

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ÇAĞDAŞ AHŞAP YAPILARDA TEKTONİK OKUMA VE POETİK
KARAKTER ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Engin Tayfun BAKIŞ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

HAZİRAN 2019

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ÇAĞDAŞ AHŞAP YAPILARDA TEKTONİK OKUMA VE POETİK
KARAKTER ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Engin Tayfun BAKIŞ

(502161007)

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Sinan Mert Şener

HAZİRAN 2019

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502161007 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Engin Tayfun BAKIŞ, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “ÇAĞDAŞ AHŞAP YAPILARDA TEKTONİK OKUMA VE POETİK KARAKTER ANALİZİ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Sinan Mert ŞENER**

İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Emine Görgül**

İstanbul Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Betül Orbey

Doğuş Üniversitesi

Teslim Tarihi : **30 Nisan 2019**

Savunma Tarihi : **14 Haziran 2019**





Aileme ve nişanlıma,



ÖNSÖZ

Öncelikle tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup bana yardımcı olan değerli tez danışmanım Prof. Dr. Sinan Mert Şener'e teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu zorlu tez süreci boyunca benden desteğini esirgemeyen nişanlıma, çevirilerde yardımcı olan kuzenim Gizem Halaç'a, tüm hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini bir an bile esirgemeyip her an yanımda olan aileme teşekkürü borç bilirim.

Nisan 2019

Engin Tayfun Bakış
(Mimar)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Amacı	2
1.2. Tezin Sorusu	3
1.3. Tezin Yöntemi	3
2. TANIM VE KAVRAMLAR.....	5
2.1. Karl Otfried Müller ve tektonik	6
2.2. Karl Bötticher; Helen'lerin tektoniği.....	7
2.3. Gottfried Semper; Mimarlığın Dört Ögesi	10
2.4. Eduard Sekler: Strüktür, konstrüksiyon, tektonik	13
2.5. Kenneth Frampton ve tektonik	15
2.6. Poetik Karakter	19
2.7. Ahşap Yapılarda Tektonik ve Poetik.....	20
3. METODOLOJİ	25
3.1. Gestalt Öğrenme Kuramı	26
3.1.1. Zemin-şekil ilişkisi	27
3.1.2. Yakınlık yasası.....	28
3.1.3. Süreklilik yasası	28
3.1.4. Benzerlik yasası	28
3.1.5. Tamamlama yasası	29
3.1.6. Basitlik Yasası	29
3.1.7. Pragnaz yasası.....	29
4. MİMARIN ÖYKÜSÜ	31
4.1 Mimarî Yaklaşımı	33
4.1.1 Atmosfer ve poetik	34
4.1.2. Strüktür ve konstrüksiyon	34
4.1.3. Malzeme.....	35
4.1.4. Mimarî tasarım süreci.....	36
4.2 Bölüm Sonucu	40
5. İNCELENEN YAPILAR.....	43
5.1. Saint Benedict Şapeli	43
5.1.1. Yerin öyküsü	44
5.1.2. Yapının kurgusu	45
5.1.3. Poetik karakter	57
5.3. Allmannajuvet Çınko Müzesi	59
5.3.1. Yerin öyküsü	60
5.3.2. Yapının kurgusu	61
5.3.3. Poetik karakter	75
5.2. Gugalun Evi	78

5.2.1 Yerin hikayesi.....	79
5.2.2 Yapının kurgusu.....	79
5.2.3 Poetik karakter	88
6. SONUÇ	93
6.1 Genel Sonuç ve Öneriler	98
KAYNAKLAR.....	99
ÖZGEÇMİŞ.....	103



ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1 : Tezin Yöntemi.....	4
Şekil 2. 1 : Karl Otfried Müller ve Tektonik.....	7
Şekil 2. 2 : Karl Bötticher ve Tektonik.....	8
Şekil 2. 3 : Gottfried Semper ve Mimarlık.....	11
Şekil 2. 4 : Gottfried Semper Mimarlığın Dört Ögesi	12
Şekil 2. 5 : Eduard Sekler ve Tektonik.....	14
Şekil 2. 6 : Kenneth Frampton ve Tektonik.....	17
Şekil 2. 7 : Tektonik ve Poetik İlişkisi.....	20
Şekil 2. 8 : Terra Amata Yeniden İnşa Zamanı, Fransa.....	22
Şekil 3. 1 : Metodoloji.....	25
Şekil 4. 1 : Peter Zumthor'un Mimari Tasarım Süreci.....	36
Şekil 5. 1 : Arazi Planı.....	44
Şekil 5. 2 : Sogn Guisep Şapeli.....	44
Şekil 5. 3 : Sogn Roc Şapeli.....	44
Şekil 5. 4 : Saint Benedict Şapeli'ni Kurgu Oluşumu.....	45
Şekil 5. 5 ve Şekil 5. 6 : Sumvitg'deki Yerel Evler.....	46
Şekil 5. 7 : Saint Benedict Şapeli Cephe Kaplaması.....	47
Şekil 5. 8 : Asfalt Yol.....	47
Şekil 5. 9 : Şapele Giden Yol.....	47
Şekil 5. 10 : Merdiven ve Toprak Yolun İlişkisi.....	48
Şekil 5. 11 : Beton Merdiven.....	48
Şekil 5. 12 : Sahanlık ve Merdiven Arasındaki ilişki.....	48
Şekil 5. 13 : Ahşap Kapı ve Sınır ilişkisi.....	48
Şekil 5. 14 : Kapı Kolu.....	48
Şekil 5. 15 : Giriş Kapısından Altara Yönelim.....	49
Şekil 5. 16 : Giriş Mekanı ve Nef Arasındaki Kot Farkı.....	49
Şekil 5. 17 : Zemin Planı.....	49
Şekil 5. 18 : Saint Benedict Şapeli Yatay Kesit.....	51
Şekil 5. 19 : Çatı Konstrüksiyonu.....	52
Şekil 5. 20 : Dikey Taşıyıcı Sistem ve Cephe İlişkisi.....	53
Şekil 5. 21 : Dikey Taşıyıcı Sistem ve Çatı İlişkisi.....	53
Şekil 5. 22 : Plan ve Kesit Üzerinden Algıyı Yumuşatan Form.....	54
Şekil 5. 23 : Baldaken Örneği.....	54
Şekil 5. 24 : İç Mekanın Baldaken ile İlişkisi.....	54
Şekil 5. 25 : Farklı Ahşap Malzeme Kullanımı.....	55
Şekil 5. 26 : Şapeli'nin Dışarıdan Algılanışı.....	56
Şekil 5. 27 : Yapı ve Zemin İlişkisi.....	57
Şekil 5. 28 : Yakınlık Yasası.....	58
Şekil 5. 29 : Süreklilik Yasası.....	58
Şekil 5. 30 : Malzeme Gruplamaları.....	59
Şekil 5. 31 : Çinko Madenciliğinin Yapıldığı Dönem.....	60
Şekil 5. 32 : Maden Ocağı ve Eski Patika.....	61

Şekil 5. 33 : Allmannajuvet Çinko Müzesi Kurgu Oluşumu.....	62
Şekil 5. 34 : Arazi Planı.....	62
Şekil 5. 35 : Otopark Alanı.....	63
Şekil 5. 36 : Otopark Alanındaki Taş Dikmeler.....	63
Şekil 5. 37 : Topografya ve Merdiven İlişkisi.....	64
Şekil 5. 38 : Eski Toprak Patika.....	64
Şekil 5. 39 : Kafe Yapısı ve Merdiven İlişkisi.....	65
Şekil 5. 40 : Çinko Kapı.....	65
Şekil 5. 41 : Toprak Yol ve Merdiven İlişkisi.....	65
Şekil 5. 42 : Kafe Yapısının İç Mekanı.....	66
Şekil 5. 43 : Müze Yapısının Çevresi ile İlişkisi.....	67
Şekil 5. 44 : Müze Yapısının İç Mekanı.....	68
Şekil 5. 45 : Tuvalet Yapısı Plan ve Kesit.....	69
Şekil 5. 46 : Kafe Yapısı Plan ve Cephe.....	70
Şekil 5. 47 : Müze Yapısı Plan ve Kesit.....	71
Şekil 5. 48 : Taş Duvar ve Niçin İçine Konumlanan Tuvalet Yapısı.....	72
Şekil 5. 49 : Kontrplak Malzeme ve Jüt Çuval Kaplama.....	73
Şekil 5. 50 : Jüt Kumaş Kaplı Merdiven.....	74
Şekil 5. 51 : Kafe Yapısının Lavabo Tezgahı.....	75
Şekil 5. 52 : Galerî Yapısının Topografya ile İlişkisi.....	75
Şekil 5. 53 : Şekil – Zemin İlişkisi.....	76
Şekil 5. 54 : İstinat Duvarı Şekil-Zemin İlişkisi.....	76
Şekil 5. 55 : Dikey Konstrüksiyon ve Çevredeki Ağaçların Yönelimi.....	78
Şekil 5. 56 : 1927 Yılında Gugalun Evi.....	78
Şekil 5. 57 : Gugalun Evi Kurgu Oluşumu.....	80
Şekil 5. 58 : Zumthor'un Eskiği.....	81
Şekil 5. 59 : Gugalun Evi Doğu Cephesi.....	82
Şekil 5. 60 : Zemin Kat ve 1. Kat Planı.....	83
Şekil 5. 61 : Strüktürel Sistem.....	84
Şekil 5. 62 : Eski ve Yeni Cephe İlişkisi.....	85
Şekil 5. 63 : Yeni Cephe ve Topografya İlişkisi.....	86
Şekil 5. 64 : Yeni Mutfak Mekanı ve Siyah Beton.....	87
Şekil 5. 65 : Gugalun Evi Şekil-Zemin İlişkisi.....	88
Şekil 5. 66 : Gugalun Evi Süreklilik ve Yakınlık İlişkisi.....	89
Şekil 5. 67 : Eski-Yeni Pencere Benzerlik İlişkisi.....	90
Şekil 5. 68 : İç Mekanda Eski-Yeni İlişkisi.....	91
Şekil 6.1 : Genel Sonuç Tablosu.....	97

