerde, sanat isteminin bir koşulu olarak görülebilir. Organik-güzel canlılığın taklit edilmesiyle bizde meydana getirilen mutluluk duygusu, modern insanın güzellik dediği bu şey, içten kendi kendine etken olma ihtiyacı olup, Lipps bunda özdeşleyim sürecinin şartını görür. Bir sanat yapıtının biçiminde, biz, kendi kendimizden haz duyarız. Estetik haz, bir obje’de kendi kendimizden duyduğumuz

hazır. Bize göre, bir çizginin, bir biçimin değeri, onların bizim için içerdiği hayat değerinden ibarettir. Onlar, güzelliğini, yalnız bizim yaşama (vital) duygumuzla elde ederler; bu yaşama duygusunu, nasıl olduğunu bilmeden, onların içine derinliğine sokarız.” (Worringer, 2017: 21-22)

Bu açıklamalardan şu çıkarımı yapmak yanlış olmayacaktır: Özdeşleyim ile süje dış dünyadaki objede bir iç etkinlik ve bir uyum yaşar. Bu uyum öncelikle insanın kendi dışındaki objelere güven duyması, sempati içinde bulunması ve doğayı sevmesi, huzuru ve mutluluğu hayat ve tabiatta bulması demektir.

Fakat bir piramit ya da Bizans mozağinde hayat ve doğanın canlılığı ortadan kaldırılmıştır. Bu biçimleri yaratan sanat istemi, özdeşleyim ihtiyacının belirlemiş olduğu şartları sağlamamaktadır. Hatta bu biçimler özdeşleyim içtepisinin tatminini sağlayan her şey ortadan kaldırılmıştır. Worringer, bu karşıt içtepiye soyutlama içtepisi der ve bu içtepiyi çözümlenmek amacıyla örnekler üzerinden çalışmasına devam eder.

Eserde, soyutlama ve özdeşleyim kavramlarının, sanatçının sanat üslubunu oluştururken geçirdiği iki farklı süreç olarak açıklanmasının ardından Worringer’in bu süreçlerin ürünleri olarak ortaya koyduğu iki kavram olan Natüralizm ve Stil’den bahsedilmektedir.

1.5.3. Worringer’de Natüralizm ve Stil

Soyutlama ve özdeşleyim süreçleri sanatsal yaratımları sonunda iki ayrı kavram ile karşılık bulur. Natüralizm, özdeşleyim içtepisinden hareket eden bir sanatsal biçime işaret ederken; stil ise soyutlama içtepisinden doğan bir sanatsal biçime işaret eder. Yani Worringer’in stil olarak adlandırdığı üsluplar temelini soyutlama isteminden alırken, natüralist eserler özdeşleyim etkinliğinden temel alır.

Worringer çalışmasının bu kısmında natüralizmin dayandığı şartları ve kendi deyişiyle natüralizmin çiçeklenmesini aktarır. Bu aşamada, Rönesans dönemi ve dolayısıyla da Antikçağ düşüncesi ve sanatına değinmek, konuyu daha anlaşılır kılacaktır. Antikçağ M.Ö. 8. Yüzyılda başlayıp M.S. 5. Yüzyılda sona eren, Yunan ve Roma kültürlerini içine alan dönemdir. Bu dönemde sanat, felsefe ve dinin birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaz bir bütünlük içinde olmasının yanında çoğunlukla evrensel bir birlik ve uyum anlayışı dönemin düşüncelerine egemen olmuştur (Akyürek, 2015). Rönesans düşüncesine egemen olan, Antik düşünce kaynaklı Doğa Felsefesi, Hümanizm ve Yeni-

Platonculuk sanatın oluşumunda da etkili olmuştur. Öteki dünya düşüncesinin yerine görünen dünyanın araştırılmasına başlanmış; evrenin bir makrokozmos olarak algılanmasıyla, bir mikrokozmos olarak kabul edilen insan da bu dönemde öne çıkmaya başlamıştır. Böylece felsefe gibi sanat da özellikle insanı ve doğayı işlemiştir. Antik düşünce kaynaklı bu etkenlerle görünür dünyaya artan ilginin sanattaki karşılığı natüralizm olmuştur. (Akyürek, 1994)

Worringer, bu dönemlerdeki sanatında bulduğu natüralizmi organik canlının gerçekliğine yaklaşmak, canlı sanısını vermek istemek için değil, aksine organik canlının gerçekliğine dayanan biçim güzelliği için gerekli duygu uyandığı ve mutlak sanat isteminin egemen olduğu bu duyguya bir tatmin sağlamak istendiği için yönelindiğini savunmuştur. (age, s 34-35)

“Rönesans dönemi sanat istemi, dış dünyaya ait nesnelere taklit etmekten veya görünüşleri içinde tekrarlamaktan ibaret olmayıp, organik-hayatla dolu oluşun çizgi ve biçimlerini, ritmin hoş giden sesini ve dış dünya karşısında bütün iç varlığını ideal bir bağımsızlık ve yetkinlik içinde her yaratmada, özel bir hayat duygusunun sahip olduğu özgür, durdurulmamış, etkinliğe sanki bir sahne yaratmak için tasarlamaktan ibarettir.” (Worringer, 2017, 35)

Özdeşeyim içtepisi ile insan, doğada kendi etkinlik ihtiyacını, kendi iç hayatını, ruhsal aktivitesini yaşar; kendi duygularını bir dış, objeye aktararak onu bir duygu varlığı olarak kavrar, kendini çıkar gözetmeksizin ona verir ve onda yaşar. Böylece bireysel varlığından ve sınırlarından iç hayat bakımından kurtulur ve özgürleşir. İnsan ve doğa, böyle uyumlu bir ilgi içinde, bir ruhsal birliğe yükselir.

Bu bağlamda Worringer’in teorisini diğer teorilerden ayıran estetik bakışın “sanat üretiminin psişik koşulları” olduğu akla gelmektedir. Bu durum tepe noktasına Antik dönem ve Rönesans’ta ulaşan natüralizmin dayandığı tinsel koşulların özdeşeyim süreci olduğunu ve obje alanının doğa varlıkları olmasının, özdeşeyim içtepsine dayanmasından kaynaklandığını belirtir.

Yalnız burada bugünkü yaşayışla bir piramidin içten duyulabilmesi özdeşeyim ilgisini inkar etmemektedir, fakat çalışmada bu içtepinin piramit formunu oluşturan “yaratım süreci”nin şartı aranmaktadır.

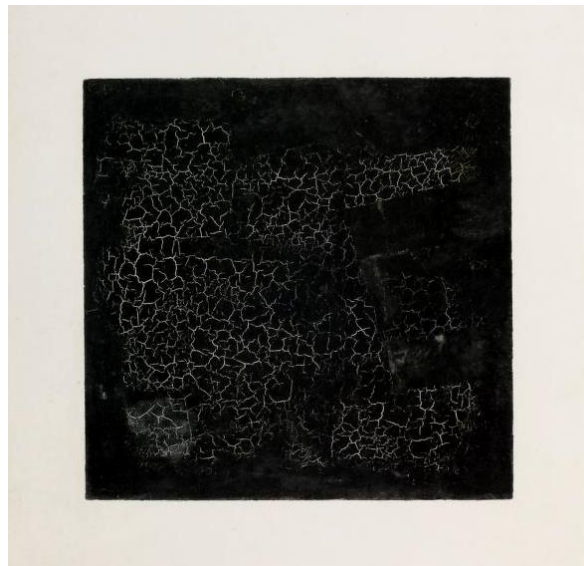
Worringer natüralizm kavramının karşısına stil kavramını koyar. Bununla, genel dil alışkanlığı gereği bir sanat yapıtının stil’i denince anlaşılacak bir esnekliği kasteder. Stil kavramıyla genelde biçim, üslup ve buradan da şekil verme, biçimlendirme gibi anlamlar

kavrarız. Basit anlamıyla biçim, bir özün, bir gerçekliğin somutlaşmasıdır. Worringer ise bu kavram ile natüralizmin karşısına koyduğu stil kavramıyla soyutlama sürecinin ürününü kasteder.

Stil kavramına doğal örneği tekrarlama çabasını dahil etmeyen Worringer, sanat yapıtının psikolojik olarak meydana geliş sürecinde, değiştirici ve kural koyuculuğun rol oynadığını söyler.

Daha önce belirtildiği gibi soyutlama içtepesi, dış dünya görünüşlerinin karmaşık, göreceli, keyfi oluşunun karşısında sağladığı zorunluluklar ile insana huzur imkanı sağlar. Bu içtepeinin ilk tatminini geometrik formlar sağlamaktadır. “Geometrik soyutlama, görünürde, dış dünya nesnelere bağlılıktan olduğu gibi, süjenin kendisinden de arınmıştır. Geometrik soyutlama, insan için biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçimdir.” (Aydemir, 2015)

Bu bağlamda geometrik soyut sanatın öncülerinden Kazimir Malevich’in (1879- 1935) hem yapıtları hem de Worringer’in tezinin kitap halinde yayımlanmasından beş yıl sonra, yani 1913 yılında söylediği şu söz, Worringer’in tezini destekler niteliktedir: “Sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum müşkül girişimimde, kare biçimine sığındım.” (Malevich, 2003) Bu cümle Malevich’in Siyah Kare isimli eserinin açılmasıdır ve kendi döneminde henüz sanatsal bir ifade taşımayan kare, Malevich için kusursuz bir gerçekliğin var olduğunun kanıtıdır (Aydemir, 2015).



şekil 1. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915, Tretyakov, Devlet Galerisi, Moskova (URL-1)

Worringer'e göre bu mutlak biçim ile doğa örneği arasındaki ilgi, aslında, insanın zaman ve belirsizlikten koparmaya çalıştığı doğal obje ile kendisi arasında meydana gelen bir savaştır. (Aydemir, 2015)

Soyutlama sürecinde sanatçı iki şekilde dış dünya nesnelere mutlak değerlere dönüştürür. Birincisi, uzay tasvirinin ve sübjektif algıların ortadan kalkmasıyla maddi bireyliğe erişme olanağı; ikincisi ise soyut kristal biçimlere yaklaşarak, objeyi göreliliğinden kurtarma ve onu ölümsüz kılma. Ancak bu iki yorumlama aynı iç isteğin dışlaşmasıdır ve birbirinden ayırt etmek zordur.

Bu ayrım kübizmdeki sentetik ve analitik ayrımı hatırlatır. Cismin parçalara ayrılarak yeniden bir araya getirilmesine dayanan kübizm ilk olarak doğal biçimlerden hareket ederek; ikinci olarak da salt düşünsel biçimlerden hareket ederek bir yapıya ulaşmıştır. Doğa biçimlerinin analizinden yola çıkarak oluşturulan analitik kübizmde sanatçı doğa varlıklarını doğal biçimsel ilgilerinden çözümlenerek, soyutlayarak, onları düşünsel-soyut bir biçim düzeyine yükseltir. Öncüleri Picasso (1881- 1973) ve Georges Braque'ın (1882-1963) olan analitik kübizm ile tek noktadan bakış ilkesi kırılmış, ve resim, doğanın tasviri olmaktan çıkarak sanatçının imgeleminde yarattığı özgür bir yapıt olma özelliği kazanmıştır.



Şekil 2. Georges Braque, Keman ve Şamdan, 1910, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi (URL-2)

Salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için sentetik kübizm adı verilen alan ile nesnenin dış görünüşünden çok, onun özü ve temel karakteristikleri betimlenmektedir. Bu anlamda da artık doğa, soyut düşünsel yapıtları değil, soyut düşünsel yapıt, doğa biçimlerini

belirlemektedir. Sentetik kübizmin temsilcilerinden Juan Gris (1887-1927) bunu “çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam” sözleriyle anlatmak istemiştir. (İpşiroğlu, 1993)



Şekil 3. Juan Gris, Gitar, 1918 (Aydemir, 2015)

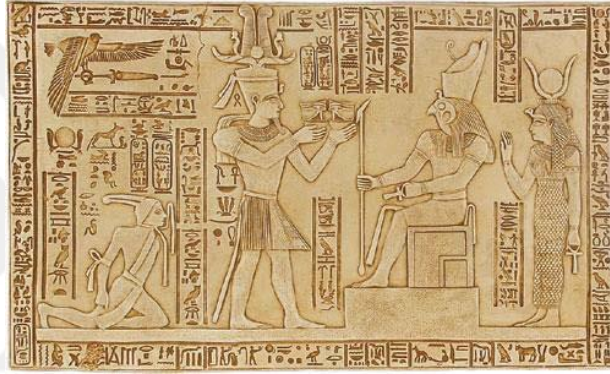
Analitik ve sentetik kübizm aralarındaki farka rağmen aynı temel amacı gütmektedir; uzaydan kurtulmuş bir biçime kavuşma isteği. Geometrik soyutlamanın hâkim olduğu ve uzay tasvirinden uzak bu sanat biçimleri, Worringer’in stil olarak adlandırdığı üslûptur. (Aydemir, 2015)

Worringer’e göre tariflenen üslup en salt şekline Mısır sanatında ulaşılmıştır. Geometrik düzen anlayışının en iyi örneklerinden biri olan Mısır sanatına bakıldığı zaman, geometrik düzenin figürden başlayarak mimari öğelere kadar her alanda değişmez bir unsur olduğu hemen göze çarpar. Yapıtların orantılarının kökenine inildiğinde, özellikle dini binalarda ve kutsal biçimlerdeki orantıyı tanımlayacak en iyi yol geometri kavramıdır. Geometri, Mısırlıların bütün sanatsal başarılarının temelinde bulunmaktadır denilebilir.

Antik Mısır Sanatında figürler ve olaylar derinlik duygusundan uzak, düz bir yüzey anlayışı içinde tasvir edilmişlerdir. Figürler herhangi bir hareket vermektten kaçınmışlardır. Figürler değişik bakış açılarından çizilmiştir ve her şey en karakteristik açıdan gösterilmişlerdir. İnsan vücudunu stilize ederken, önemli kişileri daha büyük, somut düşünceleri simgeler olarak çizmişlerdir. (Tansuğ, 1995)

Worringer'e göre Mısırlılar soyutlama içtepisinin iki isteğini de yerine getirmişlerdir. İlk salt geometrik soyutlamaya, mutlak biçime ulaşmışlar, ikincisi dış dünyanın nesnelere keyfilikten koparıp mutlak değere yaklaştırarak ölümsüz kılmışlardır. (Worringer, 2017: 48)

“Öte yandan nesnelere işaret edilen biçimde zorunluluk ve ölümsüzlük değeri verme çabası da, biraz önce Mısırlıların anlatılan yönteminde tüm organik olana, onu salt çizgi-kanununa yaklaştırarak egemen olmaya çalışmakla dışsal olarak somutlaşır. Bu bilinen görünüş, içinde ortaya çıkan sanat süreci, buna göre, doğal örneğin her ne pahasına olursa olsun geometrik-katı, kristal çizgiler içine sokulmak istendiği bir süreçtir.” (Worringer, 2017: 49)



Şekil 4. Mısır Ptolemaic Krallar Rölyefi (Aydemir, 2015)

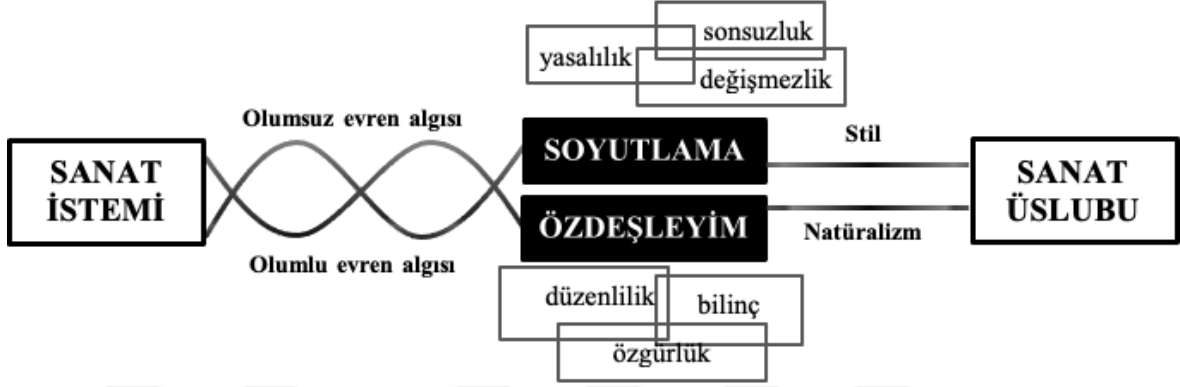
Özetle; soyutlama içtepisi, evrenin zamansallık ve tesadüfilikinden kurtulmasının ifadesi olduğu gibi stil “objeleri süjeden bağımsız kılma” ürünüdür. Yani stil ile insan, doğanın canlılığına kendi duygularını vererek değil, doğanın canlılığını kırarak ulaştığı zorunluluk ve kanunluluk ile mutlu olur.

Sanat isteminin iki karşı kutbu olan soyutlama ve özdeşleşim gibi, natüralizm ve stil de Worringer için iki ayrı kutup niteliğindedir. Özdeşleşim içtepisinin her insanda örtük olarak da olsa bulunduğunu ve bu içtepiyi yalnız soyutlama içtepisinin engellediğini söyler. Sanat, aslında bu iki eğilimin bitmek bilmeyen hesaplaşmasıdır. Ancak Worringer, bu eğilimlerin birbiri içine geçebildiğine ve ara basamakları olduğuna işaret eder. Bu basamak, özdeşleşim ihtiyacının soyut biçimleri ele geçirmesi şeklindedir.

Böyle bir basamak çalışmanın pratik kısmında örneklerle aktarılacaktır. Konuyu daha iyi anlamak için Worringer'in teorisinde değinilen sanat örneklerine değinmek anlamlı

olacaktır. Bu bölümde aktarılan Soyutlama ve Özdeşleşim kuramının aşamaları Tablo 2.'de özetlenmiştir.

Tablo 2. Soyutlama ve özdeşleşim kuramının aşamaları



1.6. Mimarlıkta Soyutlama ve Özdeşleşim

Sanatta egemen disiplinin sübjektivist estetik olduğu 19. yüzyılda mimari estetiğin de bu yönde değerlendirilmeye başlandığından daha önce bahsedilmişti. Sanatın ve estetiğin tanımlarındaki değişim mimarlığı da etkileyerek biçimler üzerine saptamalar yapılmış, temelle ek, özle görünüm, organikle inorganik, doğayla malzeme, toplumla aidiyet biçimleri arasında yalnızca estetik değil, felsefi sorunları da çözen bir anlayış oluşturulmuştur. Çözümleri daha çok psikolojide arayan sanat felsefecisi ve teolog Vischer, biçimi oluşturan estetik düzlemde nesnenin bir empati süreci, Özdeşleşim sonucunda canlandığını düşünmüş, nesnel imgelerin “anlam”ını üreten formlar uyarınca hissedildiğini söylemiştir (Masiero,1999). Böylece ampirik-psikolojik sanat ve mimarlık yorumlarının temelleri atılmıştır.

Özdeşleşim ile değişen mimarlık tanımı psikoloji ve biçimliliğin içinde tanımlanmıştır. Mimarlık en üst mertebede insan/dünya ilişkisini temsil eder ve dolayısıyla mimarlık insanın estetiğe olan eğilimini tanımlayan sanattır. Masiero, Mimaride Estetik eserinde “Mimarlık bir tarz ihtiyacı, psikolojik olarak doğanın, karmaşık ve endişeli algısal dünyanın karşısına yerleştirilen biçimsel bir ihtiyaçtır. (Masiero, 1999)” demektedir.

Worringer'ın teorisi yalnızca estetik üzerinde değil, mimarlık eleştirisi ve kuramında da büyük bir etki olarak görülmüş ve sanat eserlerinin veya tarzların bilimsel-eleştirel okunma yöntemi olarak değerlendirilmesinde etkili olmuştur. (Masiero, 1999: 157)

Kant'ı yeniden ele alarak duyumlara biçim veren şeyin bilinç olduğunu kabul eden Fred Fiedler (1922-2017), görsel sanat eserlerinin tarihinin aktif bir dışavurumun, tarzların ve simgelerin tarihi olduğunu söyler. Bu konudaki en yetkin isimlerden biri Riegel 'dir. Riegel için görümler aracılığıyla çağların ve tarzların sanatların ve mimarlığın gramerini inşa etmek mümkündür. (Masiero, 1999: 157).

Worringer bütün bunlara binaen kendi kuramıyla mimarlık tarihine bakmış, formlara ve onların üsluplarını oluşturan gerekçelere cevaplar vermiştir. Kendi kitabında figüratif sanatlara, mimari öğelere ve üsluplara örnekler vermiştir.

Bu tez kapsamında, burada bahsedilen eleştirel okuma yöntemi kurulurken Worringer 'in teorisi dayanak noktası olacaktır. Bunu yaparken de Worringer 'in kendi teorisine mimarlık sanatından verdiği örnekler aktarılacaktır.

1.6.1. Worringer'in Sanat Tarihi Yorumu

Worringer "bir ulusun sanat ürünleri, o ulusun sanat isteminin karakterini taşır" tezini, tutarlılığını koruması adına, incelediği sanat dallarının gelişimi ile örtüştürmek ister.

Worringer sanatın "soyut eğilimlerin hakimiyetinden natüralizme evrildiği" şeklindeki iddiasını doğrulamak için yapılardan aldığı bir örnekle kitabında açıklama yapmaktadır. Dor ve İyon tapınaklarının karşılaştırmasını yaptığı bir anlatımla mimari değerlendirmesine de başlamış olur.

"Dor tapınağı, tamamen soyuta yönelen sanat isteminin bir ürünü olarak kendini gösterir. Onun içyapısı, salt geometrik veya daha çok stereometrik (uzay geometrisi) ifadeden yoksun bir kanunuluğa dayanır [...] Bu soyut iç-yapı ona o ağırbaşlı hantallığı, basıklığı, cansızlığı, onun erişilemez ihtişamını meydana getiren maddenin büyüğü içindeki değişmez duruşunu sağlar. Yalnız ayrıntılarda bu soyut yetiyi, gelecekteki gelişmeyi şimdiden haber veren organik eğilimler zayıflatır." Bu açıklamaya göre Dor düzeni, soyut sanat istemi ile inşa edilmiş, olmakla kalmayıp, hacim ve boyut hesaplamalarını içeren uzay geometri bilgisi tarafından üretilmiş bir kanunluluğa dayanır.



Şekil 5. Dor düzeni, Athena Tapınağı, Assos, M.Ö.6.yy. (Aydemir, 2015)

Worringer'in, Dor sütun düzenindeki bazı ayrıntıların, söz konusu tapınakların katı, soyut kanunluluğunu nasıl zayıflattığını belirtirken sütun tepe taşı ve sütun baş tabanlarındaki kabartmalara dikkat çeker. Bu öğelerin içerdiği geometrik düzenlilikle beraber, taşıdığı canlılık da dikkat çekicidir. Burada soyut eğilimli yapının, zaman içinde özdeşleşim sürecine yönelen taraflarına vurgu yapar. Zamansal olarak bakıldığında, bu sanat istemi, özdeşleşim gösteren Arkaik dönem süsleme sanatı ile de tutarlılık gösterir.



Şekil 6. Athena Tapınağı sütun baştabanı kabartmaları (Aydemir, 2015)

Worringer organik olana doğru bir geçişin İyon tapınağında tam olarak gerçekleştiğini söyler. Dor tapınağının ağırbaşlı, insanî varoluştan uzak soyutlamasıyla, insanı ezen anıtsallığı artık İyon tapınağında görülmez. İyon tapınağı bütün görkemliliğine rağmen insana daha yakındır. Dor tapınağının hantallığı ve katılığı kırılmış; orantılar doğal orantılara yaklaşmış, sütunlar incelmış ve yükselmiş, biçimler hayatla dolmuştur.



Şekil 7. İyon düzeni, Athena Nike, Atina, M.Ö.424 (Klasik dönem)
(Aydemir, 2015)

Sanat eğilimlerindeki bu değişimi heykeller üzerinden şu alıntıyla açıklayabiliriz: “Arkaik dönem heykel sanatında tanrılar için yapılan heykeller ön planda iken ve tanrılar yüceltilirken, Klasik dönem sanatında toplumların başarısı ile tanrılar ve insanlar aynı friz içinde betimlenerek, toplumlar ön plana çıkartılmış, Hellenistik sanat ise daha özele inerek insanı çalışmış ve yaşamın merkezine tanrı ya da toplum değil tanrılaştırılan insanı oturtmuştur.” (Worringer, 2017)



Şekil 8. Auxerre (Genç Kadın) M.Ö.650-625
(Aydemir, 2015)



Şekil 9. Kourous (Genç Erkek) Heykeli, M.Ö.590–580 (Aydemir, 2015)

Heykel sanatı görünüşte üç boyutluluğu ve derinlik nedeniyle soyutlama teorisiyle çelişir görünmektedir fakat Arkaik dönem heykelleri bir insanın ideal tipini biçimlendirir. Soyutlama içtepisinin, mutlak değere yaklaşma isteğini gerçekleştirme olanağından bir diğeri de soyut kristal biçimlere yaklaşarak, objeyi göreliliğinden kurtarma ve onu ölümsüzleştirme isteğidir. Arkaik üslupta vücut blok halinde geometrik bir kitle olarak biçimlendirilmiştir (Turani,2000). Soyutlama içtepisinin heykel tasviri üzerindeki ölümsüzleştirme eğilimlerinden ilki, maddenin bütünlüğünü sağlamaktır. Maddenin bütünlüğünü sağlamak da maddenin öğelere ayrılmayan bir bağlam içinde, bir birlik izlenimini mümkün olduğu kadar vermek ile olur.

“Gerçekliğin taklidinin, içine konuldukları doğayla bağlılık içinde bulunan, hareket eden ve eylemde bulunan canlıların tasvirinin değil de, tersine belli bir şeyi soyutlamanın, hareketsiz, donmuş, soğuk ve etkilenemez bir duruma getirmenin, yine inorganik başka bir doğa içinde yeniden bir yaratmanın bilincine varılır varılmaz, kübik formlar içindeki güçlü kavrayış, bu anıtsal çabalamanın ilk belirtisi olur.” (Worringer, 2017: 90-92)

Maddenin mümkün olduğunca bütünlüğünün sağlanması ve birbirinden ayrılmaz öğeler biçiminde işlenip bir birlik izlenimi verilerek idealize edilmesi, çalışmanın Worringer’in Teorisi Işığında İslam Sanatı ve Mimarisi başlığında anlatılan Türk-İslam camilerini anımsatır. Bu soyutlama eğilimi, İslam sanatında Tevhit (Birlik) inancının bir tezahürüdür. Ayrıca camii biçiminin, kübik bir form içinde, zaman dışı inorganik dünyaya yükselerek ölümsüzleştirilmesi söz konusudur.

Worringer, soyutlama içtepisinin üçüncü eğilimi olan üçboyutlu bir şeyin tek yüzey etkisi oluşturması prensibinin en kesin olarak Mısırlılarda uygulandığını söyler ve konu ile

ilgili olarak Mısır piramidini örneklendirir. Piramit, arkitektonik yani mimari bir biçim olduğu kadar, bir anıt bir heykel olarak da görülür.

Kullanılma amacıyla mezar odası olan bu kübik şekil, aynı zamanda, bakanda yücelik etkisi yapan bir anıttır. Bu anıt biçim, Worringer'e göre en güçlü maddi bireyliği ve birlik izlenimini yapmak için bulunmuştur. (Worringer, 2017: 94)

“Eski Mısırlıların mimarî ideali piramit mezar tipinde en salt bir şekilde dile gelmiştir. Seyirci, dört cephenin her birinin karşısına geçer, gözleri daima yalnız ikizkenar üçgenin birlikle yüzeyini algılar; bu ikizkenar üçgeni sert bir şekilde sınırlayan kenarlar, kendi arkasında derinliğin sınırlandığını hiçbir şekilde hatırlatmaz.” (Worringer, 2017: 95)



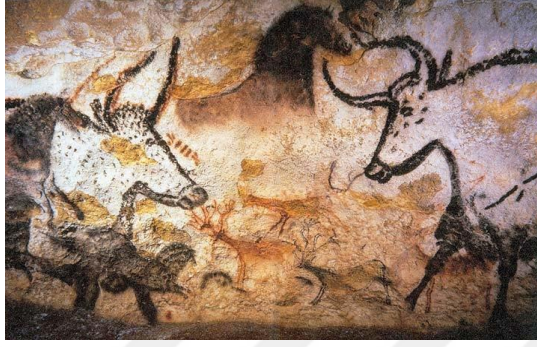
Şekil 10. Giza piramitleri, Mısır (URL-3)

Maddenin bütünlüğünün sağlanması, sert geometrik bir kanunluluk ve son olarak kübik olana bir yüzey görünümü vermek; buraya kadar belirtilen bu üç temel eğilim, kendini en salt şekilde piramit biçiminde gösterir (Aydemir, 2015).

Worringer, süsleme sanatını da inceler. Bu çerçevede ilk olarak geometrik stili arar. Sanatta bir gelişme göstermiş toplumların sanatlarının başlangıcına ulaşıldığında, burada natüralist biçimlerle değil, soyut biçimlerle karşılaşacağımızı söyler (Worringer, 2017).

Önceki açıklamalardan anımsayacağımız gibi, sanat istemi, önce salt soyutlamayı arar ve içgüdüsel bir zorunlulukla mutlak biçim olarak geometrik soyutlamayı yaratır. Soyutlama içtepesinin ilk tatmini olan bu geometrik soyutlama, evrenin zamansallık ve karmaşıklığından kurtulmanın en yetkin ifadesidir. Bunun ardından, sanatçı dış dünyadaki nesnelere tek tek hayat ve doğaya bağlılığından kurtarmak ve süjeden bağımsız kılmak ister.

Ancak Worringer, geometrik stilin ilk sanat stili olduğu varsayımıyla görünürde çelişen bulgulara kitabında yer verir. Eski taş çağındaki bulgulara⁹ değinir. Ancak bu çelişmeyi Worringer daha önce bahsettiği taklit içtepesine dayandırır. Ona göre bu mağara ürünleri sanata dahil edilemez.