ÇAĞDAŞ AHŞAP YAPILARDA TEKTONİK OKUMA VE POETİK KARAKTER ANALİZİ

ÖZET

Günümüz mimarlık üretiminde, mimari yapıların ağırlıklı olarak formal tutum ve görsel kaygıyla üretilmesi, makyaj ya da kaplamayla kullanılan malzemelerin karakterinin kaybedilmesi, yapıların bulunduğu yerin kültürüne uzak olup ve kendi bağlamını yaratması, mimarlığın geleceğine dair düşündürücü ve kaygı vericidir. 1800’lü yıllarda mimarlık literatürüne giren tektonik teorisi, günümüz mimar ve teorisyenleri tarafından mimarlığın bu gidişatına bir eleştiri bağlamında ortaya atılmış; yapıların fiziksel var oluşlarıyla birlikte sanatsal ve şiirsel var oluşuna da vurgu yapılmıştır. Bu tez çalışmasında günümüzdeki mimarlık üretim sistemine karşı bir duruş sergileyen mimar Peter Zumthor’un ahşap yapılarını, tektonik ve poetik bağlamda dökümleyerek, gelecekteki mimari üretilere katkı sağlanması amaçlanmıştır. Tez “Ahşap yapıların tektonik kültürlerini oluşturan; mimari söylem, strüktür, konstrüksiyon, form gibi öğeler nasıl bir araya gelerek anlamlı bir bütün oluşturmaktadır?” sorusu etrafında şekillenmiştir. Bu bağlamda tektonik: “Parçaların ya da öğelerin bir araya gelmesiyle oluşan anlamlı bir bütün ve şiirsel bir artikülasyon” olarak tanımlanmıştır.

Kenneth Frampton ve Eduard Sekler’in ortaya koydukları tektonik teorilerinde; tektonik, atektonik, strüktür, konstrüksiyon ve skenografi kavramları mimarlığın kökenine dair üsluplar üstü bir mimari okuma sağladığı için, incelenecek yapıların metodolojisini de oluşturmaktadır. Bu kavramları içine alan yöntem “yerin öyküsü, mimarın öyküsü, yapının kurgusu ve poetik karakter” olarak 4 farklı başlıkta toplanarak seçilen yapıların tektonik değerlendirilmesi sağlanmıştır. Tektonik teorisinin şiirsel anlamı sonucun nesnelleştirilebilmesi için de tektonik çerçevede sınırlanıp gestalt öğrenme prensipleri üzerinden ele alınmıştır. Zumthor’un mimari tasarım süreci ve 3 ahşap yapısının analizi sonucunda atektonik, tektonik ve skenografik yapı yapma durumları da ortaya çıkmış ancak genel eğilim Kenneth Frampton ve Eduard Sekler’in tektonik teorileriyle örtüşen ontolojik tektonik olmuştur. Zumthor’un geçmişinin, mimari tasarım süreci ve tektonik kurgu anlayışı üzerinde önemli etkileri olduğu dökümlenmiştir. Yapılardaki poetik karakterler de sadece o yapıya ve yere özgü olarak üretilerek, çoklu duyuların (koku, sıcaklık, ses) tetiklenmesi sonucunda zenginleştirilmiştir. Sonuç olarak Frampton ve Sekler’in günümüz eleştirisi olarak ortaya attıkları tektonik teorisi, Zumthor’un ahşap yapıları üzerinden incelenmiş olup yeniden değerlendirilerek, yapıların ürettiği anlam ve şiirsel karakter ortaya çıkarılmıştır.



TECTONIC READING AND POETIC CHARACTER ANALYSIS IN CONTEMPORARY WOODEN BUILDINGS

SUMMARY

The following things in the contemporary architectural production are perturbing for the future of architecture: architectural buildings are put up with the formal attitudes and visual concerns, the character of the materials are lost due to coating, buildings are alienated from the culture of location. The tectonic theory which entered the architectural literature in the 1800s was put forward by today's architects and theorists in the context of a criticism for attitude of today's architecture. The term tectonic was used to refer "building, construct" until 1800s. Thanks to the theory of Karl Ottfried Müller the term was adapted to the needs of people and artistic ideas. Thus, the connotations of the term has been defined. Karl Bötticher was influenced by Müller's theory and used the tectonic as a reassessment of the Hellenic architecture. As a result, he has been defined a distinction between core form and art form. The core form is defined as the first title that allows the building to exist structurally, while the art form is defined as metaphysical elements such as the meaning, essence and poetry of the building. In this way, the physical and metaphysical elements that construct the building are considered and the integrity of these two is emphasized.

Eduard Sekler distinguishes the terms of structure, construction and tectonics. As a result, he expressed the tectonic as a form of artistic expression arising from the interaction of structure and construction. He also defined the term of atectonic to analyse the buildings. For him, the atectonic is an attitude in which the relationship between building and structure is hidden. The terms are defined by him are also used in the thesis. Another important person in the composing of the theory of the thesis was Kenneth Frampton. Frampton's tectonic theory, which he put forward as a criticism of the current mode of production, allows the re-evaluation of structures. He associates the term of tectonic with the term of poetic. In addition, he has been defined three different construction type. These are; tectonic, technological and scenographic object. He developed the theory of Sekler and categorized the tectonic concept into ontological tectonic and representative tectonic. Ontological tectonic is the opposite of scenographic construction type.

An example of ontological tectonics is that the columns in the Greek temples function statically and culturally. The fact that the same column has a religious representation is given as an example for representative tectonics. The technological object is also the non-scenographic construction type which is only for one function. The object is to prioritize the visual attitude of the building from its essence, meaning and cultural existence. The aesthetic value of the building can be given by make-up or covering. Frampton and theorists use tectonic and poetic as a whole and considered prominent in the thesis. In this context, in order to focus on the tectonic discussion, emphasis made on a specific building material and an architect. Peter Zumthor has been recognized as an important architect in the scope of this thesis in

terms of his definitions and exemplary buildings(cases studies) related to carpentry education, tectonic and poetic concepts.

In this thesis, it has been aimed at contributing to the future architectural productions by exposing in the tectonic and poetic context of wooden buildings of Zumthor who has had an anti-attitude towards contemporary architectural production systems. The thesis has been formed upon the question of “How the architectural components such as expression, structure, construction, and form, which have constituted tectonic cultures of wooden structures, are combined in order to create a meaningful whole?”. In this context, tectonic was defined as “a meaningful whole and poetic articulation, which has been formed by the combination of components and elements.”

In the tectonic theories of Kenneth Frampton and Eduard Sekler, as the term of tectonic, atectonic, structure, construction and scenography provide a supra-style architectural reading on the core of the architecture; they also constitute the methodology of the buildings to be analyzed. This makes it possible to return to the internal parameters of the building and make an examination. This examination requires the process of separation into physical and metaphysical components of the architecture. In this context, a new model has been developed to reveal the meaning of buildings and their tectonic fictions. This model has four basic headings; the story of the place, the story of the architect, the fiction of the building and the poetic character. The title of the story of the place; contains the stories and culture of the place before the construction. The title of the architect's story was also created to analyze the design process and understanding of the architect. This title was considered important in the context of tectonic reading, his culture and design process of the architect would directly affect the building. The poetic meaning of the tectonic theory was also defined through the Gestalt Principles of Perception in order to provide objectivity. The Zumthor's buildings that are wanted to be examined draw attention to the world architecture community; Saint Benedict Chapel, Allmannajuvet Zinc Museum and Gugalun House. The common aspect of these buildings is that they have all a story of the place and they are made by wood.

In the first analysis, Zumthor's understanding of architectural design is analyzed in twelve chapters. The fact that Zumthor put forward the form as the last goal to be reached, that he cares about the environmental conditions of the building, its meaning, the effect of light, and the integrity in fiction, has ensured that the understanding of design coincides with Sekler and Frampton's theory and is ontological tectonic.

When we look at the analysis of Saint Benedict Chapel, it is seen that structural scenario affects all elements of the building. The structural system as the main element that constitutes the space rather than just carrying the structure, organizing sound within the space is in accordance with the definition of Sekler's structure. In the construction, scenographic and atectonic, representative and ontological tectonic conditions were observed. However, with the emphasis on locality, proper use of materials and holistic fiction, the construction type is close to the ontological tectonic building. The perception of the building is facilitated by the decisions taken in the poetic character of the structure. The classification of the materials used in the space, clarified the perception of the interior space. The poetic character is generated from the context of the locality of the building. The first important thing for the Allmannajuvet Zinc Museum is the story of the place. Structural scenario was built

on the old mining path. Zumthor puts emphasis on the difficult working conditions that's why he creates his scenario with humble intervention.

As a result of this, structural scenario is composed of three basic elements as vertical weight carrier, a black coated box and roof. This system is used in all buildings. In addition, scenographic and atectonic conditions were observed in the construction. The interior has become scenographic and atectonic with the usage of black jute coating to capture theatrical spatiality. However, in the aesthetic expression of the general building, as a result of the creation of aesthetic attitude with all elements of the structure and construction, it is close to the ontological tectonic construction type. The poetic character of the building is also based on the story of the place and its holistic fiction.

Gugalun House is a traditional village house. The importance was the resistance of the structure against the time and its traditional tectonic scenario. As a result, instead of interfering to the old building, it was preferred to be attached. The fibers of the old wooden building were continued as traces and connected through the topography. As a result of this scenario, the structural system was established only between the topography and the old structure without a vertical weight carrier. The traditional construction system of the building was also applied in the new building.

Thus, the tectonic scenario of the structure can be seen in the details. The building has been ontological tectonic with prioritizing of wooden material's character and essence. The use of the old heating system extended in an innovative manner in the new building and it has become an ontological tectonic construction type. The poetic character of the building is produced from the dialogue between old and new.