Şekil 11. Fransa, Dordogne Bölgesi Lascaux Mağarası (Aydemir, 2015)

Worringer, bahsedilen mağara resimlerinin, kültür tarihi yönünden önemini kabul etmekle beraber sanat tarihi içine koymanın yanlış olacağını belirterek çalışmasına devam eder. Sanatta bir gelişme göstermiş toplumların sanatlarının başlangıcına ulaşıldığında, burada natüralist biçimlerle değil, soyut biçimlerle karşılaşılacağını yineler.

Başlangıçta süsleme sanatında bitki figürleri bulunması ilk bakışta natüralist bir eğilim gibi görünse de Worringer bu motifleri şöyle değerlendirir: “İnsanın sanat alanına aktardığı şey, bitki biçimi olmayıp, onun biçim kanunudur. (...) Geometrik stil nasıl dış görünüşü ile cansız maddenin kendisini değil, onun biçim kanununu gösteriyorsa, aynı şekilde bitki süsü de başta bitkinin kendisini değil, onun dış biçimini gösterir.” (Worringer, 2017: 65).

“Düzen bir merkez noktası çerçevesinde düzenlenmiş olma, merkez-çek ve merkez-kaç güçler arasındaki denkleşme (yani çember biçimi) taşıyan ve ağırlık basan etkenler arasındaki denklik, ilgilerin orantısı ve bir bitki organizmasına derinden baktığımızda

⁹ Dordogne’de, La Madeleine, Thüngen vb. buluntuları. (Worringer; 2017, s. 58)

Dordogne, Fransa’nın güneybatısında kalan Aquitaine bölgesindeki bir kenttir ve en ünlü boyalı mağara resimleri de bu bölgede, Lascaux, Niaux ve Les Eyzies mağaralarında bulunmuştur. Aynı bölgedeki La Madeleine mağarasında bulunan yontuk tip heykeller de birçok araştırmaya konu olmuştur. İspanya Altamira mağarasındaki buluntular da yine en ünlü mağara resimleri arasında yer alır. (Uysal, Gülfem; “Mağara Sanatı”, 5. Ulusal Speleoloji Sempozyumu, Boğaziçi Uluslararası Mağara Araştırma Derneği, İstanbul, 2011, s.34-41. akt. Aydemir, 2015)

gördüğümüz bütün geri kalan olağanüstü şeyler.” (a.y.) O halde bitki süslemesinde kullanılan şey bitkinin biçimindeki kanunluluktur.

Burada Worringer’in üzerinde durduğu nokta kanunluluk ve düzenlilik kavramlarıdır. Heinrich Wölfflin’in referanslarına dayanarak bu kavramları açıklamak ister. Wölfflin’e göre kanunluluk ve düzenlilik arasında derin bir fark vardır ve birbirini takip etmenin düzenliliği, bir çizginin ya da figürün kanunluluğundan farklıdır. (Wölfflin, 2015). Wölfflin ’ göre “Kanunlulukta salt bir zihinsel ilgi karşısındayız, düzenlilikte ise fizik bir ilgi karşısında. Bir kare içinde anlam bulan kanunluluğun bizim organizmamızla hiçbir ilgisi yoktur, hoş bir varlık biçimi olarak hoşumuza gitmez, genel bir organik hayat koşulu değildir. Tersine yalnız zihnimizin üstte tuttuğu bir durumdur. Birbirini takip edişin düzenliliği ise değerli bir şeydir, çünkü organizmamız, özü gereğince gördüğü işlerde düzenlilik ister. Düzenli olarak soluruz, her düzenli etkinlik periyodik olarak yapılır.” (Wölfflin, 2015: 42-43)

Bu açıklamalar Worringer’in süzgecinden eleştirel biçimde geçer. “Kanunluluk soyutlama içtepisi ile ayrılmaz bir bağlılık içinde bulunur, oysa ki düzenlilik denen daha alt görünüş, özdeşleyimin olanaklar alanına sessizce geçiş oluşturur.” (Age.: 70)

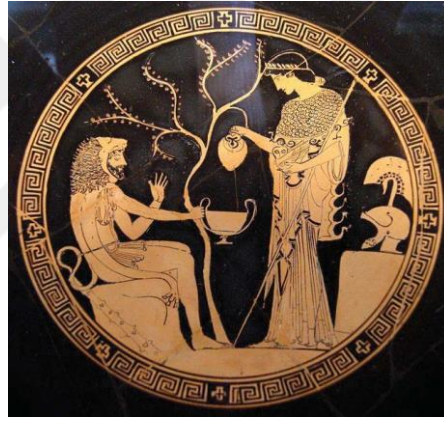
Bu belirlemeye, Mısır süsleme sanatından Grek sanatına doğru uzanan gelişim örnek gösterilebilir. Mısır’da görülen bitki süslemelerinin temeli spiral çizgilerdir, yani çiçek motifi soyutlanarak en yalın haline indirgenmiş geometrik çizgisel bir hal almıştır. Grek süsleme sanatı varlığına soyutlama içtepesinden oluşan salt geometrik-çizgisel formlar ile başlamış, Mısır’dan aktarılan bitki motiflerinin organik varlıkları ile biçimlenmiştir. Zamanla figürleri dahil etmiş ve özdeşleyim ilgisi ile bu salt biçimlere organik harekete özgür bir canlılık kazandırmış; böylece doğallaşıp natüralizme yaklaşmıştır (Aydemir, 2015).



Şekil 12. Worringer’in Natüralist Olarak Yorumladığı Grek Seramik Örneği, M.Ö.1400-1100 (Aydemir, 2015)



Şekil 13. Worringer'in Soyut Olarak Yorumladığı Grek Seramik Örneği, M.Ö.755-750 (Aydemir, 2015)



Şekil 14. Worringer'in Sentez Olarak Yorumladığı Klasik Grek Dönem Seramik Süsleme Örneği, M.Ö.500-330 (Aydemir, 2015)

Grek sanat gelişimi, varlığını soyutlama içtepisine borçlu olsa da salt çizgisel-geometrik biçimler ile başlamış, devamında organik varlıklarla ilgi içine girmiştir. Zamanla özdeşleyim içtepisinin bu geometrik çizgi ve figürleri ele geçirmesiyle onlara organik harekete özgü bir canlılık kazandırılmış, biçimler doğallaşmış natüralizme yaklaştırılmıştır. Daha önce bahsedilen ara basamak olan bu dönem olağanüstü mutlu bir sentezi anlatır (Şekil 14). Burada hem soyutlama hem de özdeşleyim ihtiyacının iç içe geçmiş, bir tatmini söz konusudur. Sonuç olarak bu birliktelik zamanla natüralizmin egemenliği ile son bulur.

Süsleme sanatı çerçevesinde son örnek olarak, Orta Doğu sanatında büyük rol oynayan arabesk üslup da incelendiğinde böyle bir sonuca varılmaktadır. Bu İslam süslemesinde, soyutlama ve özdeşleyim arasındaki bir birliktelik söz konusudur. Ancak Grek süslemesinde

natüralizmin ağır basmasına karşılık, İslam arabesk süslemesinde soyut üslûp ağır basmaktadır. (Worringer, 2017)

İslam arabeski ile Grek dal kıvrımı arasındaki genetik ilgi birçok araştırmacı tarafından düşünülmüştür. Beşir Ayvazoğlu da İslam süslemesi, soyutlama ve natüralizm arasındaki denkleşmeyi dile getirir. (Ayvazoğlu, 1989: 161)

Arabesk süsleme sanatının mekan değerlerinden ayrılarak en soyut düşünceye, yani matematiğe ulaşır. Burada daha önce sözü edilen şekliyle doğadaki en soyut şeyin matematik olduğu akla gelebilir. Tabiattan alınarak direnişleri kırılan bezemeler, girift şekiller oluşturarak tabiatın gerçekliğinden arındırılmış bir sanat oluşturur. Bütün görünüşlerin ardındakini arayan Müslüman sanatçı, nerede başladığı ve bittiği belli olmayan sonsuzluk temasını arabeskle çözmüştür.

Sınırlı bir çerçevede sonsuzluğa doğru hareket eden, geriye dönüşlü, tekrarlı ve ritmik kompozisyonlar çizen süsleme Ayvazoğlu'na göre bilgisizlik hakkındaki bilgiyi ve makro kozmos'un kanunluluğu ritmini ifade etmektedir. (Ayvazoğlu, 1989)

Pratik anlamda süsleme sanatına dair Worringer'in çıkarımları özetlenecek olursa; Mısır'da bitki süslemesinin çıkış noktası geometrik spiraldir; burada çiçek motifleri ise sadece önemsiz köşeleri doldurmak için kullanılmıştır. Grekler ise bu biçimlere hayat verir ve canlı dal kıvrımlarını meydana getirmişler, natüralizme yönelmişlerdir. İslam sanatında ise Doğu soyutlama ruhu, dal kıvrımlarını geometrik bir kanunluluk içine sokma çabasıyla yeniden kendini gösterir ve arabeske ulaşılır.

Sonuçta ulusların hayat ve dini görüşüne uygun olarak sanatlarını oluşturdukları tezi, Worringer'in verdiği süsleme sanatı örnekleriyle aydınlatılmış olur. Ortak paydası olan iki ulusun farklı yönlerde seçtiği üsluplar teoriye göre açıklanır. Böylece Worringer soyutlama ve özdeşleyim süreçlerinin biçimsel açıdan ilk ayırıcı ipuçlarını da vermiş olur. Kanunlu biçimler, zihinsel açıdan en üst noktada, değişmeyen ve matematiksel bir ilgi içindedir. Düzenli biçimler ise belli şartlara bağlı olmayan, doğada rastlanan kaosun içindeki düzenlilik gibi ele alınır. Bu örneklemelemlerden sonra Worringer mimarlık tarihine kendi perspektifinden bakarak tezini destekler.

1.6.2. Worringer'in Mimarlık Tarihi Yorumu

Worringer mimarlık değerlendirmesini tarihsel alana çekerek Ortaçağ Avrupası'ndan başlayan okumalarına devam eder. İlk olarak Bizans sanatını ele alarak, eski Yunan ve Roma

sanatlarından köklerini almakla beraber, sahip olduğu toprakların eski sanat geleneklerine de ilgisiz kalmadığını belirtir. Bu bakımdan Bizans sanatının bazı bölgelerde değişik karakterde eserler verdiğini söyler. Bizans sanatı figürleri, tamamen canlılıktan yoksun değilse de kaba, hareketsiz ve sert simetrik bir kompozisyon içinde dile gelmişlerdir

Worringer, Bizans sanatı gelişme tarihini, İslam'ın güçlü etkisi ile soyut öğelerin zaferiyle sona erinceye dek, Helenistik geleneğin natüralist etkisi ile Hristiyanlık ruhunun soyut etkisi arasında gelişen gidip gelmeler olarak niteler. Bu kadar çeşitli kültürel etkiler altındaki bir uygarlığın sanat isteminin, bütünüyle düzenli bir gelişim göstermesi de beklenmemektedir.

Bizans stilinin objektif değerlendirilmesinde önemli bir gelişme ilk olarak Vischer 'de görülür. Bu açıklamalara göre, Bizans sanatı bir sanat yozlaşmasıyla açıklanır. Ancak şematik olan, bir bakıma ne yapacağını bilmez bir şaşkınlığın ve bilgisizliğin sonucu olan bir zorlama ise de bir bakıma da özgür olmak istenen ve gerçekleştirilen bir şeydir. (Worringer, 2017: 103)

Worringer, Vischer 'ın açıklamalarından yaptığı çıkarımda burada soyut bir eğilim olduğu yargısında bulunur (Worringer, 2017: 103). Bu eğilime göre, ölümsüzlük değerini engelleyen bir şey olarak kavradığı doğa varlığından ve üç boyutluluktan kaçınma söz konusudur. Bir ulusun dini ve dünya görüşü ile sanat isteminin eşdeğer ifadeleri olduğu düşünüldüğünde bu ulusun sanat istemi karakterini yansıtır. Ortaçağ kültürünün yüzü, Antik kültürün aksine, 'bu dünya 'ya dönük değildir; zaman, mekân ve gerçeklikten soyutlanmıştır. Zaman sonsuzdur, mekân sınırsızdır ve gerçeklik doğanın sınırlarını aşmış, tinsel bir gerçekliktir. (Gombrich, 2014). Sonuç olarak bu sanat ürünleri, üç boyutlu uzamdan, doğal ışık ve açık havadan, deneysel olarak algılanabilecek hacim ve ağırlık etkisinden, zaman ve yerin belli, bir an ve yer olmasından uzaklaştırılıp, zaman ve mekanı aşan veya sonsuzlaştıran iki boyutlu ironik bir biçime dönüştürülmesidir. (Akyürek, 1994: 78-79)



Şekil 15. Komnenos'lar mozaïği, Ayasofya Müzesi, 12.yy. (Aydemir, 2015)

Bizans sanatının, eski Mısır sanatının temel özelliklerini barındırmasına rağmen farklı olması, buradaki sanat gelişiminin Grek sanatı üzerinden geçmiş olması ile açıklanır. Dolayısıyla dayandığı natüralist üslubun izlerini taşısa da Bizans sanatı Yunan sanat gelişimini özümsemiş ardından yeni psişik gereksinimlere göre yeniden biçimlenmiştir.



Şekil 16. Ayasofya Cami, İstanbul, 12. yy. (URL-4)

Worringer, analizlerine Kuzey Ortaçağ ile devam eder. Rönesans öncesi dönemlerde, sanatta mimarlığın egemen oluşunu doğal bulur. Bunun nedeni soyut sanat isteminin, mimarlığın doğal yapı koşulları ile uyuşması ve böylece bu istemin mimarlıkta herhangi bir engelle karşılaşmadan kendini kolayca ifade edebilmesidir.

Worringer, Kuzey insanının doğayla yaşadığı olumsuz ilişkinin onları dinle ilgili aşkın tasavvurlara götürdüğünü ve Hristiyanlığın etkisine kolayca teslim olduklarını söyler. Bu nedenle Kuzey insanların soyutlama içtepisi Doğu kültürü kadar temelli değildir. İçinde

buldukları zorlu doğa koşulları kendilerini güvenle doğaya vermelerini gerektiren bir içtepinin özdeşleşim içtepisinin egemen olmasına engel olmuştur. Bu sebeple bu insanların sanat istemleri soyut özellikler taşır.

Buna rağmen bu toplumların çizgisel-geometrik süslemelerinde bile en yalın soyut formül görülmez. Açık bir zorunluluk ve kanunluluk içermeyen bu biçimler bir iç ifade ihtiyacının olduğunu gösterir.

Kuzey insanının sanat isteminin özellikleri belirtildikten sonra 10. Yüzyılda başlayıp 12. Yüzyılın ortalarına kadar süren ve kendini genellikle mimari yapılarda gösteren Romanesk stili ile karşılaşılır. Bu dönemin sanat akımının tarihsel olarak Ortaçağ kültürünün olgunlaştığı dönemde gerçekleştiği düşünüldüğünde, bu kültürün aşkınlık değerlerine paralel olarak, soyut özellikler göstermesi beklenir. Nitekim Roman stili çoğunlukla soyut eğilimli etkenler ile biçimlenir.

İlk olarak, Roma taşra sanatının doğrudan doğruya gelenekleri, ikinci olarak manastırlardan yayılan eski Hristiyan kuralları, üçüncü olarak Bizans sanatı ve dördüncü olarak da, yukarıda çözümlenen Kuzey budunlarının kendi sanat istemi Romanesk üslubun soyut olarak biçimlenmesinde etkili olmuştur. (Worringer, 2017: 113)



Şekil 17. Speyer Katedrali, Almanya, 11.yy (URL-5)

12. Yüzyıl ortalarında doğan, 13. Yüzyılda doruğa ulaşan ve 16. Yüzyıla kadar devam eden Gotik sanatı incelenirken, öncesinde Kuzey insanının kendine özgü sanat istemini gerçekleştirdiği ve hatta putlaştırıldığı görülür. “Kendi sanat istemi”ni oluştururken daha özgün davranması gerektiği için Gotik sanatta “İnorganik temele dayanan arttırılmış, bir ifade” (Worringer, 2017: 115) vardır. Yapılar Roman üsluba göre daha yüksek, sivri ve

inedir. Buradaki sanat istemi Romanesk dönemdeki alınlıklara ve sivri kemerlere bakılarak da görülebilir: Oranlar daralmış ve yükseltilmiştir. Mimarlık da zamanın felsefesi gibi incelmış, sivrilerek yukarıya yönelmiştir, Roman çağ eserlerine özgü o vakur sakinlik unutulmuştur (Wölfflin, 2015: 59)

Skolastik felsefenin yöntemi, akli ve mantığın tümdengelimsel tekniklerini kullanan disiplinli bir yöntem olması bakımından, olabildiğince teknik bir yöntem ile canlı din duygusunu ifade etmesi gibi, Gotik stil de soyut ana özellikteki mekanik yapı kanunlarında bir anlam, canlı bir hareket taşır. Bu sanat stil ilk olarak özdeşleyim içtepisine hitap etse de organik bir içyapıya sahip olduğu söylenememektedir. Çünkü Worringer 'e göre Gotik bir katedral, kendi kanunlarıyla doludur ama bu kanunlar soyut ana özelliklerine rağmen canlıdır. Burada ‘insan, özdeşleyim yetisini mekanik değerlere aktarmış ve bu mekanik kanunları cansız bir varlık soyutlaması olmaktan çıkarmıştır.’

Gottfried Semper'in taşlaşmış skolastik adını verdiği bu stil, soyut şematik kavramlarla, canlı din duygusunu ifade eder ve özdeşleyim yetisiyle ifadesi arttırılan mekanik yapı kanunlarına sahiptir.



Şekil 18. Notre Dame Katedrali, Fransa, 13. yy (URL-6)

Worringer'in Semper'in söylemi aracılığıyla kurduğu, dönemin felsefesi ve sanatı arasındaki ilişkiyi ifade, sanat tarihçilerinin çalışmalarına sıklıkla konu olmuştur. Skolastik felsefenin akli ve mantığı kullanan, olabildiğince teknik bir yöntem ile canlı din duygusunu ifade etmesi gibi, Gotik stil de soyut özellikteki kanunlarıyla bir anlam ve canlı bir hareket taşır. Skolastik felsefenin içine doğmuş olan Gotik bir katedral, soyut değerlerle biçimlenmesine rağmen özdeşleyim içtepisine de seslenir. Çünkü burada temelde soyut olan

bir yapıya, özdeşleyim yetisi ile bir hareket eğilimi verilmiştir. Worringer ın deyişi ile, onda, bir organizmanın hayatı ile değil, bir ‘mekanizmanın hayatı’ ile karşılaşmaktadır. Hiçbir organik harmoni, dünyaya bağlı duyguyu kuşatmaz, tersine, daima büyüyen ve kendi kendine artan, kurtuluşu olmayan huzursuz bir çaba, kendi içinde uyumsuz olan ruhu, abartmalı bir coşku halinde, ateşli bir yüceliğe beraberinde götürür. Gotik, ayrıntı hastalığıyla, aşırılıklarıyla ve huzursuzluğu ile Avrupa insanının ergenlik çağı değil miydi?” (Worringer, 2017:117). Daha önce Grek sanatında görülen olağanüstü mutlu denkleşme burada da yakalanır.



Şekil 19. Chartres Katedrali, Fransa, 13. yy. (URL-7)

Rönesans ile birlikte Gotik stil gelişme sürecinin son bulduğunu söyleyen Worringer, ‘en son ‘stil’ de ortadan yok olur” diyerek bu durumu niteler. Gotik dönemde bütün içe dönük öğeler mistik, bütün dışa dönük öğeler skolastiktir. Diğer bir deyişle mistik duygular, skolastik biçimlerde ifade bulur. Buna bağlı olarak soyutlama içtepisinin tamamen bastırılması ve özdeşleyim içtepisinin zaferiyle, Avrupa’da yüzyıllar sonra yeniden natüralizm egemen olur.

Rönesans sanatı, aklın ve bilimin ışığında görünür dünyayı betimleyerek üç boyutlu mekan algısını keşfetmiş, panteist içtenlik duyduğu evrende özdeşleyim içtepişiyle natüralist üslubun niteliğini oluşturmuştur. Rönesans’la birlikte natüralizme ve dolayısıyla özdeşleyim içtepişine yüzünü dönen sanat anlayışı özelde mimaride insan için sanat üretmeye devam etmiştir.

Worringer'e kadar gelen süreç içinde modern sanata gelindiğinde çalışması mihenk taşı olmuştur. Etkili bir sanat düşüncesi kaynaklarından olan soyutlama ve özdeşleşim teorisi 1900'lerin başında ekspresyonizm olarak adlandırılan ve henüz yeni oluşmaya başlayan sanat eğiliminin düşünsel zeminini hazırlamıştır.

Worringer yaptığı çalışmayı burada bitirmektedir. Aydemir ise kendi çalışmasında, Worringer'e dayalı olarak teoriye modern sanat üzerinden bakmıştır.

Her sanat anlayışının kendi devrinin sosyal-siyasal koşullarından, kültüründen, felsefesinden, ekonomik ve bilimsel gelişmelerinden etkilenmesi gibi modern sanatı hazırlayan Fransız devrimi ve Sanayi devrimi, teknik bilimin gelişmesi, fotoğrafın icadı gibi etkenler toplumun ani ve köklü değişimlerine, devlet rejimi savaşlarına, hızlı tüketime neden olmuştur. Modern dünyanın tüm bu karmaşıklığı içinde sanatçı, bir huzur arayışıyla, sanatında bu karmaşık görünümlerin ötesine ulaşmaya çalışmıştır. (Aydemir, 2015)

Modern bilimin gelişmesi modern sanatın natüralizmi ve optik realizmi (yalnız görmeye dayanan gerçekliği) terk etmesinde etkili olmuştur. Gözlemden çok teorik düşünceye dayanan modern bilim araştırmalarında, bu durum, modern sanatın soyutlamaya yönelmesi büyük bir rol oynamıştır. (Muller, 1972).

Felsefeye egemen olan akımlardan örnekle; fenomenolojinin özlerine inerek fenomenleri sezgi ile kavraması modern sanatın temel bir anlayışına öncülük ederken, pozitivistin yalnız olguların bilinebilir olduğu ve bu bilginin de yine yalnız gözlem ve deneyle sağlanabilir olduğu iddiası ise, geleneksel sanattan ilk kopuşun arka planında yer alan düşüncedir.

Modern sanata hakim olan iki anlayış empresyonizm (izlenimcilik) ve ekspresyonizm (dışavurumculuk) dir.

“İmpression ve expression, birbirine zıt iki varlık dünyasının kuşatıcı ifadesidir; impression dış dünyanın, expression iç dünyanın, ben-dünyasının. O halde bunlar, birbirine zıt iki varlık yorumunun ifadeleridir. İmpressionizm, varlığı impressiona geri götürmüştü; expressionizm ise expressiona. Bunun sonucu olarak impressionizm bir natüralizm, sübjektivist bir natüralizm halinde objektifleşmiş olduğu halde, expressionizm bir idealizm halinde objektifleşir.” (Tunalı, 2011).

Empresyonizm arka planında bulunan pozitivist akımına uygun olarak var olanları, nesnelere, bütün gerçekliği duyum öğelerine geri götürür. Nesnelere kendisini değil, onların anlık görünüşlerini sanat objesi olarak kabul eder. Varlığın ifadelerden meydana geldiği düşüncesi, kişisel izlenimlere götürür ve natüralist bir ilgi bulunur.



Şekil 20. Edgar Degas, Bale Sınıfında,1878, Philadelphia, Sanat Müzesi (URL-8)

Ekspresyonizm, arka planına idealizmi alır ve buna göre de ‘varlığın mahiyeti nedir?’ sorusundan hareket eder. O halde ekspresyonizm, empresyonizmin tersine, duyu organlarının bildirdiği görünüşleri aşip onların arkasındaki ‘kendiliğinden şey ı, eidos ı, substansı, değişmeden kalan şeyi” kavramak ister. Bilinçaltına yönelir ve figürlerin aynen doğadakilere benzeme zorunluluğu da ortadan kalkmış olur. (Tunalı, 2011)

Yeni obje alanı oluşturan bu akımlar, sanat ürünlerine metafizik tavırda yaklaşarak özünü, değişmeyen yapısını vermek istemişler ve bu değişmeyen yanın da duyularla değil ancak akılla kavranabileceğini düşünmüşlerdir. Kendine özgü bir realite araması olarak kavrayabileceğimiz bu dönem yeni bir varlık yorumuna işaret eder. Burada bir realiteden kaçış ve iç dünya vardır. Fakat bu soyut sanat bireysel değil, evrenselidir. Evrensel bir biçim dili yaratır (Aydemir, 2015).

Modern mimarlığın etkileri geometrik formları esas alan, süslemeden arınmış, tarihsel formdan arınmış, evrensel çözümler şeklinde karşımıza çıkar. Öncüleri Le Corbiuser, Gropius, Neutra olan mimarlar tarafından olgunlaşan modern mimari net, keskin ve çelişkisizdir.

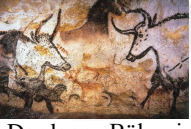
Örnekleri ile eserini bitirip modern sanattın mihenk taşı niteliğindeki görüşlerini oluşturan Worringer ‘e göre bugün de sanat istemi, doğanın bir gereği olarak soyutlama ve özdeşleyim içtepileri ile hareket eder. Her sanat üslubu görüldüğü dönemin sanat istemini, yani en temelde o dönem ya da kültür insanların psikik ihtiyaçlarını anlatır. Dolayısıyla bir

dönemin sanat yapıtı, farklı psişik ihtiyaçlara sahip bir dönem insanının gözünden bakıldığında, anlaşılmaz yorumlanabilmektedir.

Worringer'in sanat ve mimarlık tarihine bakışının özetlendiği bu bölümdeki açıklamalar tez konusundan uzak gibi görünse de aslında tez yazarının “bir İslam eserine Worringer'in teorisi ışığında nasıl bakacağını” ve mekan okumasını yaparken gördüğü “çevresel, mekânsal ve sanatsal öğeleri” nasıl yorumlaması gerektiğini ortaya koyması açısından önemlidir. Çünkü Worringer'in iki sözcükle özetlenen (soyutlama ve özdeşleyim) mekânsal tarih okuması bu iki sözcükten çok daha fazlasını içermektedir.

Tüm bu okumalar sonucunda, Worringer'in analizleri ile, mimarlık tarihinin farklı dönemlerindeki sanat istemlerinin soyutlama ve özdeşleyim teorisiyle nasıl ilişki kurdukları Tablo 3'te aktarılmıştır.

Tablo 3. Soyutlama ve özdeşleyim teorisinin tarihsel dönemlerle kurduğu ilişki

Dönemler	Örnekler	Worringer'in Yorumu	
Tarih Öncesi Mağara Resimleri (M.Ö.500.000- M.Ö. 8000)	 Dordogne Bölgesi Lascaux Mağarası, Fransa	İlkel budunlarda bulunan evren korkusu, çevrelerindeki nesnelerin biçim kanunluğunu resmetmelerine neden oldu. Mağara duvarlarına çizilen resimler ilk bakışta natüralist gibi görünse de nesnelere soyut formları ile yansıtılmışlardır. Worringer, 2017: 65	Soyutlama
Mısır Mimarlığı İnançların etkisi ve gelişen evren algısı (M.Ö. 3000-M.Ö. 30)	 Giza Piramitleri, Mısır	Yapı elemanları mümkün olduğunca sık işlenerek yapı bütünlüğü sağlanmıştır. Öyle ki, piramitler bir mimari ürün olduğu kadar bir anıt heykel gibidir. Tek yüzey etkisi oluşturan yapı saf geometrik şekillerle algılanır. Worringer, 2017: 90-92	Soyutlama
Antik Yunan Değişen dünya anlayışının etkisi, yerin kutsal olarak kabul edilmesi (M.Ö. 756-M.Ö. 146)	 Athena-Nike Tapınağı, Yunanistan	Organik olana bir geçiş yapılmıştır. Biçimler insani ölçülere yaklaştırılmış, doğa unsurları yapı süslemelerine aktarılmıştır. Yapı, bir zorunluluk içinde değil, doğal orantılarla kurulmuştur.	Özdeşleyim

Tablo 3'ün devamı

Dönemler	Örnekler	Worringer'in Yorumu	
Ortaçağ Avrupası Antik Yunan ve Roma sanatlarından köklerini alan; yaşadığı coğrafyanın eski sanat geleneklerine ilgisiz kalmayan sanat anlayışı. (12. yy-13.yy)	 Ayasofya Camisi, İstanbul	Bizans Mimarisi, Helenistik geleneğin natüralist etkisi ile Hristiyanlık ruhunun soyut etkisi arasında gidip gelmeler yaşamış bir üsluba sahiptir. Sonuçta İslam'ın güçlü etkisiyle soyuta yönelen sanat istemi, çeşitli kültürel etkiler altında düzenli bir gelişim göstermemiştir. Worringer, 2017: 103	Soyutlama
	 Speyer Katedrali, Almanya	Romanesk üslup, yaşadığı dönem insanının sanat istemleri ve diğer etkenlerle şekillenen keline özgü bir çizgi bulmuştur. Aşkınlık değerleri yüksek olan toplumda genellikle soyut eğilimli sanatlar görülür.	Soyutlama
Gotik Dönem Skolastik felsefenin ve inançların etkili olduğu ve çevreyi şekillendirdiği, sanatın tepkisel olduğu bir dönem (12. yy-16.yy)	 Duomo di Milano Katedrali, İtalya	Romanesk sanatın değişmesiyle bir tepki olarak ortaya çıkan Gotik mimari dönemin felsefesi gibi inceltilmiş, yükseltilmiş ve büyüklük/yücelik hissini vurgulamıştır. Soyut özellikteki kanunlarıyla bir anlam ve canlılık taşıyarak aynı zamanda özdeşleşim yetisine de işaret eder. Mekanik kanunluluk içinde canlı bir hareketlilik taşımaktadır.	Olağanüstü Mutlu Denkleşme
Rönesans Dönemi Sanatın, yeniliklerin, icatların ve perspektifin etkisi, yeniden doğuş devri. (14.yy-15.yy)	 Sant' Andrea Bazilikası, İtalya	Üç boyutlu mekan algısı keşfedilmiş, dolayısıyla sanat istemi özdeşleşime yönelmiştir. İnsana yönelen sanat, mimaride de insanı merkez alan yapılar ve mekanlar üretmiştir.	Özdeşleşim
Modern Dönem Bilimin gelişmesi, toplumun ani ve köklü değişimi, devlet rejimi savaşları, hızlı tüketim ve üretim dönemi (20. yy)	 Unité d'Habitation, Fransa	Toplumun değişimine neden olan gelişmeler sanatı da etkilemiştir. Özellikle teknolojinin gelişmesi insanın natüralizme ve görmeye dayalı gerçekliğe olan güvenini sarsmış, karmaşık ve olumsuz evren algısına neden olmuştur. Dolayısıyla modern sanatın özdeşleşim ile kurduğu ilgi azalmış, soyut sanat istemine yönlendirmiştir.	Soyutlama

Bundan sonraki başlıkta İslam sanatına, psişik koşulları ve Worringer'ın teorisi üzerinden bakılmıştır. İslam mimarisinin en önemli öğelerinden olan camii yapısı da yine teori bazında yorumlanmıştır. Bu yorumların örnek olarak seçilen Sancaklar Cami'nin teori bağlamında değerlendirilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

1.7. Worringer'in Teorisi Işığında İslam Estetiği ve Mimarisi

Estetiği psikoloji disiplinin alt alanı olarak düşünen önemli sübjektivist estetikçilerden Lipps'in özdeşleyim (einfühlung) kavramından daha önce söz edilmişti. Süjenin rolünü mutlaklaştırarak estetiği psikolojinin bir dalı haline getiren bu görüş, Worringer için sanat eserini bütün yönleriyle açıklayacak bir güce sahip olmamakla birlikte, daha önce öznenin rolünü hiç hesaba katmayan anlayışların eksik taraflarını göstererek estetiğin alanını genişletmiştir.