As a conclusion the architectural design process of Zumthor and the analysis of three wooden buildings of him demonstrated that the architect has used atectonic, tectonic and scenographic components, but his tendency was towards the ontological tectonic corresponding to the tectonic theories of Kenneth Frampton and Eduard Sekler. It has been found that Zumthor's background has had substantial impacts on his architectural design process and tectonic conception. Moreover, the poetic characters in the buildings were enriched by triggered multiple senses (odor, temperature, sound) by being produced peculiar to the building and location. As a result, the tectonic theory of Frampton and Sekler, which they put forward as a contemporary criticism, has been analyzed and re-evaluated through the wooden buildings of Zumthor in order to reveal the meanings and poetic characters of the buildings.



1. GİRİŞ

Mimari tasarımda temel öğrenme yollarından bir tanesi, inşa edilmiş yapıların derinlemesine analizidir. Tektonik kavramı da kökenine baktığımızda “inşa etmek, yapmak” gibi anlamları içinde barındırdığı için, mimari yapıların deşifre edilmesinde önemli bir kavram olarak görülmüştür. Kavram 19. Yüzyıl’ın başlarında mimarlık alanına girip günümüze farklı yan anlamlar kazanarak gelmiştir. Tektonik teorisini açıklayan tüm teorisyen ve mimarlar, kavramın içinde bulunan “yapma ve inşa” eyleminin şiirsel anlamına dikkat çekmiştir. Böylelikle tektonik kavramı, poetik kavramı ile doğrudan ilişkilendirilmiştir. Tez kapsamında tektonik; Karl O. Müller (1797-1840), Karl Bötticher (1806-1889), Gottfried Semper (1803-1879), Eduard Sekler (1920-2017) ve Kenneth Frampton’un (1930) ortaya koydukları teorilerle açıklanmıştır. Ardından tektonik ve poetik kavramlarının ilişkisine yer verilmiştir. Frampton ve Sekler’in tektonik teorilerinde ortaya koydukları; tektonik, atektonik, strüktür, konstrüksiyon ve skenografi kavramları; yapılarda üsluplar üstü bir okumayı mümkün kıldığı için tezin izleğini oluşturmuştur.

Yapının tektonik kurgusu ve poetik karakteri; mimarının geçmişi ve mimari tasarım anlayışıyla harmanlaşarak oluşmaktadır. Dolayısıyla tezin kapsamı tektonik okuma ve poetik karakter analiz tartışmalarına odaklanabilmek açısından, seçilen bir yapı malzemesi ve bir mimar üzerinde oluşturulmuştur. Tektonik kelimesinin kökeni ile kurduğu ilişki, günümüzde ekolojik bağlamda önemi artan sürdürülebilir malzemelerden biri olan ahşap, tektonik ve poetik bağlamında önemli görülmüştür. Sekler ve Frampton’un tektonik teorileri, çağdaş mimarlığın skenografik olma eğilimine karşı bir tavır olarak öne sürülmüştür. Mimar Peter Zumthor da tam bu bağlamda “ne münzevi ne star” olan kimliği ile ahşap yapılarla ilgili önemli yapılar üreterek, bir çok ödül almıştır. Zumthor uzmanlık derecesinde marangozluk eğitimi alarak tasarladığı yapılardaki atmosfere dair kitaplar yazmış, aynı zamanda fikirlerini yapısal olarak uygulayarak da önemli eserler ortaya koymuştur. Dünya mimarlık gündeminin de dikkatini çeken 3 farklı ahşap yapısı; Saint Benedict Şapeli, Allmannajuvet Çinko Müzesi ve Gugalun Evi tez kapsamında tektonik ve poetik bağlamda incelenmek için seçilmiştir. Seçilen ahşap yapılarda tektonik okuma ve

poetik karakter analizini yapabilmek adına, mimari yapıları söküme uğratan bir çözümleme modeli geliştirilmiştir. Bu modelin, günümüz çağdaş ahşap yapıları tasarlama pratiğine yararlı olunacağı düşünülmüştür.

Tez üç temel bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; teorik çerçeveyi oluşturan kavramlar tanımlanırken, tektonik kavramının kökenine ve bugününe değinilmektedir. Tezin ikinci bölümünde; tezde kullanılacak metodoloji açıklanıp tezin içerisinde incelenecek olan ahşap yapıların, hangi metodla incelendiği anlatılmaktadır. Tezin son bölümünde; belirlenen metodoloji, Peter Zumthor'un Saint Benedict Şapeli, Allmannajuvet Çinko Müzesi ve Gugalun Evi üzerinde uygulanarak tektonik okuma ve poetik karakter analizi yapılmıştır.

1.1. Tezin Amacı

Kökeninde “yapmak, inşa etmek, bir araya getirmek” gibi anlamları olan, mimari yapıların deşifre edilebilmesi için kullanılan tektonik kavramı; fiziksel varoluşun yanında, yapıyı bütünleyen şiirsel anlamları da içinde barındırmaktadır. Tektonik kavramı ve kavramın içinde bulunan bu şiirsel anlam, birbirini bütünler niteliktedir. Eduard Sekler ve Kenneth Frampton'un ortaya koydukları tektonik teorileri üsluplar üstü bir okumayı mümkün kılmaktadır. Tezin amacı da bu bağlamda gelişerek; Sekler ve Frampton'un teorileriyle, Zumthor'un yapıları üzerinden tektonik okuma yapıp bu yapıların tektonik kurgu ve şiirsel karakterini ortaya koymak amaçlanmıştır.

Mimarın çevresel faktörleri, kültürü, malzemeyi, detayı, strüktür ve konstrüksiyonu ortaya koyuş biçimi; üretilen yapıya ait tektonik kurgunun ve poetik karakterin oluşmasını sağlamaktadır. Ancak tektonik okumanın amacı; bütünün hangi öğelerden oluştuğunu araştırmaktan ziyade, öğelerin nasıl bir araya gelerek anlamlı bir bütünlük oluşturduğudur. Bu da tüm mimari sürecin; başlangıç fikrinden itibaren analiz edilerek, yapının kurgusuyla üretilen anlamların dökümlendiği ve mimarın mimari yaklaşımını dahil eden bir sürece işaret etmektedir. Tez tektonik okuma ve poetik karakter analiz tartışmalarına odaklanabilmek için, seçilen bir yapı malzemesi ve mimar üzerinde odaklanmıştır. Bu bağlamda tektonik okuma yapabilmek için bir model üretilmiş ve bu model Peter Zumthor'un 3 farklı ahşap yapısı; Saint Benedict Şapeli, Allmannajuvet Çinko Müzesi ve Gugalun Evi üzerinde denenmiştir. Böylelikle çağdaş ahşap yapılarda tasarlama pratiğine yararlı olmak amaçlanmıştır.

1.2. Tezin Sorusu

Tez ilk olarak, çağdaş ahşap yapıları oluşturan elemanların nasıl bir araya geldiğini araştırmak üzerinde kurgulanmıştır. Bu sebeple tezin etrafında şekillenmeye başladığı ilk soru: “Ahşap yapıların tektonik kültürlerini oluşturan; mimari söylem, strüktür, konstrüksiyon, detay, form gibi öğeler nasıl bir araya gelerek anlamlı bir bütün oluşturmaktadır?” olmuştur. Tektonik teorileri ile ilgili yapılan araştırmalarla birlikte, kavramın içerisinde bulunan şiirsel anlam, incelenmek istenen bütünlük içinde önemli görülüp poetik karakter ile tektonik arasındaki muğlak sınır araştırılmaya başlanmıştır. Bunun sonucunda da “Mimari bir yapının tektonik okuması yapılırken oluşan poetik karakterin yapıyı oluşturan diğer öğelerle arasındaki ilişki nasıl tarifi edilebilir? Bu ilişki nerede başlar, nerede son bulur?” soruları, tez için sınırların çizilmesi anlamında önemli görülmüştür. Tez kapsamında incelenecek olan ahşap yapıların tektonik okumaları sonucunda tezin; “ahşap yapıların tektonik kültür ve poetik karakterleri nasıl farklılık göstermektedir?” sorusuna da cevap vereceği düşünülmüştür.

1.3. Tezin Yöntemi

Yapıların tektonik okumasını yapmak: Yapının ilk fikir sürecinden, sonuç ürüne nasıl ulaştığını analiz etmek, yapıyı oluşturan öğelerin nasıl bir araya geldiğini deşifre etmektir. Seçilen yapılarda da bu tektonik okuma bağlamında, tasarım sürecinin başlangıç fikrinden itibaren nasıl ele alınıp kurgulandığı, önceliklerin neler olduğu, fikirlerin; malzeme, strüktür ve detaylar ile buluşup konstrüksiyonu nasıl yarattığı analiz edilmiştir. Bu tektonik kurgunun sonucu olarak da elde edilen poetik karakter, yapının anlatmaya çalıştığı duygu, durum ve algısal karşılıklar üzerinden ortaya konulmuştur. Tez için bu analizleri kapsayacak, 4 farklı bölümden oluşan bir yöntem geliştirilmiştir (Şekil 1). Bu bölümlerin her biri, birbiriyle ilişkili olup yapının poetik karakterini ve tektonik okumayı mümkün kılmaktadır. Tektonik okuma, grafikte gösterilen üç başlık altında ele alınacaktır. Eduard Sekler ve Kenneth Frampton’un ortaya koyduğu tektonik, atektonik, strüktür, konstrüksiyon ve skenografi kavram kümesi de “yapının kurgusu” başlığı altında kullanılacaktır. Tezde tektonik okuma ve poetik karakter analizlerine odaklanabilmek için kısıtlamalara gidilmiştir. Bu kısıtlamalardan ilki poetik karakter analiziyle ilgilidir. İyi bir tektonik kurgunun

sonucu olarak ortaya çıkan poetik karakter, getirdiği öznel durumdan dolayı, tektonik okumanın yarattığı şiirsellik sınırında incelenecektir.