Bunun yanında Worringer'in özdeşleyim (einfühlung)'in karşısına koyduğu soyutlama kavramı İslam sanatları açısından büyük ipuçları taşımaktadır. (Ayvazoğlu, 1989: 29) Yapılan çalışmada, örneklem alanı Sancaklar Cami'nin bir İslam ibadethanesi olması gerekçesiyle İslam sanatlarını soyutlamaya götüren psikolojik ve ideolojik şartlar açıklanmaya çalışılmıştır. Böyle bir sanat isteminin altında yatan düşünce sistemleri, düşünce adamları, sanatçılar ve mimarlar bu bölümde tartışmaya açılmıştır.

Yeniden kısaca ele alınacak olursa, soyutlama eğilimi, insanın dış dünyadaki huzur ihtiyacını özdeşleyimdeki gibi nesnelere özdeşleşerek değil, onları görünüşteki keyfiliğinden ve karmaşıklığından kurtararak soyut geometrik biçimlere yaklaştırmaktır. Böylece objeler zorunlu mutlak değerler haline gelmiş, sanatçı bu karışık görünüşler dünyasında sınımlanacak bir nokta yaratmıştır. Bu psikolojik süreç Worringer için, Doğu medeniyetlerinin üstün sanat eserlerinin temel şartıdır. Bütün mistik doktrinlerde var olan, görünenin temelinde bulunanı arama iradesi İslam sanatlarının psişik koşuludur.

“Çıplak gözün gördüğü dünya, tasavvuf terminolojisiyle konuşulacak olursa kesret, bir var olup yok olma dünyasıdır. (...) “Önemli olan bu geçiciliği, görünüşteki karmaşayı aşmak, ardındaki mutlak kanunluluğu yakalamaktır. Gelip geçiciliğin ve karmaşanın ruhlara huzursuzluk verdiği doğrudur. Allah kâinatı gerçekte mükemmel bir kanunluluk olarak yarattığına göre, duyularla kavranan yapının ardındaki armoniyi görebilmek için çıplak gözden daha farklı bir görme vasıtasına ihtiyaç vardır.” (Ayvazoğlu, 1989: 32)

Sanatçı böylece dış dünya fenomenlerinin iç yüzüne dalmış, görünüşler dünyasının verdiği huzursuzluktan kurtularak mutlak olanın verdiği huzura kavuşmuştur. Worringer'in “kendi kendinden vazgeçme” kavramı İslam sanatının psikolojik sürecinde böyle zuhur bulur.

Din sosyolojisi ve çağdaş İslam düşüncesi üzerine eserler vermiş olan İranlı sosyolog ve yazar Ali Şeriatî de Sanat adlı eserinde İslam sanatçısının düşünsel arka planına dair

referanslar verir. Şeriati'ye göre yaratılan dünyayı eksik bulan insan zihni burada ideali arar. Kendisini ait hissetmediği bir yerde yaşayan kimse, “olması gereken” dünyaya kapı aralayıp çıkmak ister. Fakat her halükarda burada bulunmak zorunda olan insan, bakma ve görme yoluyla ideal dünyayı içeriye getiren bir pencere açar. Bu pencere ise sanattır. (Şeriati, 2008: 78)

Pencere felsefesi, yani bulunmayı arzulanan ancak bulunulamayan yer duygusu, insanda meydana gelen yalancı bir duygudur. “Arzuladığımız yerde olmak mümkünse de orada değiliz.” (...) Burada anlatılmak istenen şudur: “Olmaması gereken bir durumda bulunmaya mahkûmuz. Pencere, bize yalancı bir “orada olma” hissi verir.” (Şeriati, 2008: 78)

Bu felsefe, tarih boyunca hem sanatın hem de materyalist ya da dini felsefelerin, Doğu ve Batı felsefelerinin temelini oluşturmuştur. Bu felsefeye göre insan, sürekli olarak fizik ötesi dünyayı düşünmektedir. “Bir insanın sanatsal faaliyette bulunma nedeni, gerçeklikler dünyasındaki eksiklerden ve yokluklardan sıkıntı duymuş olmasıdır” diyen Şeriati, mimarlık sanatının eksiklik şeklinde ortaya çıktığını söyler. İnsan, bu eksiklikleri gidermek ister ve var olanla yetinmediği için bunu sanat yoluyla telafi etmeye çalışır.

Genel olarak İslam sanatının dünya ötesi bir yaşama ve yaratıcıya ulaşmayı hedefleyen, ideali esas alan yaklaşımından bahsetmek mümkündür (Çaycı, 2016). Aşkın güzelliği ifade ederken soyutlama yapma yolu seçilir. Tabiattan alınan şekiller stilize edilirken temel prensip ide'nin güzelliğidir. Buna örnek olarak Beşir Ayvazoğlu adı geçen eserinde minyatürü örnek verir. Minyatürlerde geceler parlak bir hilal ve üç beş yıldızla belirtilir; bunun dışında gündüzden hiçbir farkı yoktur. “Gece ve gündüzün ihtilafı” bile aradan kaldırılmış, ideal bir alem tasavvur edilmiştir ki, bu tasavvurun Kurandaki cennet tasviriyle bir ilişkisi vardır. Kış manzaralarına ise minyatürde hemen hiç rastlanmaz. (Ayvazoğlu, 1989: 111)

İslam sanatındaki bu yaklaşım, İslam'ın sadece algılanabilir dünya ile sınırlı kalmadığının ve çok daha ötesini sanat ile ifade etmek istemesinin bir nevi delilidir. Birçok görüş bu yönelimleri dış dünyadaki kozmik düzen üzerinden anlamlandırmayı ve yansıtmayı denemiştir. Buna bağlı olarak soyutlamanın son kademesi olan geometrik stil İslam mimarisinin temelini oluşturur. Soyut stilizasyonun metafizik anlamı ise nesnenin objektif niteliklerinden ayrılması ve öze ulaşmasıdır. Worringer'in tanımıyla İslam sanatının “sanat istemi” bu şekilde karşımıza çıkar. Tabiattan alınarak stilize edilen objeler görünüşlerin

ardına, sonsuza ve sınırsızlığa çekilmek istenir ve geometrik formlara dönüştürülür. Arabesk adı verilen tezyin sanatı tam da böyle bir istemin ürünüdür. (Ayvazoğlu, 1989: 111)

İslam sanatlarındaki geometrik yoğunluk Kuran'ı Kerim'deki "Biz bir ölçü koyduk" ifadesinin özünü teşkil etmek olarak yorumlanabilir. Müslüman sanatçının psişik algısında dünyanın yaratılışı ve düzeni belli kanunlar içinde gerçekleşmektedir. Makro-kozmostan mikro-kozmos'a kadar bütün oluşumlarda belli bir ölçü/nizam, niceliksel bir bütünlük vardır. Özellikle mimariyi oluşturan sınırlamalar düşünüldüğünde geometrik formlar kaçınılmazdır (Lewcock, 1996). İslam mimarisinde bu formlar yeryüzünün sembolü olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla geometrinin merkezinde yer alan bir sanat olarak mimarlık, İslam sanatının mekân anlayışıyla içten bir bağ kurar. Sanatçının karakteristiği, inançları ve psişik ihtiyaçları mimari yoluyla aktarılmaya uygundur.

Göründüğünün ötesinde anlamlar taşıyan bu dünyada İslam mimarisi de yalnızca fonksiyonel kaygılar taşımamaktadır. İnanç bir bakıma mimarinin olanaklarını kullanarak aktarılan bir algı, psikoloji ve ideoloji unsuru olabilmektedir. Genel bir ifadeyle İslam mimarisinin temel gayesinin makro-kozmosu mikro-kozmosta görme arzusu olduğu söylemek mümkündür. (Yılmaz, 2017)

İslam sanatı somut ve soyut unsurların bileşenlerinden meydana gelmektedir. Mimaride bölgesel farklılıklar olmakla birlikte bu ayrıntılar özüne tesir etmemiştir. Farklı coğrafyalarda belli yapı malzemeleri ya da elemanlarının kullanımı kültürel birikim ürünü ve ekonomik değişkenler olarak değerlendirilebilir. Fakat bu çeşitlilikler İslam yapılarında mihrap, minber veya minare gibi temel mimari elemanların fonksiyonel ve sembolik manalarını değiştirmemiştir.

Mimar ve düşünce adamı Turgut Cansever de insanın kozmolojik idrakinin ve inançlarının, davranışlarına yansıdığını ve psikolojik tavırlarının karakteristiğini tanımladığını vurgulamaktadır. Karar verme ve tercihler sistemi bu tanımlar eksisinde tasarlanıp üretilen sanat eserini oluşturmaktadır. Cansever'e göre bir teknolojinin ya da bir malzemenin seçimi, yine sanatçının o sıradaki baskın psikolojik durumuna tabiidir. (Cansever, 2016)

Yapı, kullanıcının ve mimarın ortak ürünüdür ve ussal bir esas ya da açıklama olmadan tasarıma dahil edilen irrasyonel kararları kapsar. Kullanıcı ve mimarın bu tür mevzular üzerinde durması, bilinçdışı konuların önemini göstermektedir. Bu kararlar aslında özel tavırların, sezgisel evren algısının ve inançların dolaylı bir yansımasıdır. Yapının mütevazı, sade, çekingen kullanımı, tasarım aşamasında ifade edilir. Söz konusu tercihlerin yansıdığı

tercihler ve bunların geliştirilmesi mimarın ya da kullanıcının psikolojik durumuna işaret etmektedir. (Cansever, 2016: 21)

Üslubu meydana getiren bu belirlemeler, mimarının biçim ifadelerini açıklamaktadır. Mimari üslup genel ifadesiyle gerçekliğin iki organize edici ifadesi olan zaman ve mekan anlayışıdır. İslam'da Şehir ve Mimari adlı kitabında Cansever, bu zaman ve mekan anlayışının psişik hallerine genel itibariyle değinmiştir. İnsanın psikolojik hallerinin forma yansımaları düşüncesi alanı olan psikolojik estetik Worringer'in Gotik sanata özgü değerler sistemini analiz etmesiyle sınırlı kalmıştır. Fakat İslami psişik hallerin İslam mimarisine yansıma mekanizmalarını tespit etme çabasına paralel bir araştırma bulamayan Cansever, kitabında bu tavır alışları ve durumları kendi çıkarımlarıyla kısaca aktarmıştır. Ona göre mutluluk, keder, neşe, yeis, sükunet gibi basit psişik hallerin etkilerinin yanı sıra takva, saygı, rıza, tevekkül ve şükür gibi tavır alışlar da İslam mimarisinin temelinde yer almaktadır.

Daha önce, İslam sanatının özünde ideali arzulama olduğundan bahsedilmişti. Ümitvar olma duygusu olarak karşılaşılan bu psişik hal, biçim ifadesi bakımından minyatürden çini yüzeylerine, giysilere, kilimlere dahi aksettirilmiştir. Bunun yanında tevazu, sükunet ve huzur da bu durumların birkaç örneğidir. Küçük bir örnekse, denge duygusu anlamına gelen huzurun, Süleymaniye Cami'deki sivri kemerin iki kolunun dengesidir. (Cansever, 2016: 37)

İnsana yönelik oluşturulan bu sanat istemi, yaratılanın mütevazı olması gerektiği iletişiyle camilerin yüksek, kapıların küçük ve alçak olması biçimiyle ifade edilir. Buradaki psişik hal ise tevazudur. İslam mimarisinin biçim unsurları berraklık, kanaat, derin bilinç ve sorumluluk şuuruyla sonuçlanır, yüceliği temsil eder ve saygı duygusu oluşturur. Bu tutumlar dahilinde uygun malzeme seçimi ve teknik kullanımı da işlevsel problemlerin yanında psikolojik seçimlerdir. Misal olarak başka bir analize göre taş ebediyeti simgelerken, ahşap faniliğin bir temsilidir. (Ayvazoğlu, 1989)

Biçime ait bir vasıf olan üslup, "zaman-mekan" boyutu içinde var olur. Mekanın idrak edilme biçimi inanç-üslup ilişkisine bağlıdır. Çok tanrılı kültürlerin sınırlı ve zeminle ilişkili mekan tasavvurlarının yanında; İslam'da mekan, sonsuz, sınırsız, zaman ile bütünleşmiş bir kategoridir. Tanrı tasavvuruna göre genel mekanın sınırsızlığının idrakine dayalı mimaride, üçüncü boyutun, derinliğin reddedilmesi İslam sanatının üslup iradesini teşkil eder. (Burckhardt, 1994: 229-233)

1970'lerden itibaren İslam Sanat ve Mimarlığı üzerine incelemelerde bulunan Tradisyonalist (Gelenekselci) Ekol'ün temsilcilerinden Titus Burckhardt¹⁰'a göre İslam'ın kutsal mimarisi yeryüzünde bir merkeze yönelmiş durumuyla zamanın ölçüsünü yansıtmaz, zamansızdır, ışık-gölge önemini kaybeder. Mekan, mevcut anın saltanatı altında erir; gök ile yer arasında bir birliği temsil eder. Bu durumu Medine'deki ilk mescit modeline göre inşa edilmiş "revaklı camiiler" üzerinden açıklayan Burckhardt, Hristiyan Bazilikal kiliselerini bu bakış açısıyla kıyaslar. Bazilikal planlı kiliseler insanı apside yönlendirir, buradaki papaz İsa'nın sembolü olan Paskalya yortusunda güneşin doğduğu yerde cemaati ebediyetiyle bütünleştirme görevi görmektedir. Bu yönlendirilme döngüsel zamana bağlıdır. Mekanın bölümlenmeleri hiyerarşik bir yapı oluşturur. Ancak İslam Camilerinde bölümlenmenin olmayışı İslam'da insanın zaman-mekan algısına ve Yaratıcı'nın bunlardan münezzeh olması düşüncesine paralellik gösterir.

Ayrıca Burckhardt'a göre yeryüzündeki bütün camiiler Kâbe'ye yönelerek bu şekilde sembolik olarak tek bir noktaya yönelerek bütünleşirler. (Burckhardt, 1994: 229-233)

Bu bütünlük algısı Tevhid ilkesine referans vermektedir. İslam dininin temel prensibi olan Tevhid (Birlik), mimariye de yansımış, üsluba etki eden bir unsur olmuştur. Burckhardt'a göre de Varlığın Birliği anlamındaki temsil, geometrik süslemeden bina oranlarına kadar form bulmuştur. Bu yaklaşıma paralel bir anlayış geliştirmiş önemli İslam medeniyeti araştırmacılarından biri de Seyyid Hüseyin Nasr'dır. Nasr'a göre İslam mimarisi ve şehirciliğinin temel ilkesi Tevhid'tir. Bu bağlamda mimari bir bütünsel yapıdır ve bu bütünsellik kendini aşan bir bütünsellikle birleşir. Bu birlik tek tek parçalarından önce gelir ve bu parçalara anlam katar. (Nasr, 1992: 72-93)

İslam mimarisinin üçüncü boyutu reddetmesi Worringer'in tezini doğrulamaktadır. Soyutlama içtepisi uzayı yok etmek üzerinedir ve İslam sanatı kübistik davranarak mekanı tek boyutuyla kullanır. Burada Bruno Taut'un Osmanlı camiilerinin "konstrüksiyon" olarak kurulduklarını ifade edişi akla gelmektedir. (Cansever, 2016: 77)

Mimarlık eserine üslup özelliğini kazandıran kübistik mekan algısı binanın bir bütünlük içinde olmasını sağlar. Cansever eserinde "organik bütünlük" kuralının, parçalar, sınırlarını ve tek başlıklarını kaybeden bir duyumsaması olduğunu vurgular (Cansever,

¹⁰ Burckhardt, İslam mimarisindeki metafizik değerlerin izini aramıştır. Farklı coğrafyalarda ve farklı şekillerde olsa dahi bir şekilde varlığının görülebileceğini düşünen Burckhardt İslam mimarisinin sembolizmine dair yazmış olduğu *Mirror of the Intellect, Essays on Traditional Science & Sacred Art* ile *Art of Islam, Language and Meaning* adlı eserlerinden bu konudaki düşüncelerine yer vermiştir.

2016: 78). “Kübistik bütünlük” ise bağımsızlıklarını, sınır ve şahsiyetlerini koruyan yığın kolektivesidir. Yaratılanların tek ve kendi şahsiyetleri, sorumlulukları ile yükümlü addedilen İslam’da mimari eser de böyle bir yapıya sahiptir.

Buradaki benzetme Worringer’in fikirleriyle son derece uyumlu görünmektedir. Cansever’in çıkarımına göre Yunan sütunu organik bir bütünlük iken, Osmanlı çinisinin tezyinatları gibi İslam sanatlarının elemanları kübistik bütünlüklerdir.

Rönesans sanatında görülen ışık-gölge unsurlarının tersine Osmanlı camilerinde abidevi bir ışık vardır. Mekanın göz seviyesindeki pencereler ile iç-dış bütünlüğü kurulması ile sonsuzluğu/devamlılığı sağlanır. Böyle bir bütünlük Heinrich Wölflin’in ifadesi ile “ışık-gölge” üsluplarından tamamen farklıdır. Işık-gölgenin mekanda yarattığı yönlendirme ve ifade yoğunluğu özdeşleyimle kurulan sanat yapılarını temsil eder. Işığın bu denli kullanımı insana belli bir zamanda olduğunu hatırlatır.

Üslup özelliği olarak inceleyeceğimiz bir diğer kategori hareketlilik ve hareketsizliktir. Worringer’in betimlemesi ile Gotik yapının makine gibi işlemesi, Rönesans yapılarının insanı etkileyip yönlendirmesi hareketli bir üslup özelliğidir. Bu tavrın İslam yapısında karşılığı mekan içinde kendi şahsiyetlerini koruyarak tarafsız bir çevre oluşturmasıdır. Bu tarafsızlık insana şuurla karar alma imkanı sağlar, sorumluluk ve bilinç duygusuyla hareket imkanı tanır ve kübistik bütünlük içinde insanı özgür kılar.

Biçim bakımından statik olan İslam ibadethanesi öğelerin bağımsızlıklarından, eşitliklerinden, benzerliklerinden oluşan bir sükunet ifadesi ile canlı varlıkların dinamizmine uyum sağlar. Transandantal varlık görüşünün objektif aleme, yapılara yansımalarıyla mimarının her birimi zihni, fikri ve fonksiyonlar ile tamamlanmış sembolik anlamlar taşır.

İslam kültüründe Müslüman mimarın ruhi durumu, özünde bina kullanıcılarının ruhi durumundan farklı değildir. Bu sebeple mimar, kullanıcıyı mimarisiyle yönlendirmeye ve onu etkilemeye çalışmaz. Aynı şekilde bina da bir gösteriş ve övünme aracı ya da onu yönlendirip sınırlayarak ona tahakküm eden yabancı bir güç olmayacaktır. Sonuç olarak mimari bir irade yahut kudret sembolü değildir, dünyayı güzelleştirmenin bir aracı ve İslami durum ve tavır alışların bir yansımasıdır. Bu durum ve tavır alışlar İlahi İrade ile uyum içinde gelişen İslami bilinç ve inançların ürünüdür. (Cansever, 2016: 38)

"O, sizi yeryüzünden (topraktan) yarattı ve sizden yeryüzünü imar etmenizi istedi". (Hud/61) ayeti Müslüman mimarın kozmolojik idrak ve sanat ilişkisine yetkisini özetler niteliktedir. Kaçınılmaz biçimde varlık bilincine ve sorumluluğa uygun davranmaya yönlendirilmiş sanatçının, İslam mimarisini doğru anlaması ve yorumlaması gerekmektedir.

İmar etme yönündeki tüm çabalar, var olanı güzelleştirme bilincinde olmalıdır. Modern çağ sorunları olan makine, teknoloji, yeni malzemeler, finansal güç ve özel yetkiler bu şuurunu etkilememelidir. Zira bu durum yapıyı bir çeşit biçim fetişizmi ya da egosantrik bir ürün olmaktan ileriye götüremez. Bu bakımdan çağımızın Osmanlı Camii planlı sembolik mimarisi, kendi döneminde zihni ve psikolojik koşulları sağlayan yapılarla taban tabana zıt düşmektedir. (Cansever, 2016)

İslam tarihine bakıldığında Müslümanlar, yayıldıkları coğrafyalarda buralardaki yapıların birer taklitçileri olmamışlardır. Dini, algısal ve kozmolojik görüşleri gereği tevhid ve güzellik anlayışlarını yaşadıkları ülkelerin mimarisiyle yoğurarak metafizik derinlikleri ile özgün üsluplar oluşturmuşlardır. Geçmişteki sanat nesnesini ortaya koyan aklın idraki ve dünyayı kavrayışı değişmekle birlikte her sanat eseri genel olarak kendi çağının birikimlerinin, dünya görüşünün ve algılamasının ürünü olarak “kendi çağının çocuğudur ve kendine özgüdür.” (Kandinsky, 2015: 27). Bu sebeple günümüzde -kendi çağının teknoloji ve malzemeleri ile- geçmiş zaman mimarisinin tekrarlarına gitmek, bir acizlik ifadesi olup bir kopya olmaktan ileri gidememektedir. Çağın düşüncesini, algısını ve psikolojik duyumsamalarını yakalayarak bir üslup ortaya koymak bu nedenle önemlidir.

Bir sonraki başlıkta cami mimarisinin soyutlama-özdeşleyim teorisi içindeki genel tavrı incelenmiştir.

1.7.1. Camilerin Soyutlama ve Özdeşleyim Yönünden Üslup Özellikleri

İslam mimarisinin en önemli yapısı olan cami, politik ve simgesel niteliğinden dolayı kamusal bir merkez özelliği taşımaktadır. Toplanma mekanı olarak kullanılan bu kamu yapısı İslam’ın en önemli ibadeti olan namazın yapıldığı yerdir. Bu mekan için kaynaklarda özel bir biçimsel yapılanma olmadığı halde yüzyıllar içerisinde gelenekselleşmiş bir camii mimarisi oluşmuştur. Değişmez mimari arketipler olarak kabul edilen sahnın, minber, minare, kubbe gibi elemanlar camiinin olmazsa olmaz yapı öğeleri haline gelmiştir. Kültürel ve coğrafik olarak farklılık göstermekle beraber biçim ve işlevinde vazgeçilmez unsurlar haline gelen bu tipolojinin yıllar içinde kültürel değişimleri tez kapsamında incelenmiştir. Kültür farklılıkları içerisinde kendisini ifade etmeyi bilen bir inancın birlik ve bütünlük mesajı, cami mekanlarına ve üsluplarına bakılarak analiz edilmiştir.

İslam peygamberi Hz. Muhammed döneminde çok ayaklı ve düz çatı ağırlıklı bir şema ile kullanılan camiiler, ilk İslam devletleri kurulmasıyla beraber, asıl işlevinin yanı sıra,

politik birer anıt olma niteliğine de kavuşmuştur. Daha da ötesinde devletin prestiji ve ekonomik göstergeleri zamanla cami mimarisi üzerinden aktarılmıştır. Emeviler döneminde mihrap önü kubbesinin eklenmesiyle kubbe denemeleri gerçekleştirilmiştir. Sonrasında Abbasiler, Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçuklular dönemlerinde cami mimarisinde gelişmeler sürmüştür (Onay, 2008). Selçuklu mimarisinin eyvan ve avlu eklemesiyle büyük yenilikler katılmaya devam edilmiştir. Osmanlı mimarisinin merkezi mekan denemelerine ve etrafına eğitim, sağlık kurumları barındıran külliyeler inşa edilmeye başlanarak bugünkü halini bulan camii mimarisi kuşkusuz en büyük katkıyı bu dönemde almıştır. (Akbulut, 2017)

Hız. Muhammed'in evine bitişik ilk cami, sonraki camiler için ana örnek teşkil etmektedir. Bu ilk örnekten günümüze gelen en önemli öğelerden biri mihraptır. Namazın yönünü belirleyen bu öğe o dönemde duvara bir taş eklemesiyle oluşmaktaydı. Zaman içinde mihrabın bir niş olarak tasarlanması 707-709 yılları arasında başlamış, çeşitli süslemeler ve sanatsal eklemelerle bir kimlik kazanmıştır (Ürey, 2010). Bir giriş görüntüsü alması mihrabın bir başka aleme açılan kapı olarak yorumlanmasına sebebiyet vermektedir. (Akbulut, 2017)

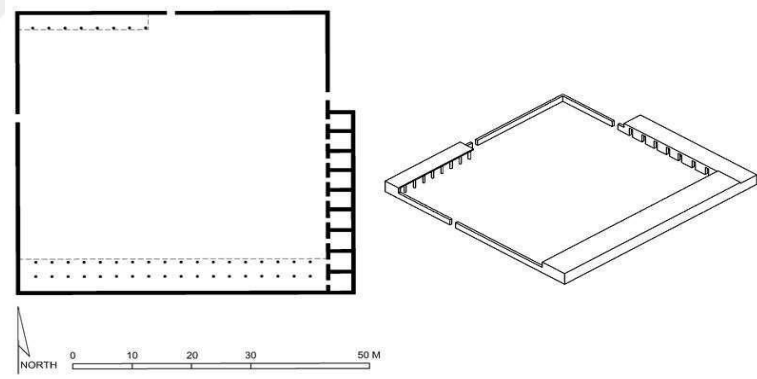
İlk cami yapısını oluşturan Mescidi Nebevi'den klasik cami tipolojisine aktarılan diğer bir unsur minberdir. Hız. Muhammed'in hutbe sırasında üstüne çıktığı iskemle zamanla herkesin görebilmesi için birkaç basamak ile yükseltilmiş, böylece minber ilk halini almıştır (Grabar, 1988). Bu anlamda minber günümüzde biçimsel ve geleneksel sürekliliğini devam ettirmektedir.

Mimari plan bazında dikdörtgen bir forma sahip olan ilk camiler, İslam'ın dünya görüşüne uygun olarak, hiçbir hiyerarşi dayatmamayı esas almakta, bu form ile sahnelerdeki saflarda herkesin yan yana namaz kılmasına olanak sağlamaktadır. İlk camide kullanılan taşıyıcı kütüklerden oluşan revaklar İslam ibadethanesinin en belirleyici mimari form tipini ortaya çıkarmıştır (Grabar, 1988). Revaklı avlu planı daha sonraları bazı coğrafyalarda ana mekan olarak kullanılmaya devam edilirken bazı coğrafyalarda sadece dış avluda kendine yer bulmuştur.

Kullanıldığı malzeme, yükseklik ve diğer ölçütlere göre değişen yöresel farklılıkların en iyi göstergelerinden biri minarelerdir. Minare öğesi Hız. Muhammed zamanında inşa edilmemiş, yalnızca ezanın duyulması amacıyla yüksek bir yere ihtiyaç duyulması durumuyla temelleri atılmıştır. Zaman içinde işlevsel olarak gelişen bu unsur cami tipolojisinin vazgeçilmez öğelerinden biri olmuştur. Görsel bir odak noktası sağlayan

minareler, yanındaki yapıdan nispeten serbest konumlanmaktadır (Özgür, 2007). İlk minare örnekleri Kayrevan (726) ve Samarra (852) camilerinde görülmektedir (Garaudy, 2017: 109,131).