Şekil 1 : Tezin Yöntemi (Engin T. Bakış).

Dolayısıyla, yapısal (tektonik) ve algısal (poetik) olması gereken bu poetik analizi için, ikisine de hizmet edeceği düşünülen Gestalt Öğrenme Kuramı’ndan yararlanılmıştır. Bir diğer kısıtlama incelenecek mimar ile ilgilidir. Her mimarın kendine özgü bir yorumlama kabiliyetinin olması; yapının kurgusunu, böylelikle yapının tektoniğini ve sonuç olarak da poetik karakterini değiştirecektir. Bu sebeple analiz için bir mimar seçilip o mimarın yapılarının incelenmesi, yapılardaki ana tartışma konusunun tektonik ve poetik üzerine odaklanmasını sağlayacaktır. Bu bağlamda teorik çerçeveye ilişkisi bağlamında hem söylem hem de uygulamalara sahip olması ve ahşap yapılarla ilgili olarak da 2006 yılında “Spirit of Nature Wood Architecture” ödülünü alması sebebiyle Peter Zumthor, analiz edilecek mimar olarak seçilmiştir.

Tezde bu anlatılan yöntemin uygulanması için, Peter Zumthor’un 3 farklı ahşap yapısı; Saint Benedict Şapeli, Gugalun Evi ve Allmannajuvet Çinko Maden Müzesi incelenecektir. Tezin yöntemi metodoloji bölümünde daha detaylı anlatılmıştır.

2. TANIM VE KAVRAMLAR

İlk bölümde tezin temelini oluşturan teorik çerçeve tanımlanacaktır. Karl O. Müller, Karl Bötticher, Gottfried Semper, Eduard Sekler ve Kenneth Frampton'un teorileri anlatılıp ortaya koydukları kavramların birbirleriyle olan ilişkilerine değinilecektir. Bu kavramlar aynı zamanda tezin metodolojisinde de yer almaktadır.

Italo Calvino (2002, s. 127), Görünmez Kentler isimli kitabının 5. Bölümünü şu epiloga bitirmektedir;

Marco Polo, tek tek her taşıyla bir köprüyü anlatmaktadır. "Peki köprüyü taşıyan taş hangisi?" diye sorar Kubilay Han. "Köprüyü taşıyan şu taş ya da bu taş değil, taşların oluşturduğu kemerin kavsı," der Marco. Kubilay Han sessiz kalır bir süre, düşünür. Sonra ekler: "Neden taşları anlatıp duruyorsun bana? Beni ilgilendiren tek şey var, o da kemer." Marco cevap verir: "Taşlar yoksa, kemer de yoktur."

Tektonik kavramı incelendiğinde güzel bir örnek olabilecek olan yukarıdaki epilog, tektoniğin içinde barındırdığı “inşa etmek”, “yapmak” ve “parçaları bir araya getirmek” anlamını güzel tarif etmektedir. Tektoniği bir araya getirme sanatı olarak yorumlayan Kenneth Frampton, inşa etmeyi sadece üst üste koyarak bir konstrüksiyon oluşturmak olarak değil, şiirsel bir artikülasyon olarak görmektedir (Frampton, 1995). Kavramı mimarlık alanına daraltıp tanımlamadan önce, kavramın etimolojisinden bahsetmek, günümüzdeki anlamına ulaşana kadar hangi alanlarda ve hangi anlamlarda kullanıldığını irdelemek gerekmektedir.

Türk Dil Kurumu tektonik kavramını: Parçalanarak dağılmış yer katmanlarının birbirleriyle olan ilişkilerini, durumlarını, biçim değiştirmelerini araştıran yerbilim dalı olarak tanımlamıştır. Tektonik kavramı, mimarlık mesleği ile ilgisi olmayan kişiler tarafından mimarlık pratiği ile ilgili nadir kullanır. Ancak tektonik kelimesinin etimolojisine baktığımızda mimarlık ile ilişkili olduğunu görürüz ki Hint-Avrupa dilinde; “balta ile kesmek, dokumak, birleştirmek” gibi anlamları olan “tek-“ ya da “teks-“ kelimelerine kadar izi sürülebilmektedir (Pokorny, 1994, p. 1058; Chantraine, 1968, p. 1100; Woodard, 2014, p. 230). Tektonik ile ilgili olarak Yunanca “*tiktō*” ve “*tektomai*” gibi kelimelere baktığımızda da “bir şeyi ortaya çıkarma, doğurma” gibi anlamları olup tektoneslerin yeteneklerini gösterebileceği bir

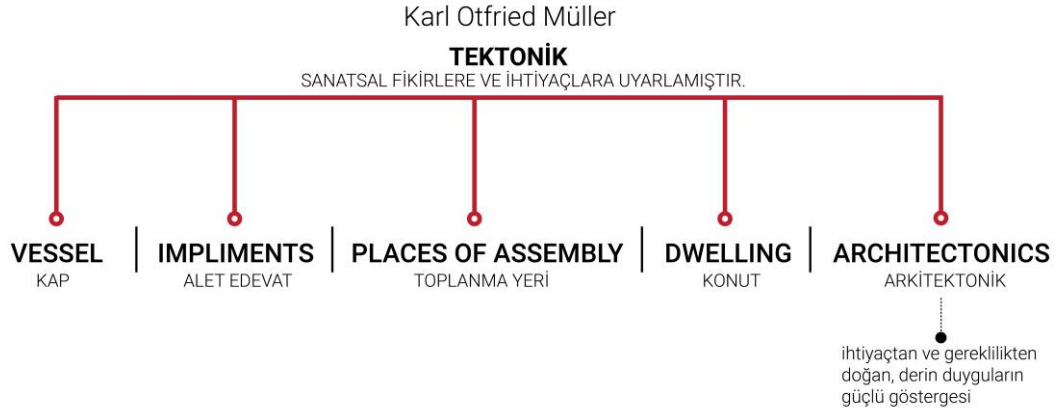
duruma atıfta bulunmaktadır (Glotz, 1965, s. 44). *Tektones* eski Yunancada balta ile çalışan, yetenekli, büyük ağaçları yıkabilen güçlü erkeklere verilen isimdir (Holst, 2017). Tektonesler Yunan toplumu için çok önemli olup toplumun şekillenmesinde önemli rolleri vardır. Bina, gemi, döşeme, duvar, zırh, alet adevat ve mücevher gibi bir çok şeyin yapımında görev aldıkları için sosyal hayatın da önemli bir parçasıdır (McEwen, 1993, s. 72). Tektonik bilgi sıklıkla tektoneslerin balta kullanımıyla ahşap üzerinde uygulanmıştır. Yunanlıların ahşaba erişiminin kolay olmasıyla onlar için en tercih edilen malzemelerden birisi olmuştur. Bu bağlamda tektonik kavramının kökeni ahşap işleriyle ilişkilidir. Ancak modern tektonik teorisini sadece ahşap ile sınırlamak yanlış olacaktır (Holst, 2017).

Günümüzde tektonik, mimarlık alanında yapıyı oluşturan öğelerin nasıl bir araya gelip uyumlu bir şekilde varolduklarını tanımlayan bir kavramdır. Fiziksel varoluşla birlikte kavramın içerisinde estetiksel nitelikler de vurgulanmaktadır. Tektonik kavramı günümüzdeki anlamına; bir çok mimar, teorisyen ve eleştirmen tarafından katkı sağlanarak ulaşmıştır. Bu sebeple günümüzdeki anlamı anlayabilmek açısından, bu gelişimin öncülerinin tanım ve teorilerini anlamak önemlidir. Tektonik teorisine katkı sağlayan önemli isimler: K.O Müller, Karl Bötticher, Gottfried Semper, Eduard Sekler ve Kenneth Frampton'dır. Tezin teorik çerçevesi bu teorisyen ve mimarların öne sürdükleri teoriler kapsamında oluşturulurken, Kenneth Frampton ve Eduard Sekler'in tektonik, atektonik, strüktür, konstrüksiyon ve skenografi kavramlarına göre şekillendirilecektir.

2.1. Karl Otfried Müller ve Tektonik

Tektonik terimi, İngilizce'de 1800'lü yıllara kadar basitçe "inşa, yapı" anlamı taşımaktadır. Alman profesör ve bilim insanı Karl Otfried Müller (1797-1840), kavramın günümüzdeki anlamına ulaşmasına ve içerdiği yan anlamların oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. En önemli eserlerinden birisi olan "Sanat Arkeolojisinin El Kitabı (Handbook of the Archeology of Art)" isimli kitabında tektonik kavramını, bir yandan insanların güncel kullanım ihtiyaçlarına göre uyarlarlarken, diğer yandan da sanatsal fikirlerine ve duygularına uygun olarak geliştirdikleri kap (vessel), alet edevat (impliments), konut (dwelling) ve toplanma yerleri (places of assembly) gibi bir seri sanat formu için kullanmıştır (Şekil 2.1). Tüm bunların en yüksek noktasında

da ihtiyaçtan ve gereklilikten doğan, derin duyguların güçlü göstergesi olan arktekoniklerin olduğunu belirtmektedir (Müller, 1850).



Şekil 2.1 : Karl Otfried Müller ve tektonik (Engin. T. Bakış)

Müller’e göre mimarlık; bir sanat formu olup ihtiyaçtan kaynaklı olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla mimarlık, belirli bir grup insanın ihtiyaç ve gereksinimlerini karşılamak için üretilirken, bir yandan da sanatsal ve sembolik değer üretir. Ortaya attığı tektonik kavramında da, “bağlantı, birleşme” anlamını önemseyerek, kavramı teknik olarak; bileşenlerin ve öğelerin bir araya getirilme yöntemi olarak ifade eder. Bileşenlerin bir araya gelirken ürettikleri sembolik ve sanatsal değerler de kavramın anlamını oluşturur (Müller, 1850).

Müller’in tektonik ile ilgili fikir ve çalışmaları, Karl Bötticher ve Gottfried Semper’in çalışmaları üzerinde oldukça güçlü bir etkiye sahip olmuştur.

2.2. Karl Bötticher; Helen’lerin Tektoniği

Tektonik kavramının gelişimine büyük etkileri olan bir diğer isim de Karl Bötticher (1806-1889)’dir. Yunan mimarlığındaki süsleme biçimlerini, sembolleri ve Yunan mimarlığının tektonik gelişimini incelemiştir. Bötticher kuramları ve kitaplarıyla, 19. yüzyıl Alman mimarlık kuramını derinlemesine etkilemiştir. 1840’lı yıllara doğru kendi tektonik teorisini üretip tektonik kavramını da ilk olarak, Yunan mimarlığı üzerine analizlerini ve çalışmalarını açıkladığı “Die Tektonik der Hellenen (1843-1852)” isimli çalışmasında yayınlamıştır. Tektonik kavramını; Helen tektoniğinin yeniden ele alınıp incelenmesi amacıyla, bir Yunan tapınağının tüm bileşenlerini gösteren bir sistem olarak ifade etmiştir (Frampton, 1995). Çalışmalarındaki bir diğer önemli kısım ise; Gotik ve Yunan mimarlığı üzerine yaptığı incelemeler ve analizler

doğrultusunda, üçüncü bir mimarlık ontolojisi önerisidir (Hartoonian, 1994). Bu önerisinde, Gotik mimarlığından strüktürün ontolojisini, Yunan mimarlığından da temsili süslemeleri alarak, ikili kavramlar bütünü olarak “çekirdek form (Core Form)” ve sanat form (Art Form) ayrımını yapmıştır (Şekil 2.2). Frampton’a (1996, s. 7) göre çekirdek form strüktürel çekirdekken, sanat form da bu çekirdeğin estetiksel olarak kaplanmasına işaret edip kültürel geleneğin temsil edilmesidir.



Şekil 2.2 : Karl Bötticher ve Tektonik (Engin T. Bakış)

Bötticher’in bu ikili ayrımı yapmasının sebeplerinden biri; Yunan tapınaklarındaki her öğenin bir fonksiyona ya da statiksel bir duruma cevap vermesinin dışında, temsili ve sembolik anlamlar taşıdığını düşünmesidir. Buna ek olarak süslemenin; konstrüksiyonun özünü ortaya koyarak, onu destekler nitelikte olması gerektiğini düşünmektedir.

Çekirdek form ve sanat form, her ne kadar ayrı birer kategori olarak ortaya atılıp farklı tanımlanmış olsalar da bu kavramların mimari bir nesne üzerinden incelemesi yapılırken ayrımlarını açık bir şekilde yapmak kolay değildir (Coşkun, 2011). Bötticher (1993, s. 273) de bu bağlamda yaptığı kategorileştirmede; çekirdek formun, bir binanın strüktürel olarak var olabilmesini sağlayan taşıyıcı sistem, kullanılan malzemeler ve teknolojilerden oluştuğunu açıklamıştır. Diğer yandan sanat form ise; mimarlık ürününü oluşturup fiziksel olmayan; karakter, sembol ve anlam gibi temel unsurları içinde barındırmaktadır. Mimari bir ürününün analizinde, Bötticher’in bu ikili kavram kümesi bir araya gelerek, estetiksel, anlamlı ve gereksinime cevap veren bir bütünlüğü oluşturur. Bötticher’in epistemolojisi, farklı öğelerin birbirleriyle olan iletişimleri üzerinden oluşturulup sanatsal ifadenin fonksiyon, strüktürel sistem, malzeme ve kullanılan teknolojik etmenlere bağlı olduğunu savunmuştur (Schawarzer, 1993). Ancak Bötticher’e (1993, s. 273) göre birbirlerini etkileyen ve tamamlayan bu ikili kavram kümesi birbirini yönetmemelidir. Bötticher’in bu

kurduğu ilişkilerden, mimarlığın fiziksel öğelerin dışında da var olduğunu; duyuların, algıların ve yaşantının üzerinden tarif edildiğini çıkartabiliriz. Tüm bu çeşitlilik içerisinde, mimari öğelerin tektoniği de, yere ve zamana göre farklılık gösterecektir. Sanat form; eğer halk tarafından algılanan anlam, sembol ve kültür üzerine kuruluysa, kültür ve coğrafya değiştikçe sanat formun kendisi de değişecektir. Bir Yunan tapınağındaki taşıyıcı elemanların tektoniği ve Mısır tapınaklarındaki taşıyıcı elemanların tektoniği arasındaki fark, bu duruma bir örnek gösterilebilir (Konuralp, 2014). Her ikisi de strüktürel olarak benzer gereksinimlere cevap verirken, kültürel ve varoluşsal olarak ürettikleri anlam birbirlerinden tamamen farklıdır. Dolayısıyla çekirdek form; mimarlığın özü olarak görülürken, sanat form; kültürel olgular tarafından tanımlanıp değişkendir (Schawarzer, 1993). Bötticher çekirdek formun özünün, tarihsel taklitler içerisinde değil, yapısal performanslarda aranması gerektiğini savunmaktadır. Benzer şekilde sanat formunun da tarihsel değişimlerden arınması gerektiğini savunmuştur (Schawarzer, 1993).

Diğer tektonik teorilerinden farklı olarak Bötticher tektoniği; mimarlığı oluşturan süreçler üzerinden ele alıp mimarlara, tasarımlarına; mekanın, formun, planın, düşey desteklerin, çevresel tasarımların ve çatı kaplamasının oluşmasını sağlayacak çevresel, fiziksel ve sosyal etkilerin analizlerini yaparak başlamalarını önermiştir (Schawarzer, 1993). Tektonik kabaca, bir binayı biçimlendiren eylemdir.

Bötticher için yapının planı, maketten ya da mimarın hayal gücünden üretilmeyip bireylerin ihtiyaçları doğrultusunda oluşmaktadır. Bu sebeple de farklı tipolojilerdeki yapıların mekansal dizilimleri de farklı olmak durumundadır. Bötticher için düzgün işleyen bir planda; çatı, plan ve strüktürel sistemde bir bütünlük olmalıdır. Plan ve strüktürel sistemin bağlantısı, çatıyla sağlanmaktadır. Hatta Bötticher için öyledir ki strüktürel sistemin amacı; binanın elemanları tarafından çatı sistemini taşımak ve böylelikle de mekanı örtmektir (Schawarzer, 1993). Mekanın tektoniği de bu strüktürel sistem, plan, çatı, taşıyıcıların ilişkisinden oluşmaktadır. Böylelikle yapının görsel ifadesi; yapıyı oluşturan öğelerle; duvar, kolon, tavan ve çatı gibi sistemler tarafından şekillenmektedir (Schawarzer, 1993).

Bötticher'in tektonik teorisi incelendiğinde yapının tektonik ifadesi ile strüktürel sistem arasında ussal bir ilişki görülmektedir. Bu sebeple onun için yapının estetik ifadesi rasyonel ilişkiler üzerinden tariflenmektedir. Bötticher'in bu tektonik ifadesi mimar Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) tarihsel tektoniğiyle örtüşmektedir.

Schinkel için de arkitektonik kurgu, yapıların statiksel ilişkileri üzerinden oluşmaktadır. Tüm bunların sonucunda da mekansal gereksinimler bir form ile ortaya çıkmaktadır (Schinkel & Pescken, 1979, s. 55). Dolayısıyla Schinkel estetiksel forma, rasyonel olarak kurgulanmış mekanlar sonucunda ulaşmaktadır. Bötticher ek olarak Helen'lerin tektoniğinde mekanı; yapının özü olarak tanımlayarak, tektoniği de sadece strüktürel sistem ve süsleme arasındaki ilişki olarak değil, mekansal bir durum olarak aktarmaktadır (Yağlı, 2010).

Sonuç olarak Bötticher'in yaptığı sanat form ve çekirdek form ayrımı; Alman tektonik kuramının temellerini atıp özellikle 19. Yüzyıl'ın erken dönemlerinde Almanya ve Orta Avrupa'yı önemli bir şekilde etkilemiştir. Tektonik teorisinin gelişmesine katkı sağlayan bir önemli teorisyen Gottfried Semper'in düşüncelerine baktığımızda, Bötticher'in fikirlerinden türetilmiş bir çok bağlantı ve ilişki görülmektedir.

2.3. Gottfried Semper

Zurih, Viyana ve Dresden'deki anıtsal yapılarıyla ünlenmeyi başaran Gottfried Semper (1803-1879), tektonik kavramının gelişmesine önemli katkılarda bulunmuş bir diğer önemli kuramcı ve uygulayıcılarından. Mimarlık kuramı açısından yarım kalmış eseri "Der Stil" isimli kitabında ortaya attığı "giydirmeye teorisi (Bekleidungsprinzip)"yle tanınmaktadır. Türkçe'ye de çevrilmiş "Four Elements of Architecture" isimli kitabında da yaptığı konferansları ve yazdığı makaleleri yayınlanmıştır.