Caminin ayrılmaz bir parçası olarak görülen kubbe ögesine İlk İslam Devleti olan Emeviler’de rastlanmaktadır. İlk olarak Şam Emevi Cami’de görülen kubbe biçimli örtü mihrabın bulunduğu kible duvarının üstünde kullanılmış, daha sonra farklı kültürel bölgelere göre form değiştirmiş ve mekan kurucusu haline gelmiştir (Dursak, 2000). Zirve noktasını Osmanlı döneminde yaşayan kubbe bir öge olmanın dışında bir mekan yaratma elemanı olarak kullanılmış, yarım kubbe ve küçük kubbelerle kendi tekniğini oluşturmuştur (Ürey, 2010). Bahsedilen diğer öğeler ibadetin yapılması için gerekli unsurlarken kubbe, tonoz pandantif gibi öğeler caminin evrensel elemanları olarak tasnif edilmektedir. Daha sonraları eyvan, avlu gibi mekan elemanları kullanılarak cami mimarisi zenginleştirilmiştir. Bu mekan elemanları Doğu Batı ekseninde etkileşimin ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Bu elemanlarla oluşan cami tipolojisi daha çok daha çok Asya, İran ve Mezopotamya merkezli bir gelişim göstermektedir. (Çaycı, 2016)



Şekil 21. Mescidi Nebevi planı (URL-9)

Bu bölümde genel olarak cami mimarisinin ilk arketiplerine ve ibadetin yapılması için gereken somut unsurlara değinildi. C. Norberg-Schulz’un “mimarlık bir simgeler sistemidir” (Günther, 1980) ifadesiyle anlattığı gibi simgeleri soyut ve somutlaştırarak takdim etme vasıtası olan mimarlığın cami mimarisi özelindeki anlamları da bu tez kapsamında incelenmiştir.

Özü itibariyle bir yapıya ihtiyaç duymayan namaz eylemi, kutsal kaynaklara göre temiz olan her yerde uygulanabilmektedir. Secde kelimesinden türeyen mescid ve ondan

türeyen cami, sadece secde edilen yer anlamı taşımaktadır (Grabar, 1988). “Yeryüzünün tamamı mescittir” hadisinde ifade edildiği gibi namazın mekanı her yerdir ve Allah dışında hiçbir merkezi yoktur. Müslümanların namaz için bir araya geldikleri bir mekan oluşu, toplumsal bir birlikteliği mümkün kılınmasından kaynaklanmaktadır (Garaudy, 2017).

Ünlü filozof Roger Garaudy, Kabe’den başlayarak İslam ibadethanelerini ele aldığı kitabında boşluk kavramına vurgu yapmaktadır. Kâbe’yi gezegenlerin etrafında döndüğü bir güneşe benzeten Garaudy’ye göre, taşla örülmüş küp biçimindeki geometrik çıplaklığı içinde Kabe bütün camiiler için nirengi noktası niteliği taşımaktadır. Bu mabedin içinin boş oluşu, ona göre, bütün şahsi menfaat ve ihtiraslardan arınmayı temsil etmektedir (Garaudy, 2017: 57). Dünyadaki bütün camilerin özelliğini biçim yönünden buna benzeten yazar, onca farklı coğrafyada bütün camilerin bu iç boşluğu oluşturduğunu söylemektedir. Mimarilerinin, iç sahınlarının, kubbelerinin, eyvanlarının ihtişamı ne olursa olsun, bu camilerin hepsi iç atmosferi ile o manevi boşluğu taşımaktadır. Onun ifadeleriyle burası doluluk-boşluk diyalektiğinin özgün anlamını vermektedir (Garaudy, 2017: 63).



Şekil 22. Mescidi Nebevi temsili resim (URL-10)

İslam düşüncesi, dahili ve harici boyutlarıyla; insan ve evrenin birbirleriyle olan ilişkilerinde alternatif görüşler sunabilen bir düşünce sistemi olarak değerlendirilebilir (Izutsu, 2002). Bu bağlamda zamansal ve kültürel olarak ele alındığında tez kapsamında camilerin soyutlama ve özdeşleşim yoluyla yorumlanması mümkün hale gelmektedir.

Soyutlama ve özdeşleşim teorisinde bahsedilen, mimari eserlerin hissettirdiği hareket/sizlik kavramı İslam mimarisinde boşluk şeklinde kendini göstermektedir. Aynı zamanda ışık-gölge diyalektiğinin kullanılmadığı camii biçimlerinde, aslında dünyanın bütün tutku ve telaşları ortadan kaldırılmakta; yerine denge, huzur ve düzen getirilmektedir. Bununla İslam sanatçısı, insanın zihinsel kurguları ve kurgular karşısında tepkilerinden

oluşan bir dünyanın karmakarışık evriminden uzak duran, göçerin konumunu savunmaktadır. (Burckhardt, 1994: 255). Daha önce bahsedildiği gibi yeryüzünü bir ibadet yeri olarak gören inancın mimarları, bir yeniden kurma eylemi gerçekleştirmektedir. Bu eylem boşluğu kullanarak içeridekileri belirli bir yöne çekmeyen hareketsiz bir alan yaratmaktadır. Ne ileri, ne yukarı; ne de uzamsal sınırların baskısını taşıyan cami mimarisi yerle gök arasındaki bütün gerilimi kaldırmaktadır. (Burckhardt, 1994: 244)

Ünlü sanat tarihçisi Titus Burckhardt, Aklın Aynası adlı eserinde cami mimarisini Hıristiyan kilisesi ile kıyaslayarak Hıristiyan kubbesinin Gök'e yükseldiğini ve mihraba indiğini söylemektedir. Ona göre kilisenin tüm mimarisi İlahi Varlık'ın karanlıkta parlayan bir ışık gibi mihrap üzerinde saçıldığı hissini vermektedir. Bir camide ise dua merkezi yoktur, bütün iç mekan her yandaki insanları kucaklayan bir Varlık'ı ima edecek tarzda düzenlenirken, mihrap sadece Mekke yönünü göstermektedir (Burckhardt, 1994: 244). Grabar (1988: 93)'a göre de mihrap cami mimarisi ve planlamasının odak noktası niteliği taşımamaktadır.

Müslüman mimarların bazı Hıristiyan kiliselerini devraldıklarında ve genişlettiklerinde genellikle uzunluğuna derinlik katmak üzere içyapıların planlarını değiştirmiş olmaları da mekânın devinimini sürdürmek, yönlendirmekten kaçınmak ve kesintiye uğramaksızın içeri gireni huzura davet etmek için olduğu düşünülmektedir (Burckhardt, 1994: 245). Bu yönlendirmenin olmayışına Worringer'in teorisi ışığında bakıldığında soyutlama duygusuna hitap ettiği söylenebilir. Akış hissettiren özdeşleşim duygusunun karşıtı ancak böyle bir hareketsizliği duyumsatan soyutlama eğilimden kaynaklanabilir.

Genel olarak İslam mimarisi kutsal ve dünyevi olarak ayrılmamıştır. Aynı şekilde İslam toplumunda kutsanmış din adamları ve halk diye ayrı bir hiyerarşik sistem bulunmamaktadır. Bu homojenlikte kendini gösteren birlik, caminin plan yapısında da görülmektedir. Denge, düzen ve ritmiyle İslam mimarisi karakteri, insanla genel anlamda özdeşleşim kurmaktadır. Namazın gerektirdiği bütünlük ve birlik, kubbe altında örgütlenen mekanın birlik ve bütünlüğünü gerektirir (Kuban, 1997). Bu nedenle kubbe anlamsal olarak önem görmüş, geliştirilmiş ve cami mekanının önemli bir ögesi olmuştur.

Bütünü parçada gösterme amacı taşıyan bu algıdaki dolaylı anlatım birer geometrik şekil olan kare ve daire olarak karşılaşılır. Plan-form düzleminde Osmanlı mimarisinin karakteristiğini oluşturan bu iki şekil bir yoruma göre sembolik anlamlar taşımaktadır. Platon'un 4 temel hayat unsuru olan ateş, hava, toprak ve su elementleri yorumundan yola

çıkan akademisyen ve yazar Ahmet Çaycı, toprağın dolaylı olarak kareyle simgelendiğini söylemektedir (Çaycı, 2016). Daire ise küre biçimiyle göğü, dolayısıyla tanrıyı, tanrının iktidarını ve gücünü temsil etmektedir.¹¹ Bu bağlamda Türk Camii mimarisinin karakteristiğini oluşturan daire ve kare biçimleri sembolik manada göğün ve yerin, topraktakilerin ve Tanrı'nın birlikteliğini simgelemektedir (Cündioğlu, 2012: 34-35).

Daire ve kare ilişkisinden doğan başka bir temsiliyet, İslam dinine göre ilk yapı olan Kabe'de de görülmektedir. Güneş sisteminde görülen bir sistemin soyutlaması gibi, Kabe'nin dört bir tarafında bulunun camilerin merkezi şeklinde yorumlanabilir.

Yapıların genel formları dışında yapı elemanları da İslam Mimarisi için dünyayı algılayış biçiminin dışavurumu olarak yorumlanmaktadır. Fonksiyon bakımından ezan okunan yüksek yapı olan minare, ışık anlamına gelen nur kelimesinden türemiştir. İbadethanenin göğe (bir bakıma güneşe-ışığa) uzanan en yüksek kısmı olan minareler, bir nevi mekanı ezan ile ısıtmaktaydılar (Cündioğlu, 2012: 25). Başka bir yoruma göre ise Arapçadaki elif harfine benzetilen bu yapı ögesi, İslam sembolizminde teklik, birlik makamının simgesi, ayakta olmanın/ayakta tutulmanın bir ifadesidir (Çaycı, 2017: 134,136). Bu bağlamda camiinin temel öğelerinden biri olan minarenin ortaya çıkış prensibinin derin bir algi ürünü ve psişik bir ifade biçimi olduğu söylenebilir.

Camilerde görülen bezeme ve süsleme öğeleri evrensellik ve zamansızlık noktasında soyutlama üslubu özelliği taşımaktadır. Burrekhardt (1994: 247), İslam sanatında geometrik süslemenin olağanüstü gelişmesinin nedenini bu olarak görmektedir. Arabesk süsleme renk dokusuna ve ışık gölgenin salınımına dönüşerek zihni, bir biçime benzetmekten korumaktadır. Hem mantıksal hem de ritmik, hem matematiksel hem de melodik bir süsleme sanatı olan arabesk, entelektüel itidal dengesi içindeki İslam ruhu için önem taşımaktadır. Böyle bir sanat hem her yere ait olarak evrensel bir biçim sunmakta; hem de hiçbir zamana ait olmayarak zamansız olarak algılanmaktadır.

Roger Garaudy İslam'ın Aynası Camiler adlı eserinde yer verdiği Arap camilerinin yanı sıra, Fars ve Türk camilerini de yorumlamıştır. Camilerin ortak özelliklerinden biri olan sonsuzluk algısına sıkça vurgu yapmaktadır. Sonsuzluk algısı atmosferin bol ışıklı ve boşluklu yapısı ile oluşturulduğu gibi revaklı ve kubbeli yapıların da bir sonucu olarak

¹¹ Psikoloji bilimi açısından daire; hayatın tek, en can alıcı yönünü, onun nihai bütünü simgeler (Jung, 2016: 236). Bu açıdan bakıldığında da; hayat, teklik, bütünlük ve tanrı arasında bir bağlantı kurulabilmektedir. Jung, C. G. (2016). İnsan ve Sembolleri, Çev. H. Mukaddes İlgün, Kabcacı, İstanbul.

oluşmaktadır. Bu algının soyutlama duygumuza hitap etmesi ile insana kainat içinde kendi yerini hatırlatacak bir üslup özelliği öne sürülmektedir.

Arap camilerinin genel olarak Mescidi Nebevi'den hareketle planimetrik uygulamalarını düzenledikleri aktaran Garaudy coğrafi farklılıkların cami tasarımında etkilerini de eserinde anlatmaktadır. Şam Emevi Cami'den yola çıkarak anlattığı Arap Camileri'nin içe kapalı olmayarak revaklarla tekrarlanan bir ahengi oluşturduğunu öne süren Garaudy (2017: 89), burada doğayla bir soyutlama içinde olduğunu öne sürer. Işığını gök tavanından alan yapı, sınırsız olan ve insanı aşan bir sonsuzluk yansıtır. Böylece burayı deneyimleyen insanlar "kendi kendine yeterlik" duygusunu reddeder ve aşkınlık hatırlatılır. Fars Camileri eyvan kullanımı, planda farklı bir geometri ve şekillerin sadece içeriden değil dışarıdan algılanabilirliği ile Fars üslubu Arap camilerinden üslup yönünden farklıdır. Çembere yakın on altı kenarlı bir kubbe ile örtülmüş ana mekanda, dünyevi alemde başka bir aleme geçiş hissedilmektedir. Merkezi plan ile kurgulanan Osmanlı cami mimarisi, Garaudy'e göre çevreyle irtibatını kopararak kendi ayakları üzerinde tek başına duran bir yapı oluşturmaktadır. İslam sanatında sıkça kullanılan geometri merkezi planlı mekanda birliği oluşturan bir unsurdur. Daha önce bahsedildiği gibi; sembolik anlamda kare, insanların şuurunda yeryüzünü temsil eder; ana kubbenin çemberi ise gökyüzünü. Yerle gök arasındaki bu uzlaşma bütünü birliği ile hemhal olan insanın kainattaki yerini vurgulamakla yorumlanır (Garaudy, 2017: 139). Garaudy, bu mekanlarda ışık kullanımını da Burckhardt'a benzer şekilde zamanın soyutlanması olarak yorumlamaktadır. Burada dünyevi nesnelere bütünü ağırlığını ve donukluğunu kaybederek ışığa dönüşmesi söz konusudur ve bu değişimin gerçekleştiği yerde zaman ortadan kalkar. Geometrinin, ahenginin ve ışığın bu denli kullanıldığı İslam mimarisinin zamansızlığı ve kendi kendine yeterliği ile yapı üslubu tekrar soyutlama eğilimini hatırlatır.

Estetik yönüyle ele alınan cami mimarisinin, kendisinden tamamen farklı Mısır, Eski Yunan ve Roma gibi değişik kültürler içinde inancını koruyarak kendisini ifade ettiği coğrafyalar da bulunmaktadır. Ancak bu etkileşim İslam inancının mesajlarını cami yapısında gösterilmesine engel olmamıştır. (Garaudy, 2017)

Cami mimarisinin değişmez değerleri sadece birtakım somut öğeleri barındırmamakta, düşünsel birçok etmeni de içinde bulundurmaktadır. Kaynağını İslam inancından alan dünya görüşü ve kendisinde taşıdığı ifade normlarından hareketle anlaşılabilir. Garaudy, bu sanatı anlamının anahtarını üç temel veçhe ile vermektedir:

1. Allah'ı tabiattan veya insandan alınma bir tasvir etme şeklindeki iddiayı reddeden aşkınlık kavramı.
2. İnsanların dünyasında Allah'ın varlığına ve yaratıcı eylemine şahitlik eden nesne, olay veya söz niteliğindeki işaret kavramı.
3. Aşkınlık ve işaret, eylem ile varlık arasındaki ilişki kavramı.

İlk madde olarak karşılaşılan aşkınlık kavramı camilerde, zaman ve mekandan münezzeh, kainattan bağımsız olan Yaratıcı olarak algılanmalıdır. Cami yapısı boşluklu ve ışıklı yapısı gereği insanı zaman ve mekandan ve hatta kainattan soyutlanmış hissiyatı vermektedir. İşaret kavramı insanı yönlendirmekten uzak fakat öğreten ve gösteren bir sanat anlayışı olarak tezahür etmektedir. Sanat, insanın hangi ölçüye göre yaratıldığını hatırlatmalı ve hangi hedefi tayin ettiğini göstermelidir. İnsan ölçeğini aşan boyutlarıyla ve sonsuzluğu algılatan unsurlarıyla cami insana varlığını ve amaçlarını hatırlatmaktadır.

Namaz bir eylemdir, cami bir varlık. Garaudy'e göre camiler birer canlı varlıktır. Duvarlarındaki arabesklere sütun dizilimlerine, kubbelerinin yapılarına kadar canlı ve tamamlanmamış bir bütünün camiilerdeki hareketini hissedilen Garaudy (2017: 248), dünyanın durağan olmayan, sürekli tekrarlanan yaratılışından yola çıkarak camiilerin tasarımlarının da bir akış içinde olması gerektiğini söylemektedir.

“Eğer eylem, varlığı canlandırmıyorsa, ona yeni bir hayat kazandırmıyorsa, o varlık ölü bir varlıktır. Geçmişin taklidine bağlanıp kalan cami ve camilerse, olsa olsa namazı mekanik bir tekrara çevirir ve ruhsuz bir şekilciliğe döndürür.” (Garaudy, 2017: 249)

Garaudy'nin eleştirileri günümüzde görülen bir tutumu hatırlatmaktadır. Yüzyıllar içinde bazı yeniliklere rağmen genelde geleneksel karakterini koruyan cami mimarisi 20. Yüzyıl ile beraber kırılma noktası yaşamaktadır. İslam dininde bir kesinlik taşımadığı halde vazgeçilmez olarak kullanılan simgesel öğeler bazı mimarlar tarafından yeniden yorumlanmaya başlamıştır. Geleneksel tipolojinin dışına çıkan çağdaş cami denemeleri 21. Yüzyılda da birçok İslam ülkesinde tartışılmayı sürdürmektedir. Kaynaklara dönerek ancak gözleri geçmişe dikip geri geri giderek değil, o kaynakları yeni bir okuma ile yeni bir sanata dönüştürerek eylem ve varlık diyalektiğini sürdürmenin önemi öne çıkmaktadır.

Çalışmanın örneklem alanı olan Sancaklar Camii, bu algısal süreci geçerek kendi çağına kadarki birikimleri içine alan ve çağının zihni, psikolojik ve dünya görüşünü yansıtacak şekilde duyumsamalar oluşturan bir biçimlenme ile tasarlanmıştır. Bu duyumsamalar Worringer'in teorisiyle düşünüldüğünde zaman zaman özdeşleşim öğelerine dönüşürken İslam ibadethanesinin gereği olarak soyut stilizasyon şeklinde de tezahür

etmiştir. Birlik oluşturan bu iki ayrı tavrın kategorizasyonu yapılarak Sancaklar Camii özelinde bulgular bölümünde tartışılmıştır.



2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

2.1. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın ilk bölümünde genel olarak sanat yapıtının kavranışında psikolojiden ve bu konuda ortaya atılan teorilerden biri olan Soyutlama ve Özdeşleyim kuramından bahsedilmiştir. Bu kuramın önemi ve İslam estetiğindeki yeri incelenmiştir. İslam estetiği ve mimarisi analiz edilerek camilerin yapıları ve öğeleri genel olarak ele alınmıştır.

Bu bölümde ise Worringer'in kuramla aynı isimdeki kitabındaki mimari okumaları analiz edilerek kavramlara indirgenmiş, sınıflandırmalar yapılarak incelenmiştir. Analiz sonucu erişilen kavram çiftleri tablo haline getirilerek Worringer'den ve İslam mimarisinden alıntılarla açıklanmaktadır. Sonuç olarak elde edilen kavram çiftleri aracılığı ile seçilen örneklem alanı olan Sancaklar Cami üzerinden yeni bir mekan okuması yapılmakta ve teorinin mimarlık alanına uygunluğu tartışılmaktadır.

Temelde yapılan işlem Miles ve Huberman (1994) tarafından önerilen araştırma modeli ile sentezlenmiştir. Bu modele göre analiz: verilerin işlenmesi (düzenlenmesi ve azaltılması), verilerin sergilenmesi, sonuçların tasvir edilmesi ve doğrulanması olarak tasarlanan üç temel aşamayı içermektedir. (Macdonald ve Tipton, 1996; Baltacı, 2017). Bu yöntemin ışığında verinin düzenlenmesi aşamasında, araştırmanın ana verisi olan Soyutlama ve Özdeşleyim eseri incelenmiş, mimarlık sanatı üzerine yapılan tahlilleri içeren kısımlar seçilerek sadeleştirilmiştir. Sadeleşen ve araştırma amacına uygun olarak hazırlanan veriler yine yöntem ışığında kavramsallaşarak içerik analizi yöntemi uygulanmış, tablolar yoluyla görsel hale getirilmiştir. Yönteme göre; verinin görsel hale getirilmesi sonucunda ortaya çıkan kavram, tema ve bunların birbirleriyle ilişkilerinden birtakım sonuçlara varılabilir. Veri analizinin bu aşamasından sonra kavramların yine içerik okumasıyla elde edilen "değerlendirme öğeleri" başlığı altında aranması gerektiği sonucuna varılmıştır. Veri analiz sürecinin son kısmında ise çalışma, kavramların ve alt başlıkların, yazılı metin ve örneklem alanı görselleri üzerinden yorumlanarak analiz yapılmış ve birtakım sonuçlara varmayı hedeflemiştir. (Tablo 4.)

Kavramlara ulaşılırken ise, nitel araştırma yöntemlerinin verinin işlenmesi süreci için içerik okuması yöntemi kullanılmıştır. İçerik okuması bir mesajın belli özelliklerinin objektif ve sistematik bir şekilde tanınmasına yönelik çıkarımların yapıldığı bir tekniktir.

Metin veya metinlerden oluşan bir kümenin içindeki belli kelimelerin veya kavramların varlığını, anlamlarını ve ilişkilerini belirlemeye yönelik yapılır. Araştırmacılar bu kelime ve kavramları analiz ederek metinlerdeki mesaja ilişkin çıkarımlarda bulunur. (Büyüköztürk ve Çakmak, 2016).

Bu açıklamalar ışığında çalışmanın yöntemi ve izlenen süreç Tablo 4.'te olduğu gibi görselleştirilmiştir.

Tablo 4. Çalışmanın yöntemi ve süreci

Aşamalar	Amaçlar	Açıklamalar	Yöntem ve Teknikler	
GENEL BİLGİLER				
Verinin İşlenmesi	1	Problemin Belirlenmesi	<ul style="list-style-type: none"> • Problem: Soyutlama ve Özdeşleyim teorisinin mimarlık alanına uygulanabilirliğinin araştırılması • Bu problem alanına veri sunan kaynakların seçilmesi, düzenlenmesi ve özetlenmesi 	<ul style="list-style-type: none"> • Literatür Taraması • Araştırma-İnceleme
	2	Kaynakların Tanıtılması	<ul style="list-style-type: none"> • Kitap (Soyutlama ve Özdeşleyim) ile ilgili bilgilerin aktarılması ve özetlenmesi 	<ul style="list-style-type: none"> • Araştırma-İnceleme • Görsel anlatım
	3	Verilerin Sadeleştirilmesi	<ul style="list-style-type: none"> • Kitabın mimarlık sanatı üzerine söylemlerinin analiz edilmesi, ortaklıkların aktarılması • İslam mimarisinin teori kapsamında incelenmesi 	<ul style="list-style-type: none"> • Temaların ve ortaklıkların tespiti
YAPILAN ÇALIŞMALAR				
Verilerin Sunulması	1	Kavramsal Öğelerin Tespit Edilmesi ve Analiz Tablolarının Oluşturulması	<ul style="list-style-type: none"> • Verilerin grafik anlatımlar yoluyla somutlaştırılması • Kavram çiftlerinin oluşturulması ve analizi • İçerik analizi yoluyla mimari değerlendirme öğelerinin tespit edilmesi 	<ul style="list-style-type: none"> • Verileri kodlama • Tablolar • Sınıflamalar
	2	Kavram Çiftlerinin ve Değerlendirme Öğelerinin Tespiti	<ul style="list-style-type: none"> • Kavram çiftlerinden elde edilen çıkarımların aktarılması • Mimari değerlendirme öğelerine ulaşılması 	<ul style="list-style-type: none"> • İnceleme • Tablolar • Sınıflamalar • İçerik Okuması
	3	Örneklem Alanının Tanıtılması	<ul style="list-style-type: none"> • Örneklem alanı hakkında bilgi verilmesi ve teori bağlamında değerlendirilmesi 	<ul style="list-style-type: none"> • Araştırma-İnceleme • Görsel anlatım
BULGULAR, TARTIŞMA VE İRDELEME				
Sonuçların Yorumlanması ve	1	Verilerin Örneklem Alanı Üzerinden Analiz Edilmesi ve Yorumlanması	<ul style="list-style-type: none"> • Yapılan sınıflandırma eşliğinde, her bir değerlendirme öğesinin, grafik anlatımlar aracılığı ile yazılı metin ve görseller üzerinden yorumlanarak analizinin yapılması 	<ul style="list-style-type: none"> • İnceleme • Görsel Anlatım • Tablolar • Yorumlama
	2	Tartışmalar ve Sonuçlar	<ul style="list-style-type: none"> • Çalışmanın amacı, yöntemi ve kapsamı bağlamında tartışmaya açılması • Sonuçlara ulaşılması 	<ul style="list-style-type: none"> • Yorumlama • Sonuçları elde etme

2.2. Soyutlama ve Özdeşleyim Teorisinin Kategorizasyonu

Çalışma yönteminin tanıtılmasının ardından amaca ve kapsama uygun olarak sınırları belirlenen araştırmanın temel kavramları olan soyutlama ve özdeşleyimin ayrımı net bir şekilde bu bölümde anlatılmaktadır. Araştırmanın esas metodolojisini oluşturan bu iki kavramın temel farkları Tablo 5’te verilmiştir. Daha sonra, bu temel fark ve tavırların oluşturduğu kavramlar referanslar kullanılarak çiftler halinde belirlenmiştir. Tez çalışması kapsamında bu kavramlar, konunun önemine ve anlamına bağlı olarak arttırılmıştır. Sonraki aşamada, mimarlıkta inceleme amacıyla değerlendirilen mekan öğeleri tespit edilmiştir.

Tablo 5. Soyutlama ve özdeşleyim kavramlarının temel ayrımları

SOYUTLAMA	ÖZDEŞLEYİM
Nesneleri öznellikten ayırmaktan duyulan haz	Nesnede öznelliği yaşatmaktan duyulan haz
Sınırsız, bağımsız, karmaşık dünya algısı	Pozitif, mutlu, estetik dünya algısı
Görünümler dünyasının gerçek olmadığı bilinci	Görünen dünyadaki nesnelerin bilinci
Kendinin dışına çıkma ihtiyacı	Kendi kendini etkin kılma ihtiyacı
Nesneler dünyasından soyutlanma	İç dünyamızı nesnelere yaşama
İnsanüstü bir tutum, hiçlik vurgusu	İnsanı varlığına ve buradalığına götüren bir tutum
Zamansızlık ve sonsuzluk vurgusu	Yere ve zamana bağlılık
İnsana mesafeli yapılar	İnsani olan yakın yapılar
Malzeme “kendi” özelliğini yansıtır.	Malzeme form ve fonksiyonlardan etkilenir.

2.3. Soyutlama ve Özdeşleyim Teorisinden Elde Edilen Kavram Çiftlerinin İncelenmesi

Tez kapsamında incelenen soyutlama ve özdeşleyim teorisi üzerine yapılan analizlerin sonucu olarak ikilik oluşturan kavram çiftlerine ulaşılmıştır. Bu kavramlar, soyutlama ve özdeşleyim teorisinin genel tavırları ve özellikleri hakkında bilgiler vermektedir. Teoride düalizm olarak karşılaşılan kavramlar İslam sanatı için zıtlıkların birliğini oluşturan iki terim olarak düşünülebilir. Bu bağlamda bazı kavramlar İslam sanatı için birliği oluşturan ikilik olarak ele alınabilmektedir.

Worringer'in eserinden yorumlanarak ulaşılan kavramlar, çiftler halinde grafik anlatıma dönüştürülmüştür (Tablo 16). Ulaşılan bu kavramlar genellikle Worringer ve Worringer'in referansları ile içerik okuması yöntemiyle tespit edilmiştir. Bundan sonraki başlıklarda bu kavramların hangi referanslarla saptandığı ve tez yazarının yorumlaması ile Tablo 16'da liste halinde sunulmuştur.

2.3.1. Yasalılık ve Düzenlilik

Düzen ve yasa arasındaki ayrılık derin farklara dayanır. Wölfflin şunu öne sürer: "Birbirini takip etmenin 'düzenliliği' bir çizginin ya da figürün 'yasası'ndan ayrılmalıdır. Yasa söz konusu olduğunda entelektüel ilgi karşısında, düzende ise fizik bir ilgi karşısında. Örneğin 90 derecelik bir açđ ya da bir kare ile kendini dile getiren tek kanunluluğun bizim organizmamızla bir ilgisi yoktur, organik hayat koşulu olmayıp sadece zihnimizin üstün tuttuğu bir durumdur. Birbirini takip edişin düzenliliği ise organizmamıza yakın bir şeydir çünkü özümüz gereğince gördüğümüz şeylerde bir düzen isteriz." (Wölfflin, 2015: 42-43) Bu ifadeleri ile Worringer'in sözünü ettiği biçimde düzenliliğin özdeşleyim içtepesine hitap ettiği anlamı çıkarılabilir.

Lipps te de benzer bir dayanak vardır. Düzenli biçimler bir haz objeksidir, der ve bu haz özdeşleyim duyumuza hitap eder. (Worringer, 2017: 121)

Düzen öznenin içe katılmasıyken yasalar dış dünyanın, doğal güçlerin içe katılmasıdır. Bu bağlamda yasa soyutlama içtepesine işaret eder. Bu çıkarımı biçimler üzerinden okumak mümkündür. Örneğin İşlam sanatında, yaratılış belli kanunlar ve nizam içinde gerçekteşmiştir, dolayısıyla arabesk süslemede de makrokozmos'un ritmik düzeni ifade edilmeye çalışılır. Sınırları belli bir düzlemde uygulanan bu süsleme sanatında, biçimler sonsuzluk tasviri oluşturur. (Ayvazoğlu, 1989)

Düzenli biçimler ise bir mimari üründe sütun düzeninde ya da dekoratif bir desen dizisinde görülebilmektedir. Burada kurallar yumuşatılarak özgür bir karakter edinilebilir. Wölfflin buna örnek olarak anıtsal bir binanın mutlak duruşuyla bir kır evlerinin düzenli ama neşeli aurasını gösterir. (Wölfflin, 2015: 42, 67)

Yukarıdaki alıntılara ve açıklamalara bağlı olarak yasalılık ve düzenlilik kavramlarının çözümlenmesi, tez yazarı tarafından Tablo 6'daki gibi özetlenmiştir.