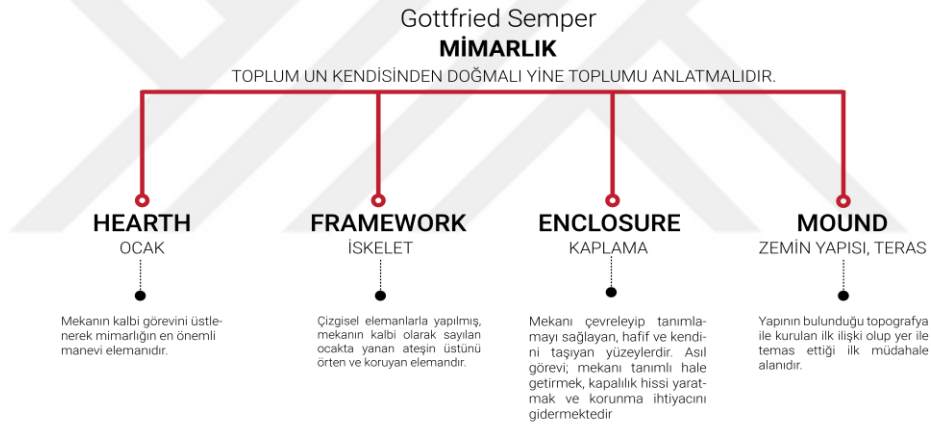
Müller ve Bötticher'den etkilenen Semper tektonik kavramını; Vitruvius'un yaptığı gibi "utilitas, firmitas ve venustas" paradigmasına benzer şekilde, kategorilere ayırarak incelemiştir. Semper, Endüstri Devriminin gerçekleştiği dönemlerde yaşamış bir kuramcı olarak, teorileri 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısında olan teknolojik gelişmelerden etkilenmiştir. Teknoloji ve makineleşmenin artması, daha önceleri bağlı olunan gelenek ve göreneklerin giderek azalması dikkatini çekmiş, tektonik teorisini bu çerçevede; mimarlık ve teknoloji arakesitinde, bilim, sanat ve endüstriyi de içine alacak şekilde konumlandırmıştır.

Semper için mimarlık; toplumun kendisinden doğmalı ve yine o toplumu anlatmalıdır. Dolayısıyla da toplum değiştikçe, onları ifade edecek olan mimari de

değişmelidir. Semper, Yunan tapınakları üzerinden örnek vererek; tapınak üzerindeki resimlerin, toplumun renk kullanma isteğini yansıttığını ve tüm kültürel ürünlerin toplumun gereksinimlerinden ürediğini iddia etmiştir (Mallgrave, 1989).

Semper'e (1989, s. 102) göre bir mimari ürünün iyi ifade edilebilmesi için malzemenin doğal bir sembol olarak kullanılmasını gerekmektedir. Yapının ideal ifadesi; malzemenin kendi doğasına uygun kullanılmasıyla mümkündür. Ona göre her malzemenin kendine ait rengi, dokusu, üretim biçimi ve anlamı vardır (Semper, 1989, s. 102).

1851 yılında "Four Elements of Architecture" isimli kitabında bir kulübeyi model olarak alıp mimarlığı dört temel öge üzerinden tanımlamıştır. Bu dört öge: Ocak (hearth), iskelet/çatı (framework/roofwork), kaplama (enclosure) ve zemin yapısı/teras (mound)dır (Şekil 2.3).

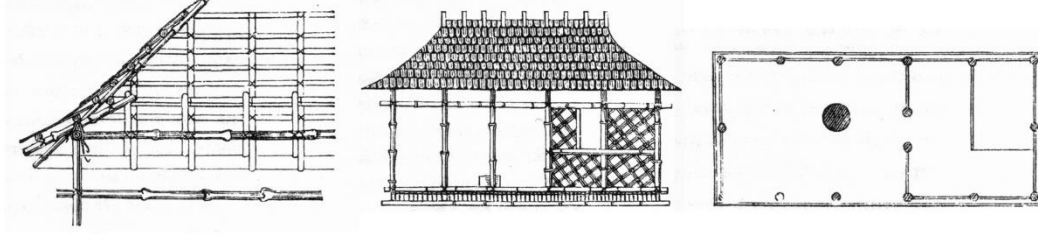


Şekil 2.3 : Gottfried Semper ve Mimarlık (Engin T. Bakış)

Birinci öge olarak anlatılan "ocak", mekanın kalbi görevini üstlenerek mimarlığın en önemli manevi elemanıdır. İnsanların grup olarak toplandığı, aile yapılarının biçimlenip ilkel dini kavramların ve mezheplerin geleneklere dönüştüğü, ateşin yandığı yerdir (Şekil 2.4).

Ocak mekanın kalbi görevini üstlendiği için her ne kadar strüktür sisteminden bağımsız olsa da mekanın şekillenmesinde de önemli bir ögedir. Diğer 3 öge de bu odak noktası etrafında şekillendiği için, mekanın kalbi olarak nitelendirilmiştir. İkinci öge olan çatı; çizgisel elemanlarla yapılmış, mekanın kalbi olarak sayılan ocakta yanan ateşin üstünü örten ve koruyan elemandır. Semper'in teorisinde çatı; doğrusal yatay elemanlardan oluşup yük taşımadığı için de hafif bir yapısal iskelet

sistemidir. İskelet de çatıyı oluşturan yapım tekniği ve malzemeye dair bir kavramdır.



Şekil 2. 4 : Gottfried Semper Mimarlığın Dört Ögesi (Semper, 1989).

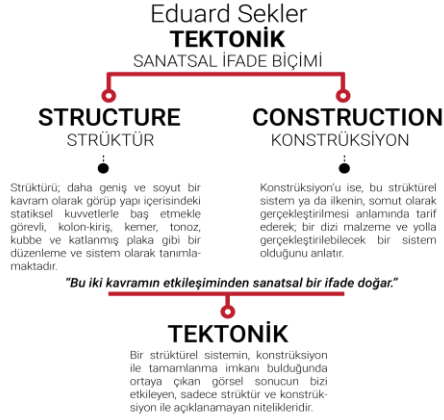
Semper için önemli 3. öge kaplamadır. Semper kaplamayı; mekanı çevreleyip tanımlamayı sağlayan, hafif ve kendini taşıyan yüzeyler olarak görmektedir. Kendini taşıması öngörüldüğü için strüktürel sistemden bağımsız olup statiksel bir görevi yoktur. Asıl görevi; mekanı tanımlı hale getirmek, kapalılık hissi yaratmak ve korunma ihtiyacını gidermektedir. Mekan ilk başta yük taşımakla yükümlü duvarlar vasıtasıyla bölünmüş ve tanımlanmıştır. Bununla birlikte kapalılık hissi ilk olarak halı gibi dokuma ürünleriyle yapılmıştır. Bazen de dallardan yapılan sepet örgü şeklinde mekan bölücüler kaplama olarak kullanılmıştır. Yük taşıyan duvarlarla birlikte kaplamaya ihtiyaç duyulmadığı zamanda da dokuma ürünleri mekanları bölen öğeler olarak ikincil işlev görmüşlerdir (Semper, 1989, s. 104).

Dördüncü ve son öge zemin yapısı; taş ve toprak ile yükseltilerek, belirli koruma ihtiyaçlarına cevap veren bir teras gibi işlev görmektedir. Daha çok su baskını gibi doğal tehlikelerden korunmak amacıyla üretilmiştir (Semper, 1989, s. 103). Yapının bulunduğu topografya ile kurulan ilk ilişki olup yer ile temas ettiği ilk müdahale alanıdır. Frampton bu müdahaleyi; strüktürel sistemi konstrüksiyona dönüştürmeden önce, insanın, bilinmeyen bir çevre içerisinde bulunduğu ortamı anlamlandırması, tanımlaması ve değiştirmesi olarak yorumlar (Frampton, 1995, s. 8). Bu bir daha korunaklı ve kuru bir alan yaratma güdüsünün başlangıç müdahalesidir. Semper için de bu öge mekan tanımlamada temel bir ilişki olup yapının topografyası ile kurduğu ilişkide önemlidir.

2.4. Eduard Sekler: Strüktür, Konstrüksiyon, Tektonik

Eduard Sekler(1920-2017), 20. Yüzyılın en etkili mimarlık tarihçilerinden birisidir. 1965 yılında yazdığı “Structure, Construction, Tectonics” isimli makalesinde strüktür, konstrüksiyon ve tektonik ile ilgili teorisi, kavramların gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Sekler’in makalesinde açıklanan kavramlar, aynı zamanda tez kapsamında kullanılacak olan kavramların da karşılığını oluşturmaktadır.

Sekler makalesinde öncelikle, strüktür (structure) ve konstrüksiyon (construction) kavramlarının arasındaki farkı ortaya koyup üçüncü bir kavram olarak da tektoniği sunmaktadır. Kavramlar arasındaki farkı açıklamak adına strüktürü; daha geniş ve soyut bir kavram olarak görüp yapı içerisindeki statiksel kuvvetlerle baş etmekle görevli, kolon-kiriş, kemer, tonoz, kubbe ve katlanmış plaka gibi bir düzenleme ve sistem olarak tanımlamaktadır (Paşaoğlu, 2016). Bu durumda strüktür, bir ortaya koyuş sistemidir. Diğer yandan konstrüksiyon’u ise, bu strüktürel sistem ya da ilkenin, somut olarak gerçekleştirilmesi anlamında tarif ederek; bir dizi malzeme ve yolla gerçekleştirilebilecek bir sistem olduğunu anlatır. Konstrüksiyon eskimeye ve yaşlanmaya açık statiksel bir sistemken, strüktür; bu statiksel kuvvetlerden uzak olmayan bir araya getiriliş kurgusudur. Sekler için konstrüksiyon; malzeme seçimleri, malzemenin nasıl kullanıldığı, süreç ve teknik ile ilişkilendirip tartışılabilirken, strüktür; bu ortaya koyuş sisteminin uygunluğu ve verimliliği üzerinden tartışılabilir. Bu sebeple strüktür, konstrüksiyon ile bir çok farklı yolla ortaya konulup temsil edilebilir (Sekler, 1965). Bu da strüktürel sistemin, konstrüksiyondan ayrı düşünülemeyeceği anlamına gelir ki Sekler’e göre bu iki kavram birbirleriyle ilişkili halde olmak durumundadır. Taşıyıcı sistem üzerinde yapılan bir değişikliğin, yeni bir konstrüksiyon yaratma durumu buna bir örnektir. Frampton’da bu durumu benzer bir yaklaşımla karşılayarak; taşıyıcı sistem ve konstrüksiyon etkileşimi üzerindeki değişimlerde, yapının formunun değişeceğini öne sürer (Frampton, 1995). Sekler bu iki kavram arasındaki ilişkiden, sanatsal bir ifade doğduğunu düşünmektedir. Bu noktadan da hareketle makalesinde, üçüncü bir kavram olarak sunduğu tektonik kavramını açıklar (Şekil 2.5). Ona göre tektonik; “bir strüktürel sistemin, konstrüksiyon ile tamamlanma imkanı bulduğunda ortaya çıkan görsel sonucun bizi etkileyen, sadece strüktür ve konstrüksiyon ile açıklanamayan nitelikleridir” (Sekler, 1965).



Şekil 2.5 : Eduard Sekler ve Tektonik (Engin T. Bakış)

Sekler tektonik ile ilgili yazdığı makalesinde tektonik okumanın nasıl olabileceğini yapılar üzerinden tariflemektedir. Yunan Dor tapınaklarındaki karkas strüktürel sistemin önceki dönemlere ait ahşap kirişlerden türetildiğini belirterek, bu strüktürel sistem bükülmez bir malzeme ile yapılamayarak, kesilen taşların bir araya gelmesiyle konstrüksiyon halini almıştır. Bu anlamda tektonik; strüktürel sistem ve konstrüksiyon arasındaki ilişkilerin şiirsel ifadesidir (Sekler, 1967, s. 26).

Strüktürel bir konseptin konstrüksiyon yoluyla uygulanmasının sağladığı görsel sonuç, açıkça güç kuvvetleri ve yapıdaki parçaların düzenlenmesi ile ilgisi olan bazı belirgin ifade nitelikleri aracılığıyla bizi etkileyecek, ancak konstrüksiyon veya strüktür terimleri ile tek başına tarif edilemeyecektir. Formun güce etkisini ifade eden bu nitelikler için tektonik terimi kullanılmalıdır. Mimar tektonik sayesinde, sanatçının alanı olan – bizim durumumuzda - bir binadaki formlarla ilgili tecrübeyle, yoğunlaşmış gerçeğin deneyimini güçlü bir açıklama ile görünür hale getirebilir. Dolayısıyla, soyut kavram olan strüktür, konstrüksiyon ile gerçekleştirilir ve tektonik yoluyla görsel ifade kazanır". (Sekler, 1965; Hepylmaz, 2018)¹

Sekler tektonik kavramının karşıtı olarak da atektonik kavramını öne sürer. Çünkü Sekler (1965) için bir bina incelenirken tüm durumların tektonik ile değerlendirilmesi olası değildir. Sekler (1967, s. 230), atektonik kavramını da, mimarlıkta yük ve taşıyıcı arasındaki anlamlı etkileşimin, görsel olarak ihmal

¹ When a structural concept has found its implementation through construction the visual result will affect us through certain expressive qualities which clearly have something to do with the play of forces and corresponding arrangement of parts in the building, yet cannot be described in terms of construction and structure alone. For these qualities, which are expressive of a relation of form to force, the term tectonic should be reserved. Through tectonics the architect make visible, in a strong statement, that intensified kind of experience of reality which is the artist's domain - in our case the experience of forces related to forms in a building. Thus structure, the intangible concept, is realized through construction and given visual expression through tectonics.

edildiği ya da gizlendiği bir tavır olarak kullanılmaktadır. İncelediği örneklerde Crystal Palace'ı tektonik bağlamda incelerken, taşıyıcı sistem düzeni ve yapım yönteminin net bir şekilde okunup algılanabilmesi ve strüktürel sistemin ritim ve detaylarının yapıya tektonik ifade kattığını ifade etmektedir (Frampton, 1995).

Sekler'in tektonik teorisine katkı sunan bir diğer kişi de Francis D.K Ching'dir. Ching (2001, s. 75) strüktür ve tektonik ile ilgili fikirlerini şu şekilde açıklamıştır;

Mimari bir strüktürün ve konstrüksiyonun tasarlanması, tekil bir eleman veya birleşenin doğru boyutlandırılmasından ya da özel bir taşıyıcı sistemin tasarlanmasından daha fazlasını gerektirir; sadece kuvvetlerin dengelenmesi ve ayrıştırılması işlemi de değildir, bunların ötesinde taşıyıcı elemanların, sistemlerin ve bağlantıların biçim ve ölçek bazında mimari ana fikri ne şekilde ifade ettiğini; tasarlanan mimari formu ve mekânsal kompozisyonu nasıl güçlendirdiğini ve uygulanabilirliğini ne şekilde sağladığını anlamayı gerektirir. Bunu anlayabilmek için de bu konstrüksiyonun, taşıyıcı sistemin birbirine bağlı ve birbirini etkileyen parçalardan oluşan bir sistem olduğunu farkında olmak, taşıyıcı sistem tipleri hakkında fikir sahibi olmak ve belli tipteki taşıyıcı elemanların ve sistemlerin kapasitelerini doğru değerlendirmek gerekir.

Ching'in, Sekler'in tektonik teorisine olan katkısı, strüktürel sistem ve konstrüksiyonu, mimari ana fikir ile bağlantılandırmasıdır (Hepylmaz, 2018). Ching strüktürel sistem ve konstrüksiyonun, tasarım sürecindeki bütünlüğün içinde yer alması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Bu yaptığı açıklamalar Sekler'in fikirlerini destekler ve besler niteliktedir. Sekler'e göre de konstrüksiyon ve strüktür arasındaki ilişki, tektonik kurguyu oluştururken bir yapıda şiirsel ifadeye ulaşabilmek için, iyi bir tektonik kurgu şarttır (Sekler, 1965, s. 12). Bu bağlamda, Sekler de kavramları tasarımsal bir bütünlük içerisinde ele almıştır.

2.5. Kenneth Frampton ve Tektonik

20. Yüzyılda Tektonik kavramını inceleyip yeniden tanımlayan ve kavramın günümüze gelmesini sağlayan bir diğer önemli isim ise Kenneth Frampton'dur. Frampton' da Bötticher ve Semper gibi tektonik kavramının, günümüzün güncel şartlarını karşılayabilecek hale gelmesini önemli görmüştür. 1995 yılında yazdığı ve tektonik kavramının günümüzdeki anlamına gelmesi için önemli bir eser olan "Studies in Tectonic Culture" isimli kitabında; objektif analizler yapmak için mimarları ve yapıları, malzeme kullanım biçimleri ve yapı sistemleri üzerinden inceleyip tektonik kavramının farklı kişiler tarafından, farklı dönemlerde nasıl

tanımlandığını göstermeye çalışmıştır. Frampton analizlerini; binaların üsluplarının ya da formlarının incelemesiyle değil, üretilen mimari eserlerin varlıksal sebepleri üzerinden yapmaya çalışır. Böylelikle yapıların, bir anlamda tarihsel bağlamından ve üslupsal özelliklerinden kopararak, varlık sebebi ve temsiliyetinin araştırılmasına imkan tanımıştır. Dolayısıyla ortaya koyduğu bu yöntem, üretilen her mimari eserin kendi iç dinamikleriyle birlikte analiz edilmesine olanak sağlar (Nesbitt, 1996). Mimarlığın çoğunlukla görsel kaygılara cevap veren, Frampton’un terimiyle “skenografik” olmaya yönelen günümüz pratiğinde, tektonik kavramı tekrardan kritik bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Frampton, 1996, s. 4). Frampton, 19. Yüzyıl’da yaygın olarak kullanılan, konstrüksiyon ve onu saran dekoratif öğelerin birleşimini öngören bir yaklaşımla; konstrüksiyon ve malzeme arasındaki ayrımı reddedip “tektonik nesne” kavramını ortaya atar. Şiirsellik ve tektonik vasıtasıyla üretilen, konstrüksiyon ve malzeme birleşimini içeren bir tasarım görüşünü benimser. Frampton, tektonik kavramını ele alırken Aris Konstantinidis’in (1913-1993) “Tectonic Trajectory” metninden de yararlanır. Konstantinidis için iyi bir mimarlık sağlam kurulmuş bir konstrüksiyon ile başlarken, konstrüksiyon olmadığında da yoktur. Yani onun için konstrüksiyon, malzemeyi biçimlendirmektedir. Dolayısıyla kullanılacak malzeme; konstrüksiyon yöntemini değiştireceği gibi yapının algılanışını da değiştirecektir. Bu sebeple de bu iki kavram bir bütündür. Önemli olan, malzemenin karakterine uygun tasarım kararları alınması ve konstrüksiyonun da buna göre şekillenmesidir. Konstantinidis üretilen mimari eserde duyuşal faktörün dışarda tutulmaması gereken bir şeyin olduğuna dikkat çeker. Çünkü Konstantinidis için duyuşal faktörler dikkate alınmazsa, ortaya çıkan ürün, cansız ve ruhsuz olacaktır. Bu yüzden mimarlık sadece biçimsel, teknik ya da ekonomik var olmanın dışında duyuşların, algıların ve yaşamın üzerinden de var olmalıdır (Konstantinidis, 1964).

Frampton da Konstantinidis’le benzer şekilde, Helen mimarisinde geçen tektonik kavramına gönderme yaparak, kavramın anlamı her ne kadar “yapma” ve “marangoz” kelimeleriyle ilişkili olsa da Helen metinlerindeki kökenine göre poetik kavramı ile de ilişkilendirildiğini belirtir. Bu bağlamda kavram; mimarın tasarım becerisini de şiirsellik bağlamında tektonik kavramıyla bütünleştirir.