Tablo 6. Yasallık ve düzenlilik

Çıkarımlar	SOYUTLAMA Yasallık	ÖZDEŞLEYİM Düzenlilik
	Kati kuralların ve anlaşılabilir rakamların bulunduğu bir düzende rastlantının hüküm sürmediği anlaşılmaktadır. Bu biçim kesin olarak istenmektedir ve adeta nesne kendi kendini belirlemektedir. Bu gibi durumlar entelektüel bir ilgi içindedir. Tasarımın kanunlu biçimleri gösterdiği yerde sanat eseri soyutlama içtepesini işaret eder. Örneğin tam 45 derecelik bir açıyla yükselen piramit zihinsel bir keyif verirken canlılığın iç dünyasına dair bir iz taşımamaktadır.	Düzen öznenin tasarıma katılmasıyla oluşur. Burada bir dış ilgiden, zorunluluktan bahsetmek mümkün değildir. Nefes almanın sürekliliği, yürüyüşün düzenliliği gibi insanın kendi içinde bulunduğu keyfi düzen, sanatsal yaratımda özdeşleyim içtepesi ile yorumlanır. Birbirinin aynı olmakla beraber farklı olan kısımların düzenli tekrarı görülen tasarımlarda bu kavrama örnek verilebilir.

2.3.2. Değişmezlik (Hareketsizlik) ve Akış

Akış ve değişmezlik (hareketsizlik), referanslarda biçimlerin ifadelerine örnek verilerek açıklanır. Bu biçimsel ayrımı yorumlamak için tasarım öğelerinin devamlılığına ve sürükleyiciliğine bakılabilir. Örneğin özdeşleyim içtepesinin tatminiyle hayat bulan Rönesans mimarisi Wölfflin'in ifadeleri ile şöyledir:

"Bedeni baştan aşağı ele geçiren ve artık sakin olmaktan zevk almaz hale sokan hareketliliği dile getirmek için bütün yüzeyler nişlerle, duvara gömülü sütunlarla 'canlandırılır'." (Wölfflin, 2015: 87)

Bir akıştan ve canlılıktan bahsedilen özdeşleyim tatminin karşısında hareketsizlik vardır. Soyutlama sürecinin ifadesi olan bu kavram stabil bir biçim izler. Bilinmenin açık bilinci ile hareket eden bu tutum, mutlak teslimiyet içeren Doğu sanat istemini soyut olanın o ifadesiz hareketliliğine ve zorunluluğuna götürür. (Worringer, 2017: 103)

Hareketli yapıların en belirgin örnekleri olan Gotik ve Barok üsluplar, yapı biçimine hakim olan hareketlilikleri ile plan bazında yönlendirmeler yapabilmektedir. Bu tavır İslam sanatında "sakin bir bitarafılık" ve hareketsizlik ile karşılanır. İslami bütünlüğün, biçim bakımından statikliğin kaynağındaki parçalar bir sükûnet ifadesi ile canlı varlıkların dinamizmine kontrast sağlar (Cansever 2016: 79). Böylece ilaveler yapılarak canlı bir ortam oluşturulabilen yapı buna rağmen hareketsizdir.

Bu yorumun yanında, İslami üslubun kutuplu karakteri, ikilik oluşturan bu kavramlardan bir bütünlük oluşturmaya sebebiyet verebilmektedir. Cami duvarlarındaki arabesklerden sütun dizilimlerine, kubbelerinin yapılarına kadar canlı ve tamamlanmamış

bir bütünün camilerdeki hareketini hisseden Garaudy (2017: 248), dünyanın durağan olmayan, sürekli tekrarlanan yaratılışından yola çıkarak camilerin tasarımlarının da bir akış içinde olması gerektiğini söylemektedir.

Bu anlatımlara bağlı olarak değişmezlik/hareketsizlik ve akış kavramları tez yazarı tarafından Tablo 7’deki gibi özetlenmiştir.

Tablo 7. Değişmezlik/hareketsizlik ve akış

Çıkarımlar	SOYUTLAMA	ÖZDEŞLEYİM
	Değişmezlik/Hareketsizlik	Akış
	Geniş, güçlü ve ağırbaşlı yapılar özdeşleyim içtepisini reddeder ve kendi içindeki sistemle ayakları üzerinde durur. Hareket özelliği barındırmayan yapı içindekiler için bağımsız ve bilinçli hareket edilebilecek bir mekan oluşturur. Bir yönlendirmeden uzak tasarlanan yapılar, donmuş karakterleri ile soyutlama sürecinin ürünleridir.	Sürekli hareket halinde ve kendi varlığını aktif kılma eğiliminde olan sanat ürünleri özdeşleyim tatminine hitap etmektedir. Canlı kuvvetlerin akışı görülen formlar bu dinamizmi tasarım kurgularında kullanmaktadır. Özdeşleyim içtepisine hitap eden bu tasarım tutumu, özneyi etkileyip yönlendirir.

2.3.3. Bilinçüstü ve Bilinç

İkel budunların doğanın karmaşıklığından uzaklaşması yerini dünyayı algılayan ve doğa ile mutlu bir ilişki kuran gelişmiş kültürlerle bırakmıştır. Dünyanın anlaşılabilirliği ve görünenin gerçekliği bilincine ulaşan bu budunlar özdeşleyim ihtiyacı duymakta ve bunu sanatlarıyla göstermektedirler. “Bütün Grek felsefesi, gözleyen ve düşünen insanın bulunduğu merkez noktasından bakınca görünebilir dünya yüzeylerinin bir yetkinleşmesidir.” (Worringer, 2017: 98)

Öte yandan Doğu toplumları doğanın belirsizliğinden daha fazlasına inanmaktadırlar, dünyanın bilinmeyişi karşısında daha derin bir bilince sahiptirler (Worringer, 2017: 102). Böylesi bir bilincin üstünde bir içtepiye hitap eden soyutlama ihtiyacı tabiattaki ihtiyaçlardan uzaklaşıp “kendi başına şey”e yönelmekte ve ideali aramaktadır.

Bu türden bir ihtiyaç karşısında aşkın toplumlar insanın sınırlılığından, görünüm dünyasının şartlılığından kurtulmayı aramaktadır (Worringer, 2017: 98). Dolayısıyla bilinçle kavranan dünyanın ötesi düşünülmektedir. Sanata soyutlama olarak yansıyan bu tavır, bilincin önünde değil üstündedir. (Worringer, 2017: 120)

İslam düşüncesinde, doğanın sınırlılığına, görünenin ötesi olduğuna inanılmakta ve ideal aranmaktadır. Kendisini ait hissetmediği bir yerde sanatı yaratan sanatçı soyutlama ihtiyacının tatminini kendi idealini yaratarak bulmaktadır (Şeriati, 2008: 78).

Nesneler dünyasının görünüşteki keyfilğini aşarak mutlak olana, yani kanunluluğa ulaşmak (Ayvazoğlu, 1989: 32) ancak bilinçüstü bir bakışla mümkündür.

Bu açıklamalara bağlı olarak ikilik oluşturan bilinçüstü ve bilinç kavramları tez yazarı tarafından Tablo 8’de özetle aktarılmıştır.

Tablo 8. Bilinçüstü ve bilinç

Çıkarımlar	SOYUTLAMA Bilinçüstü	ÖZDEŞLEYİM Bilinç
	<p>Bilinçüstü tutum, mimaride yönlendirmenin olmadığı mekanlar yaratır. Bilinçli hareket etme ve karar alma hakkını sınırlamayan bu yapılarda soyutlama süreci okunabilir.</p> <p>Örneğin çalışmanın örneklem alanını kapsayan İslam sanatında ibadetin yapıldığı camiler tarafsız ve hiçbir hareket unsurunun olmadığı yapılardır. Bu mekanlarda yapılan ibadet eylemi, sorumluluk bilincini özneye bırakır; “insanın bütün varlığı ve bilinçliliği ile ibadet etmesi gerekliliğini” ifade eder. (Burckhardt, 2005: 99).</p>	<p>İnsan ile dünya arasındaki yakınlık ilgisinin olduğu yerde bir bilinç oluşmaya başlar. Bu bilinç dünyada her türlü güvensizlikten arınmıştır. Özdeşleyim ihtiyacı kendini mutlu kılma arzusu ile sanata aktarılır.</p> <p>Bilinç kavramı, Barok sanatında ışık-gölge ve hareket unsurları kullanılarak yaratılan eserlerde okunabilir. Öte yandan Rönesans sanatında bütünlüğün bir merkez etrafında biçimlenmesi de bir yönlendirme ile bu kavramı destekler.</p>

2.3.4. Yokluk ve Varlık

Yokluk ve varlık, Lipps’in özdeşleyim teorisinden yola çıkılarak ulaşılan kavramlardır. Lipps “Özdeşleyim süreci, kendi kendini onaylamayı, kendimizde bulunan bir genel etkinlik isteminin onayını ifade eder. Bizde daima kendimizden etkin olma ihtiyacı vardır.” der. Ama bu etkinlik ihtiyacını başka bir objede yaşamakla insan, o başka objede var olur (Worringer, 2017: 32). Özdeşleyim eğilimi ile yaratılan sanat ürünleri insanı varlığına ve buradallığına götürmek ister. Kendisini varlığı ve buradallığıyla içten bir duyguyla hissettirir. Öte yandan soyutlama ürünleri insanüstü varlığıyla insani varlıkların hiçliğini onlara duyurur. İki kutuptan biri insani varlıklara dünyadaki yerlerini göstermekten, yokluk kavramı atmosfer bağlamında mekanı deneyimleyenlere yokluk/hiçlik hissi vermektedir.

Schopenhauer’da estetik algılamamanın mutluluğu, insanın estetik algılamada bireyselliğinden, iradesinden, çözümlemesinden; salt bir süje ve objenin açık bir aynası olarak kalmasından ibarettir. “Bu gibi bir algılama içinde kavranan şey, artık birey değildir, çünkü birey böyle bir algılama içinde ortadan kalkar: Tersine o salt, iradesiz, acısız, zaman dışı bir bilgi sürecidir.” (Worringer, 2017: 126). Bu estetik anlayış özdeşleşim ve soyutlama içtepesinin her ikisinde de mevcut olmakla birlikte, soyutlama ürünlerinde bireyin ortadan kalkması hali başından sonuna devam eden bir süreçtir. Özdeşleşim içtepesinde ise birey varlığını başka bir objede yaşar.

İslam sanatında bu iki kavramın okunması için ibadet mekanları ele alınabilir. İbadetin manevi tarafı, camilerde mekân etkisini önemli kılmıştır. Cami mimarisinde, Allah’ın varlığına inanmak ve bu varlığı mekânda hissetmek için boşluk hissi yaratılmıştır. Bunun yanında camilerde kiliselerin aksine bol ışık hissi tercih edilir. Bu anlayıştan yola çıkılarak Allah’ın varlığı boş ve ışıklı bir mekanın, insana yokluk hissi üzerinden açıklanır. Görülmediği halde Allah’a ve varlığına duyulan inanç yokluk hissiyle kendini belli eder. (Durmuş, 2009)

İslam’ın polar yapısı, hissedilen yokluk kavramını bir varlıkla tamamlar. Namaz eylemi yaşanan ve yaşatılan bir eylemdir ve camiye doğurur. Bu canlı eylem varlık olan camiye yepyeni bir hayat kazandırır. Geçmişin tekrarı bir üsluba sahip yapı eylemi mekaniğe çevirir. Ancak cami bir varlıktır, eylem varlığı diri tutmaktadır. (Garaudy, 2017: 249)

Yukarıdaki açıklamalara bağlı olarak bu kavramların ifadeleri ve özeti, tez yazarı tarafından tablo 9’daki gibi aktarılmıştır.

Tablo 9. Yokluk ve varlık

	SOYUTLAMA Yokluk	ÖZDEŞLEYİM Varlık
Çıkarımlar	Soyutlama içgüdüsünün tatmini olan ürünlerin, insani varlıkları hiçleştiren bir tutum içinde olduğu söylenebilir. Örneğin, Gotik üslupta okunan mükemmeliyetin insana olan uzaklığı bu tavrı canlandırır. Cami üslubunda bu yokluk hissi boşluğun tasarımı ile aktarılır.	Bulduğumuz mekânda varlığın hissedilmesi ve mekan algısının içten bir duyguyla duyumsanması bu kavramın tasarımda özdeşleşim ile gerçekleştiğini gösterir. Bir mekanda kendi varlığını yaşama imkânı bulan insan için, bu yapı bir varlık yapısıdır. Bir mekanın atmosferi bireysel varlığımızdan çıkıp yapıyla ilişki kurmayı ve bir yapıda kendimizi duyumsamayı hissettiriyorsa burada özdeşleşim ürününden bahsedilebilir.

2.3.5. Sonsuzluk ve Özgürlük

Worringer insan ve dış dünya arasında belli bir yakınlık ilgisinin meydana geldiği yerde özdeşleyim gereksiniminin onu özgürleştirdiğini söyler. Dış dünya ile bu içli dışlı oluşun getirdiği mutlu ilgi yaratma sürecinde engele uğramaz. (Worringer, 2017: 103)

Wölfflin, özdeşleyim duygusundan doğan bu özelliği natüralizmin en yüksek mertebesinde yer alan Rönesans sanatını örnek vererek anlatır:

“Rönesans, genel bir mutluluk duygusu ve yaşama gücümüzün aynı ölçüde arttırılması olarak hissettiğimiz kurtarıcı bir güzelliğe sahiptir. Onun mükemmel yaratmalarında baskı altına alınmış veya engellenmiş, hareketsiz bir şey bulunmaz; her form özgürdür ve kolayca görünüşe ulaşır; kemerler en salt yuvarlaklık içinde kubbeleşir, orantılar geniş ve gönül açııcıdır.” (Worringer, 2017: 126)

Dış dünyada politik, dini ya da maddi sınırlılıklarla karşılaşan yaratıcı/sanatçı ise kendiliğinden olan bir hareketin önüne çıkan dirençler karşısında bilinci ön plana alır. Kendi bilincine varmıştır ve varoluşunun sınırlarını algılamaktadır. Burada kendisine çerçeve çizer, ne var ki o sınırları da zorlar. Bu sınırlar ise ona sonsuzluk algısı yaratma olanağı tanır. Bu bağlamda Picasso'nun “Kötü bile olsa bir kural gereklidir” sözü akla gelmektedir. (Aydemir, 2016)

Dünya görüşünün belirleyici olduğu sanat üsluplarında, İslam sanatının gayesi, Yaratıcı'nın her şeyi kapsayan evrensel, sonsuz düzeninin çözümlenmesi olmaktadır. İnsanın bu iradeye uyma çabası, evrensel çözümlenme etrafında bir beraberlik meydana getirir. Yaratılmış bir kâinatın zaman ve mekân içerisinde farklılaşan özellikleri göz önünde bulundurularak; yani fiziki ve sosyal aleme ait farklılaşmaların yanında, mekândaki değişmelerle zaman ile vuku bulan farklılaşmaların geçerliliği içerisinde İslam sanatçısı değişmeyen ve evrensel bir çözümlenme yaratır. Böyle bir değerlendirme sanat yapıtını sonsuzluk algısına götürür. (Cansever, 2014: 151-152)

Diğer yandan bu tavrın İslam yapısında karşılığı, mekân içinde kendi şahsiyetlerini koruyarak tarafsız bir çevre oluşturmasıdır. Bu tarafsızlık insana şuurla karar alma imkânı sağlar, sorumluluk ve bilinç duygusuyla hareket imkânı tanır ve kübistik bütünlük içinde insanı özgür kılar. (Cansever, 2016: 38)

Bu anlatımlara bağlı olarak sonsuzluk ve özgürlük kavramları tez yazarı tarafından Tablo 10'da özetlenmiştir.

Tablo 10. Sonsuzluk ve özgürlük

Çıkarımlar	SOYUTLAMA Sonsuzluk	ÖZDEŞLEYİM Özgürlük
	İnsanın sınırlılığı, evrenin kurallı yapısı ve doğadaki sınırsızlık sanatıda soyutlama içgüdüsünü tetikler. Kendine zorunlu alanlar oluşturarak kendi evrenini oluşturan yaratıcı ruh bu sınırlar içinde sonsuzluğu arzular. “Sınırlılığın içindeki sonsuzluk” insan yapısı ürünlerin sanatta soyut üslup seçimi olarak yorumlanabilir.	Evren ve insan arasındaki mutlu ilgi sanatı özgürleştirmektedir. Böyle bir ilgi içinde sanat, sınırlara sahip değildir. Eser bir dirence uğramadan oluşturulur. Zorunluluk ve sınırlılık belirtmeyen yapılarda formlar özgürdür, plan ve program kolaylıkla istenen biçime ulaşır.

2.3.6. Zamansızlık ve An

Sanatçı özdeşleşim ihtiyacının tatminini bir yere ve zamana bağlı olarak doğadan alır. Anlık görüntüler, zamanın ve yerin sanatçıya sunduğu olanaklar, onun için sanat objesi olmaya aday ifadelerdir.

Uzayın algılandığı sanatlarda özdeşleşim ihtiyacından bahsetmek mümkündür. Nesnelere birbirine bağlayan ve onların bireysel birliğini ortadan kaldıran, atmosfer havasıyla dolduran uzay, nesnelere zamanlılık karakteri verir ve onları görünüşlerin kozmik oyunu içine çeker. Derinlik algısı, gölge ve perspektif sanatta uzay algısını oluşturur. (Worringer, 2017: 45)

Soyutlama duygusu ile yaratılan sanat ise, aksine, insanın zamandan ve belirsizlikten koparıp almayı denediği doğal obje arasında meydana gelen bir savaştır. (Worringer, 2017: 44)

Üçüncü boyutun tasvirde uzaklaştırılması, böylece derinliğin ortadan kaldırılması soyutlama duygusunun en büyük çabasıdır. Yapılarda bol ışık ve mutlak asal formların kullanımı da bununla ilgilidir. Bu sanat ürünleri, böylece sonluluktan kurtulmuş olan değerlerin diline aktarılır. Çünkü bütün sonluluktan kurtulmuş olan soyut biçimdeki eserler, dünya tablosunun karşısında insanın huzur duyabileceği biricik ve zamansız yapılardır. (Worringer, 2017: 122)

Mekânın algılanma biçimi üsluba bağlı olarak “zaman-mekân” boyutları içinde değerlendirilir. Batı kültürlerinin sınırlı ve zeminle ilişkili mekân tasarımlarının yanında; İslam’da mekan sınırsız, zaman ile bütünleşmiş bir kategoridir. Tanrı inancını genel mekânın sınırsızlığı üzerinden aktarıldığı İslam mimarisinde üçüncü boyutun ve derinliğin reddedilmesi soyut üslup özelliği ile ilişkilidir (Cansever, 2016).

Rönesans eserlerinin bir anın dondurulmuş hali gibi duran sanat yapılarına bakıldığında “an” kavramı özdeşleşim süreci üzerinden okunabilir. Buna karşın, Burckhardt’a göre İslam’ın kutsal mimarisi yeryüzünde bir merkeze yönelmiş durumuyla zamanın ölçüsünü yansıtmaz. Zamansız olan bu yapılarda ışık gölge önemini yitirir. Mekân mevcut anın saltanatı altında erir; gök ile yer arasında bir birliği temsil eder. (Burckhardt, 1994)

Bu alıntılara bağlı olarak ikilik oluşturan zamansızlık ve an kavramlarından yapılan çıkarımlar tez yazarı tarafından Tablo 11’de özetle aktarılmıştır.

Tablo 11. Zamansızlık ve an

Çıkarımlar	SOYUTLAMA Zamansızlık	ÖZDEŞLEYİM An
	Soyut stil zamandan arındırılmıştır. Zamanın ötesinde bir yaratım sunmak amacındadır. Zaman ve yerin belli bir an ve yer olmasından uzaklaştırıp; zaman ve mekânı sonsuzlaştırır. İçinde buldukları dünyanın ardındakiyle ilgilenen soyut sanat ustaları zamansız ürünler yaratırlar.	Özdeşleşim ihtiyacı doğa ile kurduğu ilişkiden zamana ve mekâna bağlı bir haz duyar. Sanata anın yansıdığı bu tavır mimaride boşluğun ışık ile tasarlanmasıyla gösterilebilir. Işık-gölgenin bir öge olarak kullanıldığı yapı sanatlarında mekan insanı bulunduğu ana götürür. Böyle bir yapıda insan, gün ışığının hareketiyle günün hangi diliminde olduğunu kavrayabilir. Diğer bir örnekle yaşanan dönemin malzemesi, teknolojisi vs. hangi zamanın yapısı olduğunu aktarabilir. Bu ilgi özdeşleşim duygusu ile oluşturulan sanatlarda bulunur.

2.3.7. İkna ve Uzlaş

Worringer, din ve dünya görüşünce aşkınlık kavramını benimseyen uluslar için şöyle bir tespitte bulunur: “Bütün transandantal (aşkın) dinler, doğası gereği az veya çok açık olarak kurtuluş (necat) dinidirler; onlar, insan varlığının sınırlılığından görünüş, dünyasının şartlılığından kurtulmayı arıyorlar.” (Worringer, 2017: 120) Bu noktada bir ikna çabası öne çıkmaktadır. Soyutlama kuramında yaratılan nesnelere maddi bireyliklerini kabul ettirme çabasıdır.

Nesneleri sanat yoluyla belirlemek, soyut ürünlerde, nesnelere olabildiği ölçüde görünüş biçimlerinin koşullu oluşundan ve dışsal karmaşık hayat düzeni ile bağlılığından arındırmak ve böylece ikna edilmiş bir sanat nesnesi sunmak demektir. (Worringer, 2017: 122)

Çoğunlukla soyut sanat etkisinin görüldüğü İslam sanatı “O, sizi yeryüzünde (toprakta) yarattı ve sizden yeryüzünü imar etmenizi istedi”. (Hud/61) ayetinin belirttiği şeyi gerçekleştirir. Sanatçı kaçınılmaz biçimde yeryüzünü tanıyıp yorumlamalı ve ondan sonra yapı yapmalıdır. Bu imar etme yönündeki çaba var olanı güzelleştirmelidir (Cansever, 2016). Bu bağlamda yapı, çevresini kendi varlığına ve güzelliğine ikna eder.

Diğer taraftan immanent (içkin) dinlerin etkin olduğu toplumlar özdeşleşim sürecinden geçer. Yarattıkları natüralist üslup doğayla, insanla, zaman ve mekanla zahmetsizce uzlaşır. Kendi kendinin bilincinde bir uyum içinde yumuşamış bir güçle yaşama duygusuna hitap eden çaba hissedilir. Bu uzlaşma topoğrafyayla, çevresel etkilerle veya herhangi bir bağlamla sağlanabilir (Worringer, 2017: 122).

Yukarıdaki anlatımlara ve alıntılara bağlı olarak ikna ve uzlaşma kavramlarının ifadeleri ve özeti, tez yazarı tarafından tablo 12’deki gibi aktarılmıştır.

Tablo 12. İkna ve uzlaşma

Çıkarımlar	SOYUTLAMA	ÖZDEŞLEYİM
	İkna	Uzlaşma
	Soyut sanatın insanı zaman ve belirsizlikten koparmak adına girdiği savaş bir ikna çabası gerektirmektedir. Zamandan ve mekândan kopuk sanat eseri, başkalarını kendi varlığına ve güzelliğine ikna eder.	Özdeşleşim içgüdüleri, çevreyle zahmetsizce uzlaşma kurar. Soyutlamanın aksine bir savaşa girmez. Erişilen formda bir vazgeçme ve uzlaşma bulunur. Böyle bir tavır, insanla dünyanın birbiri içinde eridiği mutlu denge durumu meydana geldiğinde ortaya çıkar. İnsan doğası dünya ile bir olmayı bilir ve bundan ötürü objektif dış dünyayı, insanın iç dünyasına katılan yabancı bir şey olarak hissetmez. Aksine, dış dünyada kendi duyularına karşılık olan karşı tasavvurları tanır. Dış dünya ile uzlaşma kuran bu yaklaşım sanat yapıtında da dengeli ve düzenlidir.
	Mimari sanat ürünü doğayla ve insanlarla ikna edilmiş bir anlaşma içindedir. Yapı oradadır ve biçimiyle, duruşuyla, malzemesi ve yarattığı atmosfer ile kendini kabul ettirmiş, çevresini ikna etmiştir.	

2.3.8. Anıtsallık ve Tevazu

Özdeşleşim içgüdülerine sahip bir çevrede, insan kendine olan güveniyle nesnelere hakiki özünü, ruhun onlar hakkında elde ettiği tasavvurla aynışmayı ve her yaratılan şeyi, mutlu bir çocuksulukla insan alanına almayı başarır (Worringer, 2017: 112). Worringer mimari üsluplara için beden benzetmesi yaparak bu tavrı açıklar. Ona göre beden in alçak gönüllü ve çekingen ritminin özdeşleşimle uyum içinde olması bir binada tevazuu ortaya çıkarır (Worringer, 2017: 120).

Worringer'a göre, soyut eğilim görülen eserlerde, ölümsüzlük değerini engelleyen bir şey olarak kavranan doğa varlığından ve üç boyutluluktan kaçınma söz konusudur. Nitekim bu sanat üslubunu benimseyenlerin dünya görüşünde zaman sonsuzdur, mekân sınırsızdır ve gerçeklik doğanın sınırlarını aşmış, tinsel bir gerçekliktir. (Aydemir, 2015). Sonuç olarak bu sanat ürünleri, üç boyutlu uzamdan, doğal ışık ve açık havadan, deneysel olarak algılanabilecek hacim ve ağırlık etkisinden, zaman ve yerin belli bir an ve yer olmasından uzaklaştırılıp, zaman ve mekânı aşan veya sonsuzlaştıran iki boyutlu ironik bir biçime dönüştürülmesidir (Akyürek, 1994: 78-9). Böyle bir üslup doğal olarak anıtsallık üzerine kurulmuş yapılar sunar.

Soyutlama eğilimi ile bilinen İslam mimarisinde insana yönelik oluşturulan sanat istemi, Yaratan'ın yüceliğini hatırlatır ve yaratılanın mütevazı olması gerektiği mesajıyla biçimlenir. İslam yapıları anıtsal olma özelliği taşır. İnsanın ölümlü olduğunu hatırlatmak isteyen sanat yapısının üslubu, ölümsüz yapılar yapmayı amaçlar. Yapı zamandan ve belirsizlikten kopuk, ölümsüz ve yüceliği temsil eder nitelikte olmalıdır.(Cansever, 2016)

Bu açıklamalara bağlı olarak anıtsallık ve tevazu kavramları, tez yazarı tarafından Tablo 13'teki gibi özetlenmiştir.

Tablo 13. Anıtsallık ve tevazu

	SOYUTLAMA Anıtsallık	ÖZDEŞLEYİM Tevazu
Çıkarımlar	Soyutlamanın kanunluluğu soyut stilin görkemli ve anıtsal yapısını ortaya koyar. Yüksek, ifadeden yoksun madde yasası yücelik duygusuyla kendi ayakları üzerinde duran mesafeli yapılar olarak ortaya çıkar. İnsani olana uzak yapı, insana varlığının tevazu içinde olması gerekliliği mesajını verir. Bu tutumla oluşturulan yapılar yüceliği temsil eder ve ölümsüz olmayı hedefler.	Özdeşleyimle kurulan uyum natüralist ürünü insani olana daha çok yaklaştırır. Bütün hayat duyguları hiçbir engelle uğramadan ortaya çıkar ve böyle bir düşünce sistemi içinde yaratılan eserin verdiği ifade mütevazidir. Sanat yapısı bu çerçevede böbürlenme yaşamaz. Olan olduğu gibi resmedilir, inşa insanın ihtiyacına göre düzenlenir. Özdeşleyimle kurulan yapıtlar insana daha yakın olma eğilimindedir.

2.3.9. Netlik ve Karmaşa

Sanatın bütün mutlu kılma olanağı, iç yaşantı için ideal bir seyretme alanı yaratmaktadır; bu ideal seyretme alanında organik canlılığın kuvvetleri özdeşleyim aracılığıyla sanat eserine aktarılır ve engellenmeden kendi canlılıklarından haz duyarlar. Akıcı görüşler bu denli bir sanat isteminde olan sanatçı için problem değildir. Aksine, bu

karmaşa ruhlarına mutluluk verir ve kendi iç etkinliklerini bu dış dünyanın nesnelinde yaşarlar. (Worringer, 2017: 122)

Bu durumun aksi olarak, farklı bir istemde olan sanatsal yaratım ve yaşantı, özdeşleyim tersi bir ruhi fonksiyon yaratır ve bu ruhi fonksiyon etkinliği, görünüş dünyasının dünyaya inanan onayından uzak olarak nesnelere hakkında öyle bir tasavvur yaratmaya çalışır ki, bu tasavvur canlılığın sonluluk ve şartlılığın ötesine, zorunluluk ve soyutun bölgesine götürür. Bu tavır alış okunabilir, net ve kesin eserler yaratır. (Worringer, 2017: 122)

İslam sanatına bu kavramlar açısından bakıldığında yine ideolojik bir belirleyicilik ortaya çıkar. Allah, İslam dininde mekandan bağımsızdır, hiçbir aracı gerektirmez. Bu nedenle mekân bir gizem barındırmaz; aksine çok net ve sağlamdır. (Durmuş, 2009)

Yukarıdaki açıklamalara bağlı olarak netlik ve karmaşa kavramları, tez yazarı tarafından Tablo 14'teki gibi aktarılmıştır.

Tablo 14. Netlik ve karmaşa

Çıkarımlar	SOYUTLAMA Netlik	ÖZDEŞLEYİM Karmaşa
	Soyutlama içtepisi, algıların keyfiliklerinden usanmış ruhların, kendisine bakarken dinlenebildiği zorunluluklar yarattığı eserler üretir. Bu tutum tatminini salt geometrik formda bulur. Zira bu istem için huzur ve mutluluk sadece mutlak karşısında ortaya çıkabilir. Dolayısıyla, soyutlama duygusuyla hareket eden sanat sistemi net ve kararlı formlar seçmektedir.	Doğayla ve dünyayla mutlu bir ilişki içinde olan ve bu istemle yaratılan üsluplar, kendilerine ideal bir seyretme alanı oluşturur. Bu görüntülerin organikliği, griftliği veya karmaşıklığı önemli değildir. Bu karmaşanın huzur verdiği eğilimler özdeşleyim içtepisi ile yaratılır.

2.3.10. Malzemenin Özünü ve Özdekliliği

Soyutlama ve özdeşleyim eğilimlerinin oluşturduğu sanatlar, malzemenin kullanımı yönüyle de farklılık gösterir. Soyutlama ile kurulan yaratımlarda, kullanılan malzeme formu, dokusu ve bütünlüğüyle karşıda "öz" olarak durur.

Özdeşleyim içtepsinin yarattığı sanat eserinde ise malzeme yavaş yavaş önemini yitirir, yalnızca özdeksel olarak kullanılır. Özdek, yalın anlamıyla insanın bir erek uğruna biçim verdiği ya da yararlandığı doğal nesnelere anlamına gelmektedir (URL-11). Özdeşleyim ile ulaşılan eserde, tıpkı buradaki anlam gibi, malzeme yalnızca kendisinden yararlanılan bir doğal nesnedir fakat kendi özelliğinin dışında biçim alabilir.

Andre Lhote'un, 20. yüzyıl soyut sanatını büyük ölçüde etkileyen Fransız ressam Cezanne hakkında bir bahsi bu kavramı destekler. Lhote eserinde “...nesnelere gerçek anlamını veren büyük mimar, yapı ustası malzemenin gizlerini ele geçirerek, evren modelini temel alarak, yeni bir tapınak çizen Cezanne,” (Lhote, 2000: 52) ifadelerini kullanır. Bu anlatıma göre Cezanne nesnelere, özünü kullanarak sanata aktarmış ve malzemenin tinini duyumsatmak istemiştir.

Cansever malzemenin soyutlama ve özdeşleşim karakteri hakkındaki ipuçlarını, Gotik sanatı kullanarak verir. Ona göre Gotik mimaride kullanılan taş, incelikle işlenmiş, değiştirilmiştir ki, artık taş olarak ortaya çıkmaz (Cansever, 2014). Gölgeleri, ışıkları ve çizgileri ile taşın nitelikleri adeta yok edilmiştir ve yalnızca özdeği kullanılmaktadır. İslam sanatında ise malzeme her zaman kendi niteliklerini simgeler biçimde kullanılır. Örneğin Osmanlı mimarisinde ahşap fanilik, taş ebediyetin sembolü olarak görülerek yapıya katılmışlardır (Ayvazoğlu, 1989: 114).

Bu açıklamalara bağlı olarak malzemenin özü ve özdekliliği kavramları, tez yazarı tarafından Tablo 15'teki gibi özetlenmiştir.

Tablo 15. Malzemenin özü ve özdekliliği

Çıkarımlar	SOYUTLAMA Malzemenin Özü	ÖZDEŞLEYİM Malzemenin Özdekliliği
	Soyutlama içtepesinin yarattığı sanat biçimlerinde malzeme her zaman kendi özelliğini gösterir. Mimaride kullanılan ve kendi olarak duran yapı malzemeleri bazen insana yakınlığını hissettirirken bazen ağırbaşlılığı ve hantallığı ile özünü korur. Bu bağlamda soyutlama üslupların yoğun olduğu modernizm döneminde kullanılan brüt beton örnek verilebilir. (Salgın, 2007)	Özdeşleşim süreciyle oluşan sanat eserlerinde malzeme yalnızca bir maddedir. İstenilen amaçta kullanılmak üzere şekil verilebilmektedir. Örneğin İyon tapınaklarında taş veya mermer artık “öz” özelliklerini taşımazlar, sarmallar halinde ilerleyen yaprakların hafifliği artık o ağır ve sert etkiyi vermez. Burada yalnızca malzemenin özdeği kullanılır.

Saptanan kavram çiftleri sırasıyla Tablo 16'da listelenmiştir. Bu kavramlar daha sonra örneklem alanı olan Sancaklar Cami üzerinden yorumlanmaktadır.

Tablo 16. Soyutlama ve özdeşleyim kavramlarının analizleri ile ulaşılan alt kavramlar

Worringer'de Üst ve Alt Kavramlar	Üst Kavramlar	
	Soyutlama	Özdeşleyim
Çıkarımlar	Alt Kavramlar	
Worringer Okumasına Bağlı Olarak Çıkarım Yapılan Kavram Çiftleri	Yasalılık	Düzenlilik
	Değişmezlik(Hareketsizlik)	Akış
	Bilinçüstü	Bilinç
	Yokluk	Varlık
	Sonsuzluk	Özgürlük
	Zamansızlık	An
	İkna	Uzlaş
	Anıtsallık	Tevazu
	Netlik	Karmaşa
	Malzemenin Özü	Malzemenin Özdekligi

2.3. Mimari Değerlendirme Öğelerinin Tespit Edilmesi

Bu başlıkta ‘2.1. Çalışma Yöntemi’ başlığında bahsedildiği üzere Soyutlama ve Özdeşleyim kitabındaki mimari anlatımlar referans alınarak tez kapsamında yapılacak analizlerin kategorizasyonu yapılmıştır. Anlatımlarda yer alan mekânsal söylemler, içerik okuması yöntemiyle kavramlar haline getirilmiş, 11 ayrı başlık şeklinde ayrılmıştır. Bu başlıklar tablo halinde sunulmuştur.

Oluşturulan tablolarda Worringer’in Soyutlama ve Özdeşleyim eserinde tekrar eden, mimari mekân analizinde kullanıldığı düşünülen kavramlar belirtilmiş ve bu öğeler tablolarda yerini bulmuştur (Tablo 17). Araştırmacı, bunu yaparken daha sonra tez bağlamında incelenmek adına seçilmiş olan Sancaklar Cami’nin soyutlama ve özdeşleyim teorisi ışığında yapılacak olan analizini başlıklara ayırmayı ve daha anlaşılır hale getirmeyi hedeflemiştir. Bu tabloda elde edilen başlıklar Sancaklar Camii’nin analizi için yeni bir formatta sunulmaktadır.

Tablo 17. Mimari mekân analizinde kullanılan öğelerin tespiti

Kitaptaki Anlatım	Mekan Ögesi/ Kavram
<p><u>İç yapı</u> bakımından Roma üslubu da, eğer ona dışsal bir şey katılmış olan antik temel unsuru görülmeyecek olursa bir Kuzey biçimi olarak ortaya çıkar. (Worringer, 2017: 105)</p> <p><u>İç yapı</u> deyince bir yapının ruhu, onun özünde esrarlı iç gücü diyebileceğimiz bir şeyi anlıyorum. (Worringer, 2017: 106)</p> <p>Onun <u>iç yapısı</u>... salt geometrik, ifadeden yoksun bir yasaya dayanır... (Worringer, 2017: 92)</p> <p>Bu soyut <u>iç yapı</u>, ona ağırbaşlı hantallığı, basıklığı, cansızlığı, onun erişilmez ihtişamına meydana getiren maddenin... (Worringer, 2017: 80)</p> <p>Sanat eserinin birliği, burada, yine onun kristal geometrik yasalarda arınıyor, buna göre de sanat eserinin <u>iç yapısı</u> yine soyut bir yapıdır. (Worringer, 2017: 92)</p>	<p>İÇYAPI / ATMOSFER</p>
<p>Bu üslup, <u>biçimin</u> dekoratif olarak şematize edilmişinden... bununla da arkitonik bağlılığa yaklaştırılmasından ibarettir.</p> <p>Şüphesiz <u>biçim</u> anlayışına, varmak için yürüyecekleri daha çok uzun yolu olan bireyci kuzeyliler... (Worringer, 2017: 39)</p> <p>... bundan ötürü de sadece <u>biçimsel</u> olarak kendini ifade edebilen mutlak sanat isteminin ötesinde bulunur. (Worringer, 2017: 110)</p> <p>Alpler üzerinde aşır gelen organik <u>form</u> eğilimleri için canlı-gerçekliği taklit etmeden doğan yetiyi daha önce ilk etken olarak adlandırdık. (Worringer, 2017: 111)</p>	<p>BIÇIM / FORM</p>
<p>... <u>ışık ve gölgenin</u> canlı değişikliğinde bulunur; bu canlı değişimin etkisi, özellikle, uzaktan bakmaya göre ayarlanmıştır. Worringer, 2017: 92)</p> <p>...<u>Gölge</u> burada sanat aracının kendisi olur. Gölge kompozisyon etkeni olarak hareket ediyor ve böylece kristal yasaları tamamlıyor. (Worringer, 2017: 92)</p> <p><u>ışık ve gölge</u> arasındaki değişim organik anlamda kompozisyon aracı olarak sanat gelişiminin daha sonraki dönemlerinde kullanılır. Worringer, 2017: 93)</p> <p>Gerçi yüzey, (<u>ışık gölgenin etkisiyle</u>) hiç kuşkusuz canlılık kazanır, ama bu canlılık, soyut kurallara göre olur...Bu türden bir kolorizm, bizim özdeşleşim yetmişe hitap etmez. (Worringer, 2017: 93)</p>	<p>IŞIK / GÖLGE KOLORİZM</p>
<p>Burada daha çok başka istem keşfedilmelidir; bu istem için dilsiz ve cansız bir <u>materyalden</u> başka bir tutamak noktamız yoktur.(age: 116)</p> <p>Bu <u>materyalde</u> dile gelen yapabilmeden onun temelinde bulunan istemi çıkarmak zorundayız.(age: 116)</p> <p><u>Materyalin</u> doğası, onu işleme tarzı, yapı hiçbir zaman etkisiz kalmaz. (age: notlar 5)</p> <p>... renk, bir binanın tarihinden ve ereğinden kaynaklanan çağrışımlar, bu binanın <u>maddesinin</u> sunduğu yağı, vb. gibi birçok etken daha var kuşkusuz. (Wölflinn, 2015: 25)</p>	<p>MATERYAL / MALZEME</p>

Tablo 17'nin devamı

Kitaptaki Anlatım	Mekan Ögesi/ Kavram
<p>...her parçanın komşu parça ve bütün karşısındaki büyüklük ve hareketine göre değerlendirdiğimiz <u>orantısal</u> güzelliği şüphesiz onlarda bulamıyoruz...(Worringer, 2017: 91)</p> <p>Mimarlıkta belirleyici olan şey ölçüler, yükseklik ve genişliktir...Dolayısıyla <u>oranların</u> dışavurum değerini belirlemek çok önemlidir. (Wölflinn, 2016; 53)</p> <p>Bütün Gotik mimaride geçerli hakim bir <u>orandan</u> söz edilebileceğini herkesin kabul etmesi gerekir. Bu biçimleri ve bu <u>oranları</u> yaratan toplu duyguya ilişkin izlenimimize dayanan böyle bir sanat psikolojisine... (Age: 95)</p> <p>Dor tapınağının hantallığı ve katılığı kırılmıştır; <u>orantılar</u>, insani veya genel organik orantılara yaklaşmıştır... (Worringer, 2017: 81)</p>	<p style="text-align: center;">ORAN</p>
<p>...bu güzellik, en sert simetrik <u>kompozisyon</u> içinde dile gelir; bu güzelliği kristal güzellik diye adlandırabiliriz. (Worringer, 2017: 91)</p> <p>Gölge, <u>kompozisyon</u> etkeni olarak hizmet ediyor ve böylece bu kristal yasaları tamamlıyor. (Worringer, 2017: 92)</p> <p>Işık-gölge arasındaki değişim organik anlamda <u>kompozisyon</u> olarak ancak sanat gelişiminin daha sonraki dönemlerinde kullanılır. (Worringer, 2017: 93)</p>	<p style="text-align: center;">KOMPOZİSYON</p>
<p>Theodosius çağında soyut eğilimler, kendilerini <u>süslemenin</u>, özellikle de antik bitki motiflerinin geometrikleştirilmesi ve biçim duygusunun zayıflaması ile dile getirilir. (Worringer, 2017: 94)</p> <p>Bu üslup biçimin dekoratif olarak şematize edilmişinden, insan şeklinin yüzey <u>süslemesi</u> karakterine ve bununla arkitektonik bağlılığa yaklaştırılmasından ibarettir. (Worringer, 2017: 96)</p> <p>Geç-Bizans resim sanatının planimetrik ve stereometrik <u>süsleme</u> şekline dönüşmesi, kuşkusuz, bir sanat yozlaşmasıyla açıklanacaktır... (Worringer, 2017: 96)</p>	<p style="text-align: center;">SÜSLEME</p>
<p>Grek yapı sanatında da <u>yapısalcı</u> bir biçim karşısında bulunuruz. (Worringer, 2017: 107)</p> <p>İyon tapınağında ve onu izleyen yapı gelişiminde, sadece madde yasalarına dayanan salt <u>yapı iskeleti</u>, organik olanın dost ve neşeli hayatı içine götürülür. (Worringer, 2017: 107)</p>	<p style="text-align: center;">YAPI İSKELETİ</p>
<p>...<u>renk</u>, bir binanın tarihinden ve ereğinden kaynaklanan çağrışımlar, bu binanın maddesinin sunduğu yağı, vb. gibi birçok etken daha var kuşkusuz. (Wölflinn, 2015: 25)</p> <p>Ahşap gravürün sıcak çizgilerinden ya da metal gravürün soğuk çizgilerinden vb.den dem vurulur; bu karşıtlık da <u>dokunma</u> duygusunun "sert-yumuşak"karşıtlığıyla örtüşür. (Wölflinn, 2015: 26)</p>	<p style="text-align: center;">RENK / DOKU</p>

2.4. Sancaklar Cami'nin İncelenmesi

2.4.1. Sancaklar Cami

Almış olduğu birçok ödülle adından sıkça söz ettiren Sancaklar Cami, İstanbul'un Büyükçekmece semtinde bulunmaktadır. Mimarı Emre Arolat tarafından tasarlanan ve 2013 yılında yapımına başlanan cami eğimli bir arazi üzerinde yer almaktadır. Bulunduğu topoğrafya bağlamında şekillenen cami 650 kişilik kapasiteye sahiptir. Yapı, ibadet mekanının yanı sıra içeriğinde kütüphane yapısı ve bir sosyalleşme mekanı da barındırmaktadır. Cami bulunduğu lokasyonda minaresiyle dikkat çekmektedir (Şekil 23). Yalnızca ibadet mekanının oturduğu alan 700 metrekaredir. Caminin biri genel mekana, diğeri kadınlar mahfiline doğrudan açılan iki girişi bulunmaktadır.

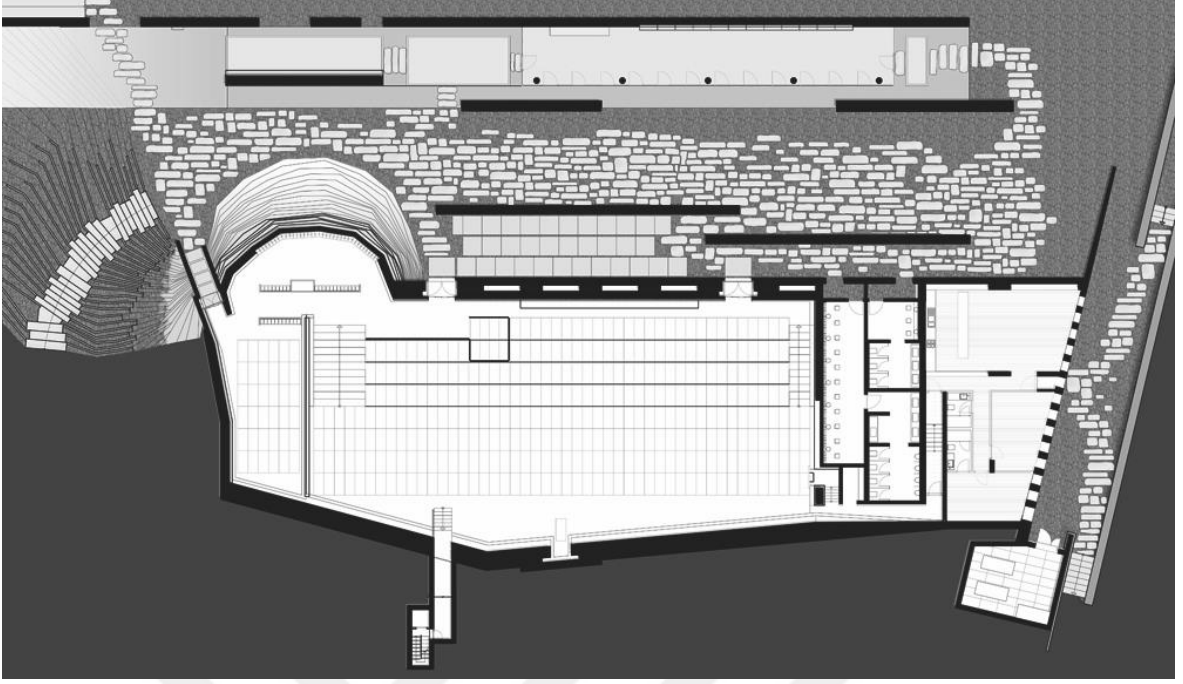


Şekil 23. Sancaklar Cami avluya inen merdivenler (URL-12)

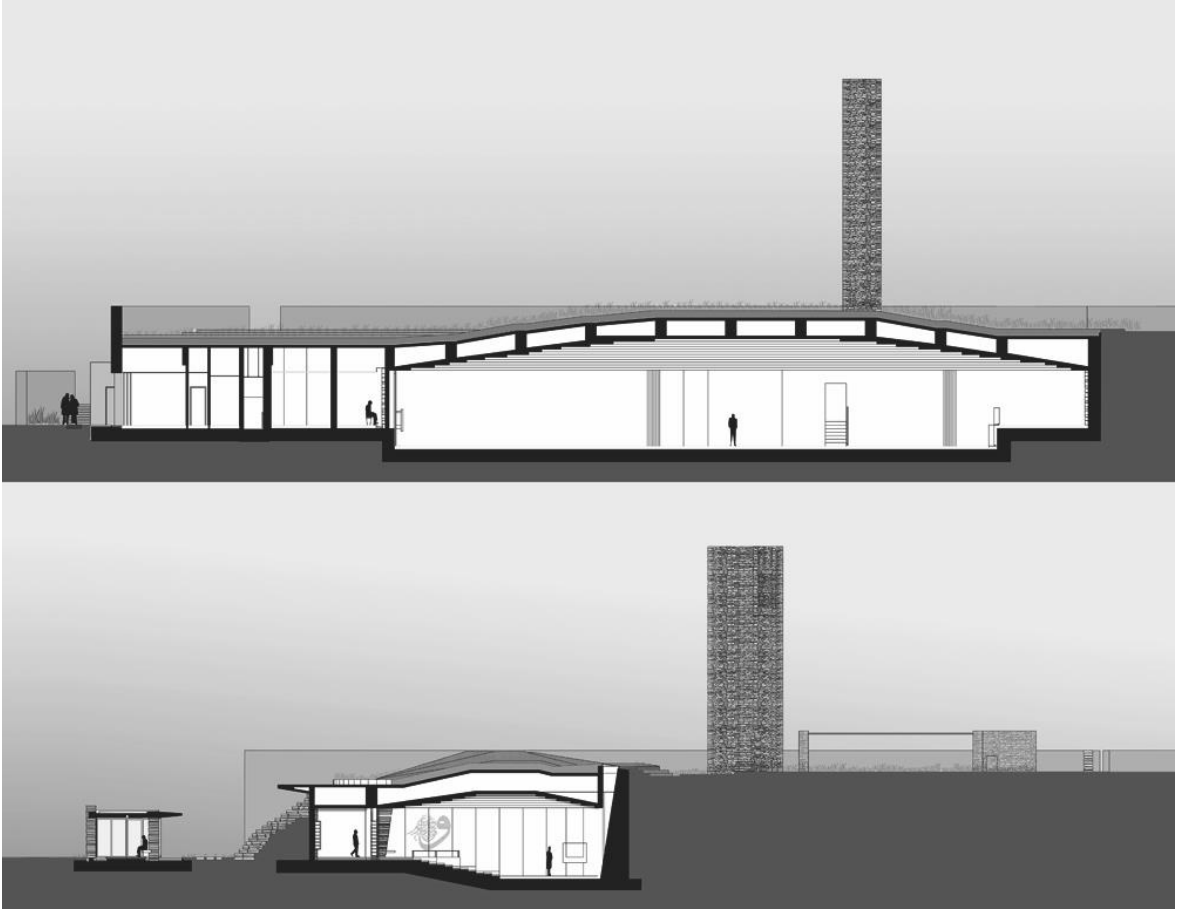


Şekil 24. Sancaklar Cami vaziyet planı (URL-13)

Emre Arolat'ın "ibadet mekanının özü" şiarıyla tasarlanan bu yapı gerek iç yapısı gerek dış görüntüsü ile diğer camilerden ayrılır. Çevresel bağlamda, kapalı site tipinde konutların bulunduğu ve fazla kullanımı olmayan bir yolun kenarında, kırsal ve huzurlu bir ortamda tasarlanmıştır. 2013'te Singapur'da düzenlenen Dünya Mimarlık Festivali'nde dini yapılar kategorisinde dünya birinciliği ödülüne layık görülen yapı, çalışmamız kapsamında örneklem alanı olarak seçilmiştir. Bu mekanın seçilmesinde eserin yarattığı atmosfer ve farklı mekan anlayışı etkili olmuştur. Bu bağlamda yapının, araştırma konusu olan Soyutlama ve Özdeşleyim teorisine dini yapı ve psikolojik üslup yönlerinden uygunluğu düşünülmüştür. Tez yazarının söz konusu teoriyi İslam Mimarisi kesişiminde incelemesi üzerine çalışmada Sancaklar Cami'nin yeri merak uyandırmış ve bu bağlamda örnek yapı olarak seçilmesine karar verilmiştir.



Şekil 25. Sancaklar Cami planı (URL-14)



Şekil 26. Sancaklar Cami kesitleri (URL-15).

2.4.2. Sancaklar Camii Tasarımı ve Mekan Analizi

Çağdaş ve modern bir caminin nasıl olması gerektiği tartışmasını bir tarafa bırakarak tasarlanan Sancaklar Camii; yeri, zamanı, bağlamı ve aktörleri görmeye çalışılarak tasarlanmıştır. (Aynalı, 2011: 76). İbadet mekanının özünü bulmayı ve buradan hareketle cami tasarlamayı amaçlayan mimar, cami mimarlığını soyut bir tasarım meselesi olmaktan çıkarma denemesinde bulunmuştur. Bu anlamda “forma dayalı” tartışmalardan uzak durarak tasarlanan yapı tez kapsamında incelenmiştir.

Sancaklar Camii'ye yaklaştıkça yatay duvarlarının çerçevelediği bir avlu ve düşey taştan örülmüş bir kitleden başka neredeyse hiçbir şey görülmemektedir. Düşey yapı ögesi, uzaktan buranın bir ‘yer’ olduğunun ilk işaretini vermektedir. Üzerinde bulunan ve yaklaştıkça okunaklı hale gelen hat yazısı, buranın bir ibadet mekânı olduğuna dair izlenimleri keskinleştirmektedir. Üst seviyedeki bahçeden Büyükçekmece Gölü'nü seyretmek mümkündür. Üst avlusunda bir musalla taşı bulunan yapının batı yönünden dökülen merdivenlerle cami mekanına gidilir. Buradaki basamaklar doğal örtüyle karışmış ve adeta doğayla iç içedir. Aşağı kota inildiğinde karşılaşılan zeytin ağacı, huzuru ve barışı simgeleyen İslam dininde bir metafor olarak kullanılırken mekânın atmosferine hazırlamaktadır (Şekil 26.) Basamaklardan inerken dikkat çeken bir diğer unsur su ögesidir (Şekil 27).



Şekil 27. Sancaklar Camii, yapının doğaya uyumu ve zeytin ağacı metaforu (URL-16)

Yapının ana malzemesi olan taş, bozulmamış doğal topografya ve su, mekânı doğa-insan diyalektiğinin döndüğü bir yere dönüştürmüştür. Topoğrafya ile hemhal olan yapı doğal olan ile insanı bağdaştırma çağrışımı yapmaktadır. Bu bağdaşımı bozarak insan yapımı bir unsura işaret eden 6 metre yükseklikteki betonarme saçak, yarattığı kontrast ile doğa-insan diyalektiğini güçlendirmektedir. Basamakların hemen bitiminde kütüphane yapısı ve yüksek iki duvar dikkat çekmektedir (Şekil 28). Cami girişini çevreleyen yüksek duvarlar, dar koridordan içeri girildiğinde, dışarıdaki dünya ile sınırı çekmiştir. Karmaşık dünya duvarın ardında kalmıştır, artık bir huzur noktası beklemektedir.



Şekil 28. Sancaklar Cami, su ögesinin kullanımı (URL-17)

İç mekanda dışarıdaki akışın basamaklarla devam ettiği görülmektedir. Saflar ilk cami örnekleri gibi dikdörtgen plan üzerine kurulmuş ve kademelere ayrılmıştır (Şekil 25). Mekan, kible duvarından sızan doğal ışıkla aydınlatılmış, bazalt ve kayrak taşları dışında doğal olmayan hiçbir malzeme kullanılmamıştır (Parlak, 2019). Sade bir iç mekana sahip yapı, doğu duvarında siyah cam panellerle kaplanmış ve burası tek bir ayetle süslenmiştir: “Ve Allah’ı çokça zikret.” Ahzap/41 (Şekil 29). Vaaz kürsüsünün de bulunduğu bu duvarda, bir boşluk oluşturulmuştur; bu sirkülasyon alanı imamın odasına gitmekte ve ihtiyaç olduğunda ana mekana geçmeden vaaz kürsüsüne girmesine olanak sağlamaktadır.



Şekil 29. Sancaklar Cami iç avlusu (URL-18)

Kıble duvarından süzülen ışıkla aydınlanan mihrap nişi, yönelimi güçlendirmiş bir öğedir. Birkaç basamaktan oluşan minber ise tasarım bütünlüğü oluşturmuş bir forma sahiptir (Şekil 30). Kadınlar mahfili ana mekanla aynı düzeydedir, böylece kadınlar ve erkekler aynı mekânda ibadet edebilmektedir. Tasarlanan yapıya seperatör panel ile kadınlar mahfilini ayıran bir çözüm üretilmiştir (Şekil 31). Dikdörtgen formu bozan yarı dairesel biçimli mekan ayakkabıları koymak için gizlenmiş bir alandır. Böylece mekanın atmosferi gereksiz hiçbir elemanla bozulmamıştır. Klasik anlamda camiin önemli işlevsel öğeleri olan mihrap, minber ve vaaz kürsüsü ustalıkla tasarıma katılmış öğelerdir (Şekil 32).



Şekil 30. Sancaklar Cami iç mekan süsleme öğesi (URL-19)

Güncel anlamda bir kubbesi bulunmayan caminin döşemesi yine kademeli oluşuyla soyut bir kubbe hissiyatı vermektedir (Şekil 32). Statik anlamda bir taşıma kolaylığı sağlanması amacıyla bu biçimde tasarlanan döşeme tasarımının bir parçasıdır. Hiçbir klasik cami ögesinin, amacının dışında ve sembolik anlamda kullanılmaması dikkat çekicidir.



Şekil 31. Sancaklar Cami, minber (Şeyma DUMAN Arşivi, 2019)

Dikdörtgen biçimiyle boydan boya uzanan avlunun içinde kütüphane yapısı bulunmaktadır. Etrafındaki su ögesiyle yüzüyormuş hissi veren yapı pencere ile donatılmış ve transparan bir etki oluşturmuştur. Toplantı işlevinin de gerçekleştirildiği bu kütüphane yine İslam'ın bir mesajını akla getirir: “Oku!” İkra/1 ve böylece toplumsal bir mesaj da vermektedir. İç mekanı, camide olduğu gibi sade ve gri tonlarda tasarlanmıştır, donatılar ahşaptır (Şekil 33). Kütüphanenin devamındaki dikdörtgen formlu alanda oturup sohbet etmek isteyen insanlar için çay ocağının bulunduğu bir mekan tasarlanmıştır. Doğal bitki örtüsü ve havuz sistemi burayı sadece insanlar için değil hayvanlara da yer veren bir mekan

haline getirmiştir. Su birikintisinden gelen kurbağa sesleri, kuş cıvıltıları ve zaman zaman susuzluğunu gidermek için gelen bir köpek görmek mümkündür.



Şekil 32. Sancaklar Cami, iç mekan ve kadınlar mahfili ayrımı (URL-20)



Şekil 33. Sancaklar Cami, kubbe metaforu, döşeme (URL-21)



Şekil 34. Sancaklar Cami, kütüphane (URL-22)

Yapının sadeliği ve ışığın oranı, Platon'un mağara metaforunu akla getirmektedir (Kılıç, 2014). Herhangi bir sentetik boya kullanılmaması, brüt beton etkisi ve halıların bu doğal renklere uyumu atmosferi güçlendirmektedir. Ne var ki Emre Arolat'a göre tasarımın amacı bir mağaraya benzemek değildir, yalnızca "öz"dür; fakat bu benzetme yapılabilir (URL 23). Çünkü, kargaşa, sıkışma ve sermayenin insan "hiçliğini" duyumsattığı dünyada burası, insana varlığını ve buradalığını hissettirme noktasıdır. (Parlak, 2019)



Şekil 35. Sancaklar Cami, arka avlu (URL-24)

Dışarıdan fark edilmeme eleştirilerine mimar Arolat, “Görülmemek üzere değil, bağtırmamak üzere, bas bas bağtırmayan bir cami.” (Parlak, 2019) ifadelerini kullanarak şaşaadan uzak yapı biçiminin mütevazı atmosferini anlatmıştır. Minarelerinin yükseklikle, kubbelerin çapla yarıştığı güncel cami tartışmalarının olduğu bir dönemde, Sancaklar Cami, İslam ibadethanesini farklı yönüyle ele almıştır. Kuran’ın “Yeryüzünde böbürlenerek yürüme. Asla yeri yaramazsın. Boyca da dağlara erişemezsin” İsrâ/37 ayetinde anlattığı tevazu, tasarımın başarıyla sergilediği bir kavram olmuştur. Emre Arolat’ın Cami’nin girişi için hazırlattığı metin de bunları dışı vurmaktadır:

“Herhangi bir yer burası, secde edilen.

Tevazu şiarıyla imar edildi.

Ne övünür şekliyle, ne kabarrır eşkaliyle.

Yaratanla insan arasına girmez görkemiyle.

Kaçınır.

Biçimlerin ardında gizlenen özü arar daha ziyade.

Hafifçe ilişir yeryüzüne.

Adeta hemhal olur hem tepeyle hem de vadiyle, doğadan ödünç aldığı cildiyle.

Sanki hep oradaymışçasına.

İçi de sadedir dışı gibi, takip takıştırmaz, bağtırp çağtırmaz.

Dedim ya, alçak gönüllüdür.

Kıble duvarını yıkayan ışıktır yegane tezyinatı.

İlk taslakları gördüğünde, “burada bir an önce namaz kılmak istiyorum” demişti
Allah’ın akil bir kulu

Pek mutlu etmişti bu emel, bu içten söz beni.

Umarım ki ziyadesiyle mutlu olurlar burada huşu içinde ibadet edenler de.

Sancaklar Cami tasarım kurgusu ve mekan analizi görsellerle anlatıldıktan sonra, bundan sonraki bölümde Soyutlama ve Özdeşleyim teorisi bağlamında irdelenmiş ve daha önce belirlenen değerlendirme öğelerine göre ikilik oluşturan kavramlar üzerinden analiz edilmiştir.

3. BULGULAR VE İRDELEME

Zamanın şartlarının getirdiği düşünceler, ideolojiler, dünya görüşleri ve psikoloji mimaride bir yapının tasarımında karşılık bulur. Bu nedensellik ilişkisi bir takım mimari üslupların ortaya çıkmasına sebebiyet verebilir. Worringer “Bir sanat üslubunu oluşturan şey, zamanın dini/dünya görüşü ve psikolojisi ile yakından alakalıdır.” demektedir. Böylece bir yapının felsefe ve söylemle beraber inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Güncel tartışmalar, ideolojiler ve eleştiri ortamında ortaya çıktığı düşünölen Sancaklar Cami’yi, psikolojik yönleriyle, Worringer’in teorisi üzerinden yeniden okuma denemesi olan bu tez çalışması kapsamında; caminin Soyutlama ve Özdeşleyim kavramları ile incelenen ve alt başlıklar halinde özetlenen bulguları aşağıdaki şekildedir. Tablolar yorumlanırken Worringer’in okumasına bağlı bir yöntem seçilerek, teorinin özgün yönü olan hipotetik ve öznel yargılar yer almaktadır.

Tablo 18. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii yasalılık ve düzenlilik okuması

WORRINGER		ÜST KAVRAMLAR
		SOYUTLAMA- ÖZDEŞLEYİM
Mekân	Mekân Ögesi /Kavram	YASALILIK- DÜZENLİLİK
SANCAKLAR CAMİİ	İç yapı (Atmosfer)	 Yasalılık bir tasarımda zorunlu ve mutlak alanlar yaratılması iken düzenli elemanlarda kurallar yumuşatılmıştır. Sancaklar Camii'nin atmosferi ibadet etmek, toplanmak ve paylaşmak tasarlanmasıyla bir düzenlilik hissettirir. Bu düzenlilik, malzemelerin oluşturduğu monokrom etki ve ışık huzmelerinin düşüşündeki dizilişe kadar görülebilir. Bu bağlamda teori kapsamında bir özdeşleşim eğiliminden bahsedilebilir.
	Biçim (Form)	 Sancaklar Camii formu itibarıyla bir zorunluluk belirtmez; zorunlu bir biçime sahip değildir, aksine bulunduğu topoğrafyaya göre biçim bulmuştur. Sahip olduğu form ancak buraya özgü olabilecek bir yapıya göre oluşturulmuştur. Bu bağlamda Sancaklar Camii form bağlamında düzenlilik ilkesiyle ifade edilebilir.
	Işık-Gölge	 Kible duvarındaki yarıklar sayesinde günün hangi saatinde olduğunun anlaşılması bu mekana bir düzen katar. Geleneksel anlamda yoğun ışık kullanılmamış ve burası zorunlu bir ışıkla aydınlatılmamıştır. Bu anlamda bir özdeşleşim eğilimi görülmektedir.
	Oran	 Sancaklar Camii'nin öğelerinin oranları organik olarak tasarlanmış düzenli ölçülerdedir. İnsani boyutların dışında; herhangi bir yapıtım/zorunluluk gibi algılanan öğeler taşımamaktadır. Doğa ve insan ölçüleriyle oranlı ilişkiler kuran camii bu yönüyle de özdeşleşim olgusuna işaret eder.
	Renk-Doku	 Kullanılan malzemelerin renkleri ve dokuları bulunduğu bölgeye uygun ve uyumlu olmasıyla dikkat çeker. Burada taş, taş olarak durur fakat bu klasik camii yapısındaki gibi çevreye kendini kabul ettiren değil buraya adapte olan malzemeler olarak görünür. Bu bağlamda bir özdeşleşimden bahsedilebilir.
	Kompozisyon	 Sancaklar Camii'nin kompozisyonunda herhangi bir zorunlu etki görülmemektedir. Yapının her ögesi ve yapı parçası bütünlükle uyumludur ve düzenlilik gösterir, böylece Worringer'in okuması ışığında yine özdeşleşim ile ilişki kurar.

Mimari değerlendirme öğeleri ile farklı başlıklarla ele alınan “yasalılık ve düzenlilik” kavramları yönünden Camii'nin özdeşleşim sürecinin bir ürünü olduğu söylenebilir. Yapıda zorunlu biçimlerle veya öğelerle oluşturulan bir tasarım yoktur. Yapı mutlak ve katı bir duruş sergilemez, aksine düzenli ve uyumludur.






Tablo 19. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar camii değişmezlik ve akış okuması

WORRINGER		ÜST KAVRAMLAR	
		SOYUTLAMA-ÖZDEŞLEYİM	
Mekân	Mekân Ögesi /Kavram	DEĞİŞMEZLİK- AKIŞ	
SANCAKLAR CAMİİ	İç yapı (Atmosfer)		Yapının dışarıyı alçak bir duvarla ayıran parçasından içeri girdiğimiz andan itibaren kendimizi bir akış içinde buluruz. İbadet mekanında da bu akış devam etmektedir. Burası “Gel ve dua et” der gibidir. Bu yönüyle bir özdeşleyminden söz etmek mümkündür.
	Biçim(Form)		Vaziyet planına bakıldığında her ne kadar kapalılık ve içe dönüklük okunsa da yapının bütünselliği ve bu bütünün parçaları bir akışkanlık göstermektedir. Hareket eden bir forma sahip ve birbiri içine geçmiş mekanlar biçim yönünden doğayla ve çevreyle özdeşleym kurmaktadır.
	Işık-Gölge		Zamana bağlı olarak gün içindeki ışık ve gölge etkisinin değişkenliği burayı akış etkisiyle bir tür özdeşleym mekanına çevirmektedir.
	Renk-Doku		Yapıda görülen renk ve doku etkisi doğayla ve birbiriyle bir akış etkisi içinde uyumludur. Mekanın içinde ve dışında hissedilen tüm renk ve doku etkisi bu durumun bir parçasıdır. Birbirleri ile ve yakın çevresi ile kontrast oluşturmaz aksine armoni içerisindedirler.

Değişmezlik ve akış bağlamında yapıda özdeşleym içtepesinin sonucu okunmaktadır. Adeta canlı bir varlık gibi yaşayan bir organizmanın hareketleri okunan yapıda, kendi sınırlarını aştıktan sonra hissedilen yönlendirme bu tespiti doğrular. Öğelerde devamlılık ve sürükleyicilik görülür. İfadesizlikten uzak yapıda hareketlilik tüm mimari öğelerde bulunmaktadır.

Tabloda değerlendirilen mekan öğeleri, kavramların en çok duyumsandığı öğeler olmaları nedeniyle seçilmiştir.

Tablo 20. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii bilinçüstü ve bilinç okuması

WORRINGER		ÜST KAVRAMLAR	
		SOYUTLAMA- ÖZDEŞLEYİM	
Mekân	Mekân Ögesi /Kavram	BİLİNÇÜSTÜ- BİLİNÇ	
SANCACLAR CAMİİ	İç yapı (Atmosfer)		Cami, İslam şuurunun dünyaya, doğaya ve canlılara bakışıyla biçimlenmiştir. Topoğrafyaya yerleşme, ışık-gölge öğeleri ve bir takım yönlendirme unsurları bu bilinç akışıyla oluşturulmuştur. Burada dünya ile kurulan yakınlık ilişkisi bağlamında bir özdeşleymden bahsedilebilir.
	Biçim (Form)		Yapının biçimi, doğa ilgisi ve bilinci ile yaratılmıştır. Hareket unsurlarının, giriş çıkışların ve yönlerin bilinçli tutumu burayı özdeşleym kavramıyla değerlendirmeye açar.
	Işık-Gölge		2.3.3. Bilinç ve Bilinçüstü başlığında verilen örnekteki gibi, ışık-gölge ve hareket unsurları yönlendirmeyi ifade etmekte, bu da vurguladığı bilinç kavramıyla bu yapıyı bir özdeşleym mekanına çevirmektedir.
	Oran		Sancaklar cami oranları ile sık sık vurgulandığı gibi doğayı referans almıştır. İnsani değerler çerçevesinde şekillenen oranlar, karşıt kavramında yer bulan yapılardan farklı olarak bilinçli tasarlanmıştır.
	Kompozisyon		İşlevsel özü itibarıyla bir İslam ibadethanesi olan cami, bilinçli hareket etme ve bireysel karar alma hakkını kısıtlamamakta, bu bağlamda özgür bir ortam sunmaktadır. Dolayısıyla Cami'yi, bilinçüstü ve bilinç kavramları ile değerlendirirken soyutlama kategorisine almak gerektiği düşünülebilir. Öte taraftan doğa ve dünya bilinci ile yaklaşılacak tasarım, bu yönüyle özdeşleym sürecinin bir ürünüdür.

Bilinç tutumu mimaride yönlendirme unsurlarının olduğu mekanlar oluşturmaktadır. Bir yandan ışık-gölge ve sirkülasyon öğelerindeki harekete yön verme açısından özdeşleym ürünü olan cami, öte yandan bir İslam ibadethanesi olması hasebiyle kullanıcıların davranışlarını kısıtlamama ve onlara bilinçli karar alma, ibadet etme ortamı oluşturan cami soyutlama sürecinin sonunda oluşmuştur, denebilir. Bu bağlamda Cami, diğer başlıklarda olduğu gibi, tasarımda farklı ve kendine özgü bir süreç seçmiştir.

Tablo 21. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii yokluk ve varlık okuması

WORRINGER		ÜST KAVRAMLAR	
		SOYUTLAMA- ÖZDEŞLEYİM	
Mekân	Mekân Ögesi /Kavram	YOKLUK- VARLIK	
SANCACLAR CAMİİ	İç yapı (Atmosfer)		Sancaklar Cami bir ibadet mekanı olarak dış dünyadan -özellikle de insanın içinde taşıdığı dış dünyadan- arınma ve sığınma etkisi sağlar; insana burada var olma olanağı sunar. Varlığını ve buradalığını hisseden insan bu atmosferde ibadetten hem ruhsal hem bedensel zevk alır. Toplanma mekanları burayı sadece ibadet mekanı değil, ilk cami örneğindeki gibi sosyalleşme, dert anlatma, fikir alışverişi yapma gibi imkanlar sunarak bir “birlikte var olma” mekanı da yapar.
	Yapı İskeleti		Klasik anlamda bir kubbeye sahip olmayan yapıdaki konstrüksiyon oluşturduğu iz ile kubbeye işaret eder. Anlamını koruyan öğeler varlıklarıyla burayı da bir özdeşleşim mekanına çevirir.
	Işık-Gölge		İç mekanın önemli bir ögesi olarak kullanılan ışık, kible duvarındaki varlığını diğer her öğede hissettirmektedir. İbadet eden insanlar da dahil olmak üzere, her yapı ögesi bu ışığın varlığına dönerek bu ışıkla ikame etmektedir. Bu bağlamda ışık “ulaşılmaz bir şeyin varlığını” temsil etmektedir.
	Kompozisyon		Tasarlandığı topoğrafya parçasında adeta eriyen, kaybolan yapı dışarıdan bakıldığında yokmuş gibidir. Algı açısından sessiz ve sakin bir mekan atmosferi oluşturan yapının kompozisyonuna İslam ibadethanelerine has, yokluk hissi hakimdir. Kompozisyon için kullanılan bu kavramın aksi de Cami’de okunabilir. Arolat’ın yapıyı anlatırken kullandığı “Görünmemek üzere değil, bağırılmak üzere...” sözlerinden çıkarılabilecek anlam gibi burası varlığını yaşayan bir iç düzene ve kompozisyona sahiptir. Sanki hep buradaymış hissiyle toprağa tutunan yapısı varlığını ve burayla kurduğu özdeşleşimi yansıtır.

Yokluk ve Varlık açısından değerlendirilen tasarımda, soyutlama ve özdeşleşim süreçlerinin her ikisinin bir arada görüldüğü değerlendirilmesi yapılmaktadır. Durumsal olarak değişebilen, bazen her iki kavramı da barındıran bir üslup özelliği hakimdir. İslam düşüncesinin iki kutbun birliğini oluşturan yapısı bu kavram çiftinde kendini gösterir; Allah’ın varlığı boşluk ile insana yokluk hissi üzerinden aktarılır, öte yandan Cami yaşayan bir varlıktır. İç yapı özellikleri ve İslam ibadethanesi olma yönüyle soyuta, dolayısıyla da yokluk kavramına yönelen yorumlama, tasarımın özgünlüğü içerisinde kendi istemiyle bir varlık hissi oluşturur. Bu yönüyle ikilik oluşturan kavram çifti Sancaklar Cami’yi, soyutlama ve özdeşleşim teorisi yönünden tek başına yorumlanmayan başka bir alana götürür.

Tablo 22. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii sonsuzluk ve özgürlük okuması

WORRINGER		ÜST KAVRAMLAR	
		SOYUTLAMA- ÖZDEŞLEYİM	
Mekân	Mekân Ögesi /Kavram	SONSUZLUK- ÖZGÜRLÜK	
SANCAKLAR CAMİİ	İç yapı (Atmosfer)		Günümüzde, geleneksel form ve simgesel öğelerden kurtulamamış camiler içerisinde Sancaklar Cami, arınmış ve durulaştırılmıştır. Özgürlük hissettiren içyapısı ile Cami, bu yönüyle de bir tür özdeşleyim ifadesidir.
	Biçim(Form)		Yapıda, biçimle ilgili kaygılar bir tarafa bırakılmıştır. Yapı “Burada herhangi bir yapı nasıl olmalıdır?” şeklinde bir akıl yürütmeye tasarlanmıştır (Aynalı, 2011). Dolayısıyla işlev geri çekilmiş, biçim özgür bırakılmıştır. Yapı tasarlanırken biçimsel ve işlevsel bir öngörüdür, mimarlığın özüne inilerek tasarım onu bağlayacak unsurlardan kopartılmıştır. Biçimsel tasarımın geri plana alındığı ve kültürel yüklerinden arınmış yapı tamamen özgürleşmiştir.
	Kompozisyon		Yapıya yaklaştıkça okunaklı hale gelen minare üzerindeki hat yazısı, buranın bir ibadet mekanı olduğunun ilk ipuçlarını vermektedir. Mekanın içerisindeki tek ayetle süslenmiş duvar, hat sanatının modern ve sade halidir. Geleneksel süslemelerden koparak bir özgürleşme imajı çizen yapı, tezyinatları üzerinden de bu mesajı pekiştirmektedir. Kendi çağında yapılan camilerin yanında sade ve minimalist algılanan yapı aslında bu özgürlük alanını kompozisyon ögesiyle aktarmaktadır.





Belli sınırlara uymaya, eldeki imkanlarla şekillenmeye çalışan tasarım kendi içerisinde bir sonsuzluk algısı oluşturur. Bu algı sınırların içerisindeki sonsuzluğu aramaktadır. Öte yandan kalıplara ve zorunluluklara yer vermeyen tasarımda formlar, atmosfer ve kompozisyon özgürdür. Dolayısıyla İslam'ın iki kutuplu yapısı bu kavramlar üzerinden okunduğunda belli kategorilerde yer almayarak kendi alanını oluşturmuştur. Tablo içerisinde belirlenen mekan öğeleri bu iki kavramı en iyi duyumsatacak başlıklardan seçilmiştir.

Tablo 23. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii zamansızlık ve an okuması

WORRINGER		ÜST KAVRAMLAR	
		SOYUTLAMA- ÖZDEŞLEYİM	
Mekân	Mekân Ögesi /Kavram	ZAMANSIZLIK- AN	
SANCAKLAR CAMİİ	İç yapı (Atmosfer)		Tasarımın önemli konseptlerinden biri olan “öz”, cami yapısının özüne inerek burayı huşu içinde ibadet edilen, arınılan, bütünleşen, Yaratan ile bir olarak zamanı unutturan bir üsluba çevirmiştir. Fakat mekan aynı zamanda yarattığı atmosfer içinde yaşanan gün dönümünü hissettirmesiyle de “anı yaşatır.”
	Biçim(Form)		“Öz” kavramıyla, yüzyıllar boyunca yaşayacak bir mekan olan Cami, biçim yönünden zamansızdır. Mağara alegorisini anımsatan ve “yalnızca buraya ait bir mekan” olabilen yapı zamanı olmayan bir mimari üslup belirtir. Bu bağlamda iç yapıya bakıldığında zamansızlık görülür.
	Işık-Gölge		İbadet mekanındaki oldukça loş olan alan ile mihrap duvarından sızan ve gün içinde sürekli değişkenlik gösteren doğal ışık burayı zamanı hissettiren bir mekana çevirir.
	Kompozisyon		Bu mekanı oluşturmak için bir araya gelen duvarlar, tavan, yer gibi her öğe atmosferin etkisiyle bir süre sonra değişikliğe uğramaktadır. Hareket etkisiyle bükülüp eğilen, sınırları gevşeyen öğeler adeta birbiri içine geçip bir “an”ın içinde yok olmaktadır (Aynalı, 2011: 79).





Zamansızlık ve an kavramları yönünden değerlendirildiğinde her iki kavramın da sürece yansıdığı düşüncesine varılmaktadır. “Öz” konseptinin soyutlama üslubu yansıtması açısından mekan, zamansızdır; diğer bir ifade ile tüm zamanlara aittir. Hem bir dönemi ve belli bir zamanı yansıtmıyor oluşuyla hem de anı/anda yaşatmasıyla bir tür ikilik hissettiren camide Soyutlama ve Özdeşleyim yönünden kesin bir ayrıma rastlanmamaktadır.

Tablo 24. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii İkna ve uzlaşısı okuması

WORRINGER		ÜST KAVRAMLAR	
		SOYUTLAMA - ÖZDEŞLEYİM	
Mekân	Mekân Ögesi /Kavram	İKNA - UZLAŞI	
SANCAKLAR CAMİİ	İç yapı (Atmosfer)		Sancaklar Camii, yarattığı atmosfer bağlamında dinlenme ve toplanma mekanı olarak tasarlanan bir yapıdır. Bunun ötesinde dinlenmek istendiğinde oturulacak bir yer, etrafa bakınmak istendiğinde ilişilecek bir teppe, her şeyi geride bırakıp huzura erilecek bir mekan olarak da algılanır. Topoğrafyayla ilişkilendirilebilen bu uzlaşısı hali, Camii'nin iç yapısında hissedilir.
	Biçim(Form)		Mimar Emre Arolat tasarım aşamasında “yerin fısıltısı” kavramından bahseder. Bir yerin, mimari anlamda, ne olmak istediğini fısıldadığından bahseden Mimar, burayı çevresiyle uzlaşısı kuran bir yer olarak tasarlanmıştır. Kendi ifadeleriyle “gözünüzü kısarak, koklayarak, kendinizi rüzgara bırakarak, sesi ya da sessizliği dinleyerek” buranın uyum, hoşgörü ve anlayış mekanı olduğu anlaşılmaktadır. (Aynalı, 2011: 82).
	Malzeme		Yapının tasarım aşamasında önce, araziye bakıldığında görülen özenle döşenmiş taşlarla oluşturulan patika yol, daha sonra tasarımın bir parçası olmaktadır (Aynalı, 2011: 78). Caminin dış cephesinde kullanılan taş yüzey, bu topoğrafyaya “sanki hep oradaymış” gibi uzlaşısı sağlamıştır. Bu mekânın avlusundaki her malzeme; toprak, otlar, su, taşlar ve üzerindeki her şey ile birlikte bir barış ve teslimiyet mekânı oluşturur.
	Kompozisyon		Bir ibadet mekânı olan bu yer hareket ile kendini var eder. Bu hareket ibadetin hareketleri olabileceği gibi gün içindeki değişimlerle de gerçekleşir. Örneğin rüzgarın hareketi avludaki suyu değiştirir, gün ışığının hareketi atmosferi etkiler, ibadetin hareketleri insanı mekânla var olmaya iter. Bu eylemler mekânla uzlaşısı halinde ve özdeşleyim içindedir.

Topoğrafyayla ilişki bağlamında kendini bulunduğu yere kabul ettirmiş hissi veren yapı hep buradaymış gibidir. Tutunduğu toprakla zahmetsizce uzlaşısı kurar. Yapı öğeleri ve malzemeleriyle barış ortamını korur. Doğayla özdeşleyim kuran yapı tıpkı İslam'ın diğer anlamları gibi barış ve huzur içindedir.

Tablo 25. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii anıtsallık ve tevazu okuması

WORRINGER		ÜST KAVRAMLAR	
		SOYUTLAMA- ÖZDEŞLEYİM	
Mekân	Mekân Ögesi /Kavram	ANITSALLIK- TEVAZU	
SANCAKLAR CAMİİ	İç yapı (Atmosfer)		<p>Cami'nin tasarım konseptlerinden biri olan tevazu atmosfer bağlamında da sıklıkla hissedilir. Yapının her alanında bu etkiyi yakalamak mümkündür. Mimar Arolat'ın ifadeleriyle yapı "Gösterişli olmayı, pahalı malzemeleri ve bağırarak var olmayı reddeder." (Yüksel, 2014)</p> <p>Burası sığınılacak, arınılacak ve kendi içimize dönmemizi sağlayacak bir içyapıya sahiptir. Bu bağlamda yine özdeşleşim ihtiyacının bir tatmini olarak tasarlanmış olduğu düşünülebilir.</p>
	Biçim(Form)		<p>Anıtsallık bağlamında biçim tamamıyla geri çekilmiş ve tüm kültürel yüklerinden arınmıştır. Form araziyle şekil bulmuş, kendini doğayla bir etmiştir. Tevazu karakteri ibadet mekanından, kütüphane-çay ocağı- sohbet mekanının biçimine kadar hissedilir. Taş bloklarla kaplanmış ve varlığını dışarıdan algılatan minarenin biçimine de yansır. Duvarlar ve tavan, hem arınma hem de tevazu hissini kuvvetlendirir.</p>
	Süsleme		<p>Geleneksel angajmanlardan kurtulan Cami, süsleme olarak ışığı kullanmaktadır. Mihrap duvarından yansıyan ışığın mekana kattığı ruhani his bir tezyinat ögesi etkisindedir. İbadet mekanının doğu duvarındaki ışıkla aydınlatılmış hat yazısı, sade ve abartıdan uzak bir üsluptadır. Bu mütevazı tezyinatların gücü insanın iç dünyasına kattığı coşku ile özdeşleşim tatminine götürür. (Yüksel, 2014)</p>
	Malzeme		<p>Cami, kullanılan malzemelerin kendilerini oldukları gibi ortaya koydukları bir yerdir. Beton, beton olarak görünür, taş ise taşlığını bilir (Yüksel, 2014). Bu anlamda da yine tevazunun ortaya çıkardığı özdeşleşim eğilimi kendini gösterir.</p>





Özdeşleşimle kurulan yapı tasarımlarının insani olana yakınlığıyla tevazu hissettirdiğinden daha önce bahsedilmişti. Kendisiyle böbürlenmeyen, abartıdan uzak, olanın olduğu gibi sergilendiği bu mekanda verilen ifade, tasarımı özdeşleşim boyutuna taşımaktadır. Değerlendirilen mekân ögesi başlıkları, bu kavramları ifade açısından en uygun olanları ile sınırlandırılmıştır.

Tablo 26. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii netlik ve karmaşa okuması

WORRINGER		ÜST KAVRAMLAR	
		SOYUTLAMA- ÖZDEŞLEYİM	
Mekân	Mekân Ögesi /Kavram	NETLİK- KARMAŞA	
SANCAKLAR CAMİİ	İç yapı (Atmosfer)		Yapı fazlalıklardan arınmış, sade bir iç mekâna sahiptir. Her öge yerli yerinde ve nettir. Gerek görülmeyen hiçbir unsura yer verilmediği gibi atmosfer bağlamında da dinginlik ve netlik hissettirir. Bu eğilim soyutlama tatminine işaret etmektedir. Öte yandan dışarıdan algılanan atmosfer ise doğanın karmaşası içinde kaybolma hissini doğurmaktadır.
	Biçim(Form)		Yapıya yaklaşırken hissedilemeyen biçim, topoğrafya içerisinde doğanın karmaşasına katılmış haldedir. Bu organik, girift ve karmaşık form kendi içinde ideal bir seyretme alanı oluşturur. Net bir biçimi olmayan yapı doğayla olan mutlu ilişkisini özdeşleyim içtepsiyle yaratır.
	Malzeme		Topoğrafya içerisinde düzenlenen yapının malzemeleri özenle seçilmiş, kararlı yapıda duran materyallerdir. Özellikle minare tasarımı burada bir ibadet mekanı olduğunu kesin bir şekilde yansıtan malzemeler ile bezenmiştir. İç mekanda kullanılan malzemelerde de aynı durum söz konusudur. Brüt beton, taş ve cam malzemeler mekânın net olarak okunmasını sağlamaktadır. Öte yandan, kullanılan malzemeler kolaylıkla sayılabilecek kadar net olmalarına rağmen bulunduğu düzlem üzerinde erimektedir. Doğayla homojen ilişki kuran malzemeler buradaki huzurlu ve dingin enerjisini bozmamıştır.
	Kompozisyon		Cami, kullanılan her materyalin kendilerini oldukları gibi ortaya koydukları, gereksiz ögenin bulunmadığı ve işlevin kolaylıkla görüldüğü net bir kompozisyona sahiptir. Diğer açıdan parçalı yapılar dağınık tasarlanmış gibidir ve evrenin karmaşasına uyum sağlar. Soyutlama içtepisinde olduğu gibi burada evrenin karmaşıklığından korku değil, bu hale bir uyum vardır.

Doğayla ve dünyayla mutlu bir ilişki içinde olan ve bu istemle yaratılan üsluplar, kendilerine ideal bir seyretme alanı oluşturur. Bu görüntülerin organikliği, griftliği veya karmaşıklığı önemli değildir. Bu karmaşanın huzur verdiği eğilimler özdeşleyim içtepsi ile yaratılır. Öte taraftan seçilen net tavırlar soyutlama sürecinin bir karşılığıdır. Kendi içinde net olsa da evrenle kurduğu ilişki bağlamında karmaşanın bir parçasıdır. Dolayısıyla diğer başlıklarda yapılan yorumlara benzer olarak, burada da tasarımı kendi özgün alanına götüren bir tutum okunabilmektedir.

Tablo 27. Worringer ölçütleri bağlamında Sancaklar Camii malzemenin özü ve özdekliliği

WORRINGER		ÜST KAVRAMLAR	
		SOYUTLAMA- ÖZDEŞLEYİM	
Mekân	Mekân Ögesi /Kavram	MALZEMENİN ÖZÜ- MALZEMENİN ÖZDEKLİLİĞİ	
SANCAKLAR CAMİİ	Malzeme		Cami doğa ile bütünleşiktir ve kullanılan malzemelerin tümü çıplaktır. Arolat'ın ifadeleriyle "Beton beton olarak durur, taş taşığını bilir" (Yüksel, 2014). Genellikle soyutlama ürünlerinde görülen bu tutum malzemenin özünü hissettirir.
	Işık-Gölge		Ruhsal ve bedensel zevkin ön plana alınarak tasarlanması amaçlanan Cami'de ışık kendini en saf haliyle ortaya koymaktadır. Işığın dönemsel ve hatta gün içi değişimlerini izleyebildiğimiz bu mekanda bu öge de "öz" kavramıyla bir soyutlama eğilimini yansıtır.
	Renk-Doku		Yapıda kullanılan her malzemenin rengi ve dokusu kendini yansıtır. Sentetik bir boya ya da malzemeyi gizleyen bir araç kullanılmamıştır. Çıplak duvarlar mekana bir tür ilksellik katmaktadır (Yüksel, 2014). Bu yoğun hisler yine soyutlama yorumuna götürür.
	Kompozisyon		Cami, malzemenin kompozisyonu yönüyle incelendiğinde öz kavramına vurgu yapmaktadır. Dokular doğanın dokularıyla hemhal olmuştur. Renkler birbiriyile ve doğayla harmoni içindedir. Her materyal kendini yansıtarak kompozisyonu oluşturur.

Malzemenin ifadesi yönüyle farklılık gösteren üsluplar bağlamında Sancaklar Camii, kullanılan materyal açısından soyutlama ile kurulan bir yaratıma işaret eder. "Öz" konseptinin vurgulandığı tasarımda malzemenin özü ve özdekliliği kavramları anlamında da bu soyut üslup okunmaktadır. Değerlendirilen başlıklar, iki kavramın okunabilirliği açısından daha açık ifade verenler olarak seçilmiştir.

Bir yapının iki içtepinin birlikteliğiyle tasarlandığı yapılar, daha önce anlatıldığı gibi, kendi sanat istemini oluşturan üsluba sahiptir. Bu iki içtepinin arasında yer bulan tasarım, Worringer için özel bir isimlendirmeye anılır: olağanüstü mutlu denkleme. Bu bağlamda, kendi sanat üslubunu geliştiren ve ara basamakta bulunan sanat yapıları bir tepkisellik veya ön adım barındırabilir. Farklı düşünülmesi ve yaklaşılması gerektiği mesajları içerebilen bu üslup kendinden sonrakiler için de referanslar taşıyabilmektedir.

4. TARTIŞMA

Tartışma, 4 ana konu üzerinden şekillenebilir:

- Genel bilgiler başlığı altında yapılan literatür taraması, yeniden okuma yapılması ve seçilen örneklem alanı üzerinden konunun amaca uygun düzenlenmesi,
- Yapılan çalışmalar başlığı altında teorinin tablolarla görsel anlatıma dönüştürülmesi, değerlendirme kavramlarının yorumlanması, ikilik oluşturan kavramlar oluşturulması ve grafik anlatımlara dönüştürülmesi,
- Seçilen ikili kavramların İslam sanatındaki yerinin referanslarla aktarılması ve örneklem alanı ile karşılaştırılması,
- Bulgular başlığı altında örneklem alanının yorumlanması ve elde edilen sonuçların eleştirisi.

Konu seçiminin ardından literatür taraması yapılarak, Soyutlama ve Özdeşleyim kavramları ile İslam sanatı arakesitinde kullanılabilecek kavramlar seçilmiştir. Bu bağlamda öncelikle Wilhlem Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleyim (2016) kitabı okunarak çalışmaya girdi sağlayacak yönleri tespit edilmiştir. Daha sonra adı geçen teorinin incelenebileceği farklı bir çalışma alanı olan İslam sanatı ve mimarisi, çeşitli okumalar ile analiz edilmiş, çalışma konusu ışığında incelenmiştir.

Belirtilen kavramların seçilmesi ve tanımlanması, çalışmanın en yaratıcı/özgün yönüdür ve daha önce ele alınmamış bir şekilde yorumlanmıştır. Bunun yanında Soyutlama ve Özdeşleyim eserinin Türkçeye çevrilirken oluşturduğu dilsel problemler ve konunun farklı tarzla ele alınması tez çalışmasının yöntemine ve içeriğine etki eden zorluklar olarak karşılaşılmıştır. Zira İslam sanatı ve mimarisi özelinde kullanılacak Soyutlama ve Özdeşleyim kavramları, birçok sanat dalının yorumlanmasına uygunken, ilk kez 21. Yüzyıl'da inşa edilen bir cami üzerinden bir okuma çalışması yapılmıştır.

Belirlenen kavramların ardından yapılan okumalara bağlı olarak; İslam sanatının yeniden okunmasının hipotetik olduğunu düşünmek olasıdır (Durmuş, 2009). Çünkü daha önce diğer sanat dallarınca yorumlanan Soyutlama ve Özdeşleyim teorisi, mimari değerlendirme kavramlarına indirgenmiş ve ikilik oluşturan kavramlar yorumlanmıştır. Bu amaçla tamamen Worringer'in yöntemine bağlı kurgulanmış bir içerik seçilmiştir; bu sebeple kullanılan yöntemin öznel ve varsayımsal olarak yorumlanması mümkün olabilir.

Soyutlama ve Özdeşleyim teorisine, İslam mimarisi özelinde, farklı bir düzeyde tartışma boyutu kazandırılmak ve konuyu eleştiriye açık hale getirmek hedeflenmektedir.

Turgut Cansever'in İslam'da Şehir ve Mimari (2016) kitabında Üslup Psikolojisi başlığı altında Worringer'in teorisini yorumlaması konuya en yakın yaklaşımdır. Fakat Soyutlama ve Özdeşleyim kavramları İslam mimarisi üzerinden ele alınmamıştır. Hatta bir cami örneği üzerinden bu konuya daha önce hiç değinilmemiştir. Bu yönüyle çalışma benzerlerinden farklıdır.

İslam sanatını, Worringer'in tezi kapsamında ele almak üslup psikolojisi açısından sorgulamalar gerektirir. Teoloji disiplini, değişmez doğruları olması gerekçesiyle sorgulanması güç bir disiplindir (Durmuş, 2009). Bu doğruların ifade edilmiş biçimleri birdir ve tıpkı ibadet eylemleri gibi yalnızca belli bir şekilde uygulanır. Ancak mimarlık disiplini içinde sorgulanabilir yönü ibadet mekanının biçimsel bir ifadeye sıkıştırılmamış olması gerekliliğidir. İslam dinine göre Allah her yerdedir, ibadet için belirlenmiş bir mekan gerekmez veya kalıplaşmış bir biçime indirgenemez (Durmuş, 2009). Bu nedenle farklı bir üslupla yapılaşmış bir cami mimarisi neden farklı bir psikolojiyle biçimlenmiş ya da farklı bir psikolojiye hitap ediyor olmasın?

Worringer'in teorisini değerlendirirken kullanılan kavramlar ele alındığında İslam sanatı genel anlamıyla soyut bir üslup seçmektedir. Yaratılışın belli kanunlar içinde gerçekleştiğine inanılarak kanunluluk belirten, statik/cansız görülen ve canlıların dinamizmine kontrast sağlayarak soyutlama tatmini kategorisine giren camiler bu yönleriyle özdeşleyim sürecinden ayrı bir üslupta değerlendirilebilir. Ancak bu biçimsel ifadelerle rağmen İslam mimarisinin salt soyutlama ürünleri olması gerektiğini söylemek yanlış olur. Zira biçimde soyutlama ifadesi bulan yapıların sanat istemleri (örneğin Garaudy'ye göre) durağan olmayan, sürekli tekrarlanan yaratılıştan yola çıkarak camilerin tasarımında da bu özelliğini yansıtmalıdır. İslam'da ibadetin mekanik bir tekrar olmaması gerekliliği, yeniden yaratılışı hatırlatmalı ve özdeşleyim kurarak yaşayan ibadet mekanları yaratılmalıdır. (Garaudy, 2017: 249) Dolayısıyla Sancaklar Cami, İslam sanatına yeniden bakmış, yorumlamış, yeni bir üslup sunarak farklı bir sanat istemi üretmiş; özdeşleyim ihtiyacının tatminini başarılı şekilde ortaya koymuştur.

Çalışma kapsamında yapılan yeniden okumalara ve edinilen bulgulara göre, Sancaklar Cami'nin büyük ölçüde, özdeşleyim sürecinin bir ürünü olarak uygulama bulduğunu düşünmek mümkündür. İçinde yer aldığı topoğrafya ile hemhal olan, sakin dingin ve tevazu sahibi yapı, doğayla bütünleşerek doğanın varlığını insana hissettirir. Ancak, mekanın özüne

inerek, soyut bir üslup da sergiler. Mimar Emre Aralot, Sancaklar Cami tasarımında “öz”e yönelik bir arayış içinde olduğunu vurgulamıştır (Yüksel, 2014). Biçimin geri çekilerek, tüm kültürel yüklerinden arınmış, ışığın ve maddenin kendilerini en saf şekilde ortaya koyduğu, neredeyse ilksel bir iç dünya olarak ortaya çıkan ilk çalışmalar, soyut bir sanat istemini ortaya koymaktadır. Soyutlamanın en üst basamağı olan “öz”, özdeşleyimin bir ifadesi olan doğayla ve insanla uyum; Sancaklar Cami için, çalışma bağlamında önemli bir noktada ifade bulmaktadır. Bu bağlamda her iki sanat isteminin birlikteliğinde meydana gelen Cami, boşluğun içerisine yerleştirilmiş bir anıt gibi sadece bir soyutlama ürünü değil ya da boşluğun içerisinde bir varlık gibi sadece özdeşleyim neticesi değildir; “varlığın içine oyulmuş bir boşluk (Kartal 2014)” olarak olağanüstü mutlu bir denkleme meydana getirir.

Worringer’in daha önce yaptığı analizlerde “olağanüstü mutlu sonuç” değerlendirmesinin; İslam mimarisi özelinde Sancaklar Cami’de kendine yer bulduğu söylenebilir. Buradaki özel değerlendirme daha önce vurgulandığı gibi, Worringer’in bazı üsluplar için zamanın ruhuna gösterilen tepki olarak gördüğü bir anlatımla benzeşmektedir. Soyutlama ve özdeşleyim içtepilerinin birlikteliğinden doğan bir tasarımın görülmesi “olağanüstü mutlu sonuç” olarak değerlendirilirken, böyle bir üslup kendi çağındaki cami yapılarına bir reaksiyon olarak tasarlanmıştır, yorumu yapılabilir. Bu sonuç bir tür tepkisellik olarak okunabilir. Mimarın yapıyı tasarlarken bulunduğu döneme ve içinde bulunduğu ortama eleştirel tutumu mimarlık sanatı üzerinden Sancaklar Cami tasarımı aracılığı ile aktarılmaktadır. Bu tutum, Emre Aralot’ın toplantılarının aktarıldığı yazıları, röportajları, gazete ve dergilerle yaptığı söyleşileri ile desteklenerek tez kapsamında değerlendirilmiştir.

Mimari eleştiri, birbirine geçmiş farklı anlamları ortaya çıkarmayı ve bu anlamları yorumlamayı hedefler (Erdoğan, 1994). Bu nedenle bu yapının Soyutlama ve Özdeşleyim yönünden hangi üslup psikolojisine daha yakın olduğunu anlamayı hedefleyen çalışma, mimarlık eleştirisine katkı sağlayarak yeni bir okuma biçimi sunmayı amaçlamaktadır.

5. SONUÇLAR

Mimarlık sanatı, tasarım süreci boyunca mimarın tutumlarının yansıması olarak düşünülebilir. Bu tutumlar, tasarımın içerik ve bağlamlarından etkilendiği gibi, sanatçının psikolojik yapısı ile bütünleşerek “üslup” meydana getirir. Soyut sanatı psikolojik temelleri yönünden inceleyen Wilhelm Worringer “Bir sanat üslubunu oluşturan şey, zamanın dini/dünya görüşü ve psikolojisi ile yakından alakalıdır.” demektedir. Böylece bir yapının felsefe ve söylemle beraber inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Üslup psikolojisi üzerine önemli çıkarımlar yapmış olan Soyutlama ve Özdeşleşim teorisi, Worringer’in sanat tarihi analizlerine dayalı bir çalışmadır. Bu çalışmanın, sanat tarihi içinde yer bulmasının temel sebebi; sanat yaratımlarına tek kutuplu bir yönden bakmamasıdır. Teori üslubu oluşturan yaratımları dünya üzerinde hakim olan varlık ve evren görüşlerine dayandırarak açıklamaktadır (Tunalı, 2020). Bu teori ile incelenmek istenen, bir milletin veya dönemin sanatına yön veren psikolojik alt nedenlerdir. Bu bağlamda, sanat alanında kabul gören sonuçlara varan teori, tez kapsamında incelenmiştir. Çalışmanın sonuçları iki başlıkta ele alınabilir; ilk olarak Soyutlama ve Özdeşleşim kitabından yola çıkarak araştırmacının vardığı sonuçlar ve ikinci olarak analizlerden elde edilen tabloların değerlendirilmesi ile varılan sonuçlar.

Dönemin şartlarının gereklilikleri, ideolojiler ve psikolojilerle birlikte bir üslup oluşturabilmekte ve bu tutum, bir mimari yapı üzerinden okunabilmektedir. Sanat istemini inceleyen psikolojik temelli analizler, tezin amacına ve kapsamına uygun olarak öncelikle İslam ibadethaneleri üzerinden okunmuştur. Bu çalışmanın araştırma alanında İslam sanatının en başat örneği olan camilerin seçilmesinin nedeni, İslam sanatının zengin ve derin yönlerinin tez kapsamında araştırılmak istenmesidir. Sanat, din ve dünya görüşünün aynı psişik kuvvetlerin farklı ifadeleri olarak kabul edildiği teoride, iki ayrı yönelim olduğu öne sürülmektedir. Din bağlamında aşkın bir görüş benimseyen toplumların genellikle soyutlama sanat ürünleri yarattığı görüşü, İslam sanatının incelenmek istenmesinin bir diğer nedenidir.

İslam sanatının bu teorideki yeri incelendiğinde genellikle soyut eğilimler görülmektedir. Fakat İslam’ın Tevhit inancının doğası gereği zıtlık gibi görünen kavramların bir arada olabilmesini sağladığı düşünülmektedir. Dolayısıyla İslam sanatçıları her ne kadar soyutlama içtepisi ile eserler üretmekte iseler de bu durum özdeşleşim ihtiyacının karşısında ve ona zıt bir yerde değildir.

Cami tasarımı söz konusu olduğunda, Türkiye’de biçimsel yük haline gelen bir tipoloji akla gelse de cami yapısının herhangi bir kaynak tarafından belirlenen biçimsel sabitleri yoktur. Aksine, tarih boyunca farklı kültürlerin ve dönemsel etkilerin içinde çeşitlenen camilerin, tasarlanırken farklı yaklaşımlar benimsediğini söylemek mümkündür.

Bu noktada İslam ibadethanelerinin gelenekselleşmiş kalıplarına dikkat çekmek önemlidir. Geçmişte, kendi döneminin sunduğu psikoloji, din/dünya görüşü, malzeme ve teknolojilerle kompozisyonel bir bütün oluşturan mimari öğeler, anlamını tekrarlarla pekiştirmiş olsalar da zaman içinde bilginin ve teknolojinin değişmesiyle ne yazık ki günümüzde taklitten ileri gidememektedir. Bu anlamda “camilerin benzer üslupta ve biçimde olması gerektiği” düşüncesinin doğru ve kesin bir yargı olmasının önüne geçilmelidir. İslam dininin kendi dinamikleri de bu anlamda yapının/tasarımın özgür olması gerektiğine işaret etmektedir. Ayrıca, böyle bir gereklilik ve beklenti içinde üretilen sanat yapılarını soyutlama ürünleri olarak yorumlamak da doğru olmayacaktır. Her sanat yapıtı gibi camiler de zamanın psikolojik ve ideolojik getirilerini üslupları üzerinden gösterebilir. Sanat üsluplarının dünya algısı ve zamanın psikolojisi üzerinden oluştuğunu iddia eden teoride İslam sanatı da yeni hamlelerden etki almaktadır. İslam’daki ilk camilerden günümüze kadar cami mimarisi sürekli değişim göstermiştir (Durmuş, 2009). Yapılan okumalar ve incelenen örnek üzerinden düşünüldüğünde; İslam sanatının soyutlama içtepisi ile ortaya çıkmış olsa da özü itibarıyla özdeşleşim ihtiyacını da içinde barındıran bir sanat olduğu düşünülebilir.

Sancaklar Cami’nin tam da bu anlamda, İslam sanatını farklı bir bağlamda ele aldığı düşünülmektedir. İslam dininin aşkın yönü Sancaklar Cami’de, soyutlama sürecinin ön koşulunu oluşturmuştur. Soyutlamanın en temelinde “öz” kavramının olduğu hatırlandığında bu görüş anlam kazanır. Öte yandan Sancaklar caminin yüzünü doğaya ve insana dönen içkin yönü ise onu bir özdeşleşim mekanı haline getirmektedir. Bu tez kapsamında Sancaklar Cami’deki tasarım anlayışının, Lipps’in teorisinde olduğu gibi mimari esere öznenin iç dünyası aktarılarak onunla bir olma biçiminde yaşanan bir süreç sunmakta olduğu bu tez kapsamında söylenebilir.

Analizlerden elde edilen tabloların değerlendirilmesiyle varılan sonuçlar da bu çıkarımları doğrulamaktadır. Bu cami örneğinde gelenek sorgulanarak yeniden yorumlanmış ve böylece yüzünü daha çok özdeşleşime dönen bir üslup benimsemiştir. Fakat İslam dininin gerektirdiği aşkın düşünce sona ermemiş, bu bağlamda mimaride soyutlama ile yaratılan bir sanat istemi de yerini bulmuştur. Caminin evrimsel sürecindeki yeri irdelenerek öze inilen

ve net bir biçim seçilen cami bu yönleriyle tez kapsamında soyutlama alanında yorumlanmaktadır. Işığın kullanım biçimi, metaforları, malzemeleri, topoğrafya ve çevreyle olan ilişkisi yorumlandığında ise özdeşleşim başlığında nitelendirilebilmektedir. İki kavramın bir arada bulunması, yapının tepkisel bir ifade olarak kendi sanat istemini oluşturduğu çıkarımını yapmayı mümkün kılmaktadır.

Sancaklar Cami'nin, cami mimarisinde yarattığı farklılık ve kopma noktası; geleneksel öğelerden ve kalıplardan arınmışlığın meydana getirdiği değişiklikten kaynaklandığı düşünülmektedir. Sancaklar Cami bu öğeleri yüklerinden arındırarak formlarını yeniden ortaya koymuştur. Sancaklar Cami, cami mimarisinde zamanın, tasarım yaklaşımlarının ve teknolojinin değişimine bağlı olarak cami tipolojisinde gerçekleşen farklı arayışların ilki değildir. Bu farklılık arayışını daha önceki yıllarda tasarlanan camilerde, örnekte TBMM Cami Kompleksi'nde veyahut Faysal Cami'nde görmek ve okumak mümkündür. Bu camiler biçim dayatmasını arka plana iterek biçimsel ve içeriksel olarak Türkiye Cami mimarisine başka kapılar açan birer başyapıt olarak yorumlanabilir. Namaz ritüeline dair bir özü ön plana alan Sancaklar Cami'de, herhangi bir yapısal dile yatırım yapmaktansa ibadet sırasında mekandan alınan ruhsal ve bedensel zevki esas alan bir tasarım yolu izlenmiştir (Yüksel 2014). Böylece anlam korunmuştur. Toplum tarafından da kabul gören bu farklı üslup, anlamın formdan ve çeşitli mimari öğelerden bağımsız olduğunu göstermektedir.

Sancaklar Cami üslubu Türkiye'deki geleneksel cami tipolojisine olan yatkınlığı değiştirmese de değişen düşünce ve algı farklılıklarını ortaya koymaktadır. Bu örnek kapsamında ve bugünkü dönemsel şartlar ve teknolojiler göz önünde bulundurulduğunda, zamanın psikolojisine uygun ve kendini tekrar etmeyen tasarım çalışmalarının öne çıkması gerektiği düşünülmektedir.

6. ÖNERİLER

“Soyutlama ve Özdeşleyim Teorisi: Sancaklar Cami Örneği” isimli tez çalışmasının ileriye dönük olarak yapılacak yeni çalışmalara yol gösterici olması açısından değerlidir. Çalışmanın devamında;



Şekil 36. Sancaklar Cami, iç avlu- akşam görüntüsü (URL-25)

- Mimarlığın psikoloji gibi disiplinlerle kurduğu ilişki daha kapsamlı olarak ele alınabilir.
- Çeşitli yapı ve yapı grupları örnekleri ile çalışmanın içeriği genişletilebilir ve zenginleştirilebilir.
- Soyutlama ve Özdeşleyim kavramları gibi kavramlar benzer ya da farklı bakış açılarıyla değerlendirilebilir, irdeleme kapsamı geliştirilebilir.
- İslam mimarisi kapsamında daha genel değerlendirilmeler yapılabilir ve örnek sayısı çoğaltılarak daha zengin yorumlara ulaşılabilir.

- Çalışma yabancı ve yerli mimarların tasarımları ile zenginleştirilebilir.
- Soyutlama ve Özdeşleşim ve mimarlık disiplini ilişkisi daha kuramsal ve derin analizlerle incelenebilir. Böylece bir tasarımın üslubu dünyevi ve psikolojik düşünce sistemi açısından yorumlanabilir.
- Tez çalışması mimarlık eğitiminde tasarım sürecine yöntem oluşturma ve geliştirme anlamında katkı sağlayabilir. Bunun yanında mimari tasarım olgusuna kavramsal düşünme bağlamında örnek oluşturabilir.

Mimarlık sanatı, üslup üzerinden analiz edildiğinde bir tarih, kültür, politika, felsefe ve varlık yorumlaması yapılabilecek ürünler ortaya koymaktadır. Dolayısıyla her yapı kendine özgü bir stile sahip olduğuna ve belirli bir sanat anlayışı geliştirdiğine göre ulaşmak istediği bir varlık yorumu, bir realite anlayışına sahiptir. Yapılar sanat istemleri üzerinden yorumlandığında bu varlık kavrayışını anlamlandırmak mümkün olabilmektedir. Bu anlamda tez, bundan sonraki çalışmalara yön vermesi açısından sanat üsluplarına farklı bir yaklaşım sunmayı hedefleyen bir çalışma olarak hazırlanmıştır.

7. KAYNAKLAR

- Akbulut, N., 2017. Türkiye’de Camii Mimarisi Tasarımında Yenilikçi Yaklaşımlar, Yüksek Lisans Tezi, Aydın Üniversitesi, Fen Bilimleri Fakültesi, İstanbul.
- Akyürek, E., 1994. Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 150.
- Aristoteles, 1987. Poetika, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul, 11-12.
- Aslan S., 2019. Pritzker Mimarlık Ödülleri kapsamında Mimarlığın Önceliklerinin Belirlenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Aydemir, G., 2015. Soyutlama ve Özdeşleşim Teorisi Üzerine bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Muğla.
- Aynalı, N., 2011. Sancak Cami Haramidere, EEA, Arredamento Mimarlık Dergisi, 76-85.
- Baltacı, A., 2017. Avrupa Okullarında Dini Simgelerin Yasallığı. Cumhuriyet İlahiyat Dergisi, 21, 1, 45-80.
- Burckhardt, T., 1994. Aklın Aynası, Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler, (çev. Volkan Ersoy), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Büyüköztürk Ş. ve Çakmak E., 2016, Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Pegem Akademi Yayınları, İstanbul, 250.
- Cansever, T., 2014, Kubbeyi Yere Koymamak, Timaş Yayınevi, İstanbul.
- Cansever, T., 2016. İslam’da Şehir ve Mimari, Timaş Yayınevi, İstanbul.
- Cüendioğlu, D., 2012. Mimarlık ve Felsefe, Kapı Yayınevi, İstanbul.
- Çaycı, A., 2016. İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol, Palet Yayınevi, Konya.
- Durmuş, S., 2009. Dini Mekanlarda Yapıbozumcu Bir Okuma: Kral Faysal Camii, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Duysak, N., 2000. 20. Yüzyıl Türkiye’sinde Camii Tasarımı ve Geleneksel Camii, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Erdoğan, Ö., 1994. Mimarlık Eleştirisinin Belirsiz Sınırları ve Belirgin Problemleri, Ege Mimarlık Dergisi, 1, 18-29.

- Garaudy, R., 2017. İslam'ın Aynası Camiler, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E. H., 2014. Sanatın Öyküsü, (çev. Ö. Erduran ve E. Erduran), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Grabar, O. 1998. İslam Sanatının Oluşumu, (çev. N. Yavuz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Günther F., 2015. Mimarlık ve Dil, (çev. F. Erkman Akerson), İstanbul. akt; C. Norberg-Schulz, Logik der Baukunst, Braunschweig.
- Harvey, D., 2008. The right to the city, New Left Review Sayı: 53, Eylül, Ekim.
- https://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi33_pdf/6psikoloji_sosyoloji_felsefe/kilic_cevdet.pdf erişim tarihi: 07.05 2021.
- İpşiroğlu, N., 1993. Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 40.
- Izutsu, T., 2002. İslam Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler (çev. Ramazan Ertürk), İkinci Basım, Anka Yayınları, İstanbul.
- Kartal, B. H., 2014. İslam Mimarisinin Düşünsel Arka Planına Dair Bir Yaklaşım Denemesi, Muhafazakâr Düşünce, 10, 39, 179-210.
- Kelly, M., 1998. Encyclopedia of Aesthetics Vol.4, Oxford University Press, New York, 482, 3.
- Kılıç, C., 2014. Platon'un Metafizik Terminolojisi ve Mağara Alegorisinin Mistik Temelleri, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7, 33, 570-587
- Koç, T., 2008. İslam Estetiği, İstanbul, İsam Yayınları, İstanbul, 25, 31, 46, 131-132.
- Kuban, D., 1997. Sinan'ın Sanatı ve Selimiye, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Lhote A., 2000. Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler. (çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Lipps, T., 1906. Aestetik Psychologie Der Schönen und Der Kunt, Leopold Voss Yayınevi, Hamburg ve Leipzig.
- MacDonald, K. ve Tipton, C., 1996. "Using Documents", N.Gilbert (ed.), Researching Social Life. London: Sage içinde, 187-200.
- Malevich, K., 2003. The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism, Dover Pub., New York, 68.
- Muller, J., 1972. Modern Sanat, çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 13.

- Nasr, S. H., 1992. İslam Sanatı ve Maneviyatı, çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul, 77-93.
- Nasr, S. H., 2016. İslâm Felsefesinde Varlık, Mahiyet Ve Ontoloji Sorunu, çev. Arife Ünal Süngü, Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 36.
- Nowak, M., 2011. The Complicated History of Einfühlung, Argument: vol 1. 301-326.
- Parlak, S., 2019. İç mekan Tasarımında Metafor Uygulamaları Büyükçekmece Sancaklar Camii Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Riegl, A., 1985. Late Roman Art Industry, Translated by Rolf Winkes, Giorgio Bretschneider Editore, Rome, 231.
- Roland L. 1996.“ Architects, Craftsmen and Builders: Materials and Techniques”, Architecture of the Islamic World, (Edit. G. Michell), London, 132.
- Salgın, B., 2007. Brüt Beton, Brütalizm ve Türkiye Örnekleri, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Kayseri.
- Tansuğ, S., 1995. Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 29.
- Tunalı, İ., 1975. Sanatın Psikolojik Anlamı ve Worringer’in Üslup Analizi, Felsefe Arkivi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 19, İstanbul.
- Tunalı, İ., 1979. Estetik, Cem Yayınevi, İstanbul, 13.
- Tunalı, İ., 2011. Estetik Beğeni: Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne, Remzi Kitabevi, İstanbul, 13.
- Tunalı, İ., 2020. Estetik Beğeni: Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne, Ayrıntı Basımevi, Ankara.
- Turani, A., 2000. Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 131.
- URL-1, <https://archive.org/details/kazimir00male/page/118/mode/2up?view=theater>, erişim tarihi: 20.05.2021
- URL-2, <https://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/89>, erişim tarihi: 16.06.2021
- URL-3, <https://antikyazar.com/misir-piramitleri-soylenildiginden-daha-eski-olabilir-mi/>, erişim tarihi: 10.05.2021
- URL-4, <https://www.sozcu.com.tr/2020/gundem/ayasofya-ne-zaman-muze-oldu-iste-gecmisten-gunumuze-ayasofyanin-tarihi-5919171/>, erişim tarihi: 10.05.2021
- URL-5, https://tr.wikipedia.org/wiki/Speyer_Katedrali, erişim tarihi: 20.05.2021

URL-6, https://tr.wikipedia.org/wiki/Notre_Dame_Katedrali, erişim tarihi: 20.05.2021

URL-7, https://tr.wikipedia.org/wiki/Chartres_Katedrali, erişim tarihi: 20.05.2021

URL-8, <https://www.philamuseum.org/collection/object/104465>, erişim tarihi: 20.05.2021

URL-9, https://www.atlasjournal.net/Makaleler/1994372936_2.%204-11_ID146.%20T%c3%bcrkeri_841-850.pdf, erişim tarihi: 20.05.2021

URL-10, <http://www.3dmekeanlar.com/tr/mescid-i-nebevi.html>, 20.05.2021

URL-11, <http://www.kursunkalem.com/felsefe-terimi/ozdek/#gsc.tab=0>, erişim tarihi: 25.06.2021

URL-12, <https://www.gzt.com/arkitekt/cami-mimarisine-cagdas-ve-alisilmadik-bir-yorum-sancaklar-camii-3549736>, erişim tarihi: 25.05.2021

URL-13,14,15,17,21,25, Arkitera Arşivi'nden, <https://www.arkitera.com/proje/sancaklar-camii/>, erişim tarihi: 25.05.2021

URL-17, 18, 19, 20, 21, 24, <https://www.gzt.com/arkitekt/cami-mimarisine-cagdas-ve-alisilmadik-bir-yorum-sancaklar-camii-3549736>, erişim tarihi: 20.05.2021

URL-23, <https://www.youtube.com/watch?v=0uE4XqgEzDk>, erişim tarihi: 02.05.2021

Ürey, Ö., 2010. "Use of Traditional Element in Contemporary Mosque Architecture in Turkey", A thesis submitted to the graduate school of natural and applied sciences of Middle East Technical University, Ankara.

Worringer, W., 2017. Soyutlama ve Özdeşleyim, (çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Wölfflin, H., 2015. Mimarlık Psikolojisine Öndeşler, Janus Yayıncılık, İstanbul.

Yetkin S. K., 1979. Estetik ve Ana Sorunları, İnkilap ve Aka Kitabevi, İstanbul, 49

Yılmaz, M., 2017. İnanç, Mimarlık ve Algı Üzerine Mülâhazalar, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 18, 2,67-92

Yüksel H. Z., 2014. İnanç ve Mekan İlişkisi Bağlamında Cami Mimarisi, İstanbul Art News, 10, 58-59.

ÖZGEÇMİŞ

Şeyma DUMAN, İlköğretimini Van İki Nisan İlköğretim okulunda ve orta öğretimini Van Çağdaş Koleji'nde tamamladı. Van İMKB Anadolu Öğretmen Lisesi'nden 2013 yılında mezun oldu. 2013 yılında başladığı Mimarlık Bölümü Lisans Eğitimi'ni 2017 yılında Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde tamamladı. Mezun olduktan sonra özel sektörde mimar olarak mesleki hayatına devam ederken 2019 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans eğitimi almaya hak kazandı. Eğitim sürecinde çeşitli kongrelere katılarak Mimarlık Psikolojisi, Sinema ve Mimarlık, Mimari Estetik konularında çalışmalarını sunma imkanı buldu. Bu çalışmaların bazıları kitaplaştırıldı. 2021 yılında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü Restorasyon Anabilim Dalı'na araştırma görevlisi olarak atandı. Hala burada çalışmalarına devam etmektedir.