Frampton’un tektonik teorisinin tez için önemi; mimari yapıyı oluşturan öğelerin, bir dil olarak okunabilmesini sağlayan bir zemin oluşturmastır. Ancak bu üretilen

yapılardaki tektonik karakterin niteliği; mimarın tecrübesine, mimari yaklaşımına, malzemeye dair bilgisine ve mimari kurgu yaratabilme gücüne büyük oranda bağlıdır. Frampton için bir yapının tektonik dilinin unsurları; o yapı oluşturan tüm öğeler, yüzeyler, onu taşıyan strüktürel sistem ve konstrüksiyondur. Ayrıca onun için tektonik daha çok estetik bir kategori içerisinde yer almaktadır (Frampton, 2003). Ancak tektonik analiz yapılırken önemli olan durum, hangi öğelerin bir araya gelmesinden ziyade, bu öğelerin nasıl bir araya geldiğidir. Bu da malzeme ve tüm sürecin araştırılarak analiz edildiği, mimari kurgudan üretilen anlamların irdelendiği ve mimarın düşünüş biçimini de içine katan bir süreci ortaya koymaktadır. Frampton tektonik kavramıyla ilgili olarak üç farklı bina yapma durumundan bahsetmektedir. Bunlar skenografik nesne, tektonik nesne ve teknolojik nesnedir. Frampton'a göre skenografik kavramı, ontolojik kavramının zıttıdır (Şekil 2.6). Örneğin bir yapının estetiksel nitelikleri, yapıyı oluşturan strüktürel sistem ve kullanılan malzemeler aracılığıyla elde edilmişse, o yapı ontolojik olmaktadır.



Şekil 2.6 : Kenneth Frampton ve Tektonik (Engin T. Bakış)

Ancak tam tersi durumda; yapının estetik değeri kaplama, boyama gibi, makyaj (plaster) aracılığı ile yapıldıysa ya da malzemenin özünün değiştirilip sunulması aracılığıyla yapıldıysa skenografik olmaktadır (Frampton, 1998). Skenografi: Bir yapının görsel tutumunun, o mekanın özünden, varlıksal durumundan, onu içeren strüktür ve ayrılmaz diğer bütününden daha çok önemszenmesidir. Yapısal olarak daha da açıklanacak olursa; mimari bir yapının strüktürüne gerekli önceliğin verilmeyip cephe sisteminin strüktürden bağımsız olarak ele alınıp vurgulanma eğilimi gibi düşünülebilir. Frampton tektonik ile ilgili yazdığı makalesinde, kendi tektonik tutumunun ontolojik duruma daha yakın olduğunu belirtmektedir. Hatta yazdığı makaleyi postmodern dönemin eleştirisi niteliğinde, skenografiye olan yönelimine karşı olarak yazmıştır. Dolayısıyla onun için skenografi kavramı bir makyaj gibi iken, ontolojik varlığın gerçek temsilidir (Frampton, 2002).

Frampton tektonik nesne kavramını; ontolojik tektonik ve temsili tektonik olarak iki kategoride açıklar. Ontolojik tektonik; statiksel olarak yapıda görev yapan, aynı zamanda bulunduğu yere ait kültürel bir statüye atıfta bulunan bir konstrüksiyon elemanıdır. Temsili tektonik kavramı ise; skenografik olmayan ve belirsiz bir konstrüksiyon elemanının temsili gerektiren yapı yapma durumudur. Frampton (2002, s. 89) bu iki durumu şöyle örneklendirir; Dorik bir kolonun statiksel ve kültürel olarak varolması ontolojik tektonik olurken, bu kolonun dinsel temsili temsili tektoniktir.

Frampton'un son olarak ortaya attığı teknolojik nesne kavramı da, skenografik nesne olmayıp doğrudan belirli bir ihtiyacı karşılamaya yönelik olarak ortaya çıkmaktadır. Frampton ulaştığı bu son noktada, Semper'in ayırdığı yapının temsili ve ontolojik öğelerin birlikteliğini ortaya koyarak, yapının karakterini temsil eden kaplaması ile özü arasındaki farka dikkat çekmektedir (Frampton, 1995, s. 16). Burada tektoniğin temsili ve ontolojik kısımları arasındaki fark; yapının karakterini temsil eden kaplamasıyla binanın özü arasındaki fark olarak ortaya koyulmuştur. Frampton bu noktada yapıda oluşturulan tektonik karakterin, Semper'in kaplaması gibi; strüktürel sistemden bağımsız olarak oluşturulabileceği ya da kurulan ilişkiyle strüktürel sistemden ayrılamaz nitelikte olabileceğini vurgular.

Frampton'un tektonik teorisiyle yapmaya çalıştığı şey; mekanı oluşturan öge ve yapısal tarzların tekrar analiz edilmesiyle, mekanın gücü ve üstünlüğünü araştırmaktır (Frampton, 1995, s. 2). Bu araştırmayı yapabilmek için de yapıyı ve mekanı yaratan öğelerin yeniden değerlendirilmesi ve incelenmesi gerekmektedir. Frampton'a (1995, s. 2) göre bir yapı ancak bu yeniden değerlendirme ve inceleme sonrasında anlaşılabilir olmaktadır. Onun için mimarlık; kendi bilgisini ve pratiğini üretmede sınırlı kaldığı için kendi özüne ve iç üretim dinamiklerine geri dönerek bu bilgi ve yeniden üretimleri kurgulamalıdır. Bu noktada da tektonik kavramı; mimari bilginin üretilme biçimiyle olan ilişkisi ve yapıları yeniden değerlendirmeye imkan vermesi sebebiyle önemli görülmüştür (Frampton, 1996). Tektonik, yapının varlık bilgisine dair bir kavram olarak karşımıza çıktığı için diğer alanlarla ilişkili olmayıp doğrudan mimari bilgi üretilmesi ile ilgilidir. Frampton (1996, s. 4) bu iç dönüşün nasıl olması gerektiğine dair şunları söylemektedir; "benzer bir öze ve maddi temele geri dönülmelidir; bu da mimarlığın strüktürel(structural) ve konstrüksiyonel (constructional) bir formda somutlaşma gerekliliğidir."

Sonuç olarak Sekler ve Frampton'un ortaya koydukları tektonik teorileri birbirlerini besler niteliktedir. İkisi de tektoniğin; strüktür ve konstrüksiyon tarafından oluşturulan şiirsel uyum olduğunu ifade etmektedir. Sekler, strüktür ve konstrüksiyon arasındaki diyalektik iletişime odaklanırken, Frampton da bu ilişkiyi benimseyip ontolojik boyuta taşımıştır. Sekler ve Frampton'un oluşturdukları bu tektonik teorisi tez kapsamında, yapıların tektonik ve poetik incelemeleri bağlamında oluşturulacak modelin zeminini oluşturmaktadır.

2.6. Poetik Karakter

1800'lü yıllarda Müller'in ortaya koyduğu tektonik teorisinden başlayarak, günümüze kadar gelen tektonik teorilerinde, tektonik kavramının anlamı incelendiğinde; kavramın sadece "inşa, yapı" anlamı olmayıp şiirsel ve sanatsal yan anlamlar barındırdığı görülür. Müller teorisinde; bileşenlerin bir araya gelirken ürettikleri sembolik ve sanatsal değerlere vurgu yapmıştır. Karl Bötticher; Müller'in tektonik teorisinden etkilenip kendi teorisini ortaya koyarken, çekirdek form ve sanat form ayrımını yapmıştır. Bununla birlikte, mimarlık ürününü oluşturan elemanların sadece fiziksel olarak var olmadığını; karakter, sembol ve anlam gibi temel unsurların da yapı karakterini oluşturduğunu ifade ederek, yapıların poetik karakterine vurgu yapmıştır. Benzer şekilde Müller'den etkilenen Semper de kendi mimarlık teorisinde, mimarlığın toplumun kendisinden doğup yine o toplumu anlatması gerektiğine inanmaktadır. Böylelikle, mimarlığın nesnel olarak var olmasının dışında da görevleri olduğunu vurgulamaktadır. Semper, bir mimari ürünün iyi ifade edilebilmesi için malzemenin, doğal bir sembol olarak kullanılması gerektiğini ifade ederek, her malzemenin kendine ait anlamı, dokusu ve rengi olduğuna vurgu yapmaktadır. Sekler ve Frampton da tektonik kavramının, strüktür ve konstrüksiyon tarafından oluşturulan şiirsel uyum olduğunu ifade etmektedirler. Sekler'e göre yapının poetik karaktere sahip olabilmesi ancak o yapının iyi bir tektonik kurgusu olmasıyla mümkündür (Şekil 2.7). Frampton "Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture" isimli kitabının başlığında da tektonik kavramını "yapının şiirselliği" olarak nitelendirmektedir.

Teorik çerçeve incelendiğinde, tektonik kavramının içinde bulunan poetik karakter, yapının önemli bir bütünleyici parçası olmaktadır. Dolayısıyla tez kapsamında

incelenen olan yapılarda tektonik inceleme yapılırken, yapıların poetik karakterlerini oluşturan unsurlar da ele alınıp dökümlenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda yapılar üzerinde yapılacak olan tektonik analizleri, yapının duyumsal algısının da zenginleşmesini sağlayacaktır.



Şekil 2. 7 : Tektonik ve poetik ilişkisi (Engin T. Bakış).

Zumthor (2015, s. 33) yapının kullanıcısı ile kurduğu diyalogu şöyle aktarır;

Sık sık belli bir biçim uğruna kurulan, iddialı yapılara rastlıyorum ve canım sıkılıyor. O nesneyi yapan mimar orada değildir, ama yapının her ayrıntısından durmaksızın benimle konuşur durur. Bana hep aynı şeyi söyler, ama kısa bir süre sonra artık beni hiç ilgilendirmez olur. İyi mimari insanı içine almalı, onun yaşamasına, oturmasına izin vermeli, onun kafasını şişirmemelidir.

Poetik karakteri oluşturan öğeler duyusal ve öznelidir. Zumthor da bu söylemiyle kullanıcının algısı ve deneyiminin, yapının poetik karakteriyle ilişkisiyle olan çok anlamlı haline değinmiştir. Zumthor için poetik karakter bir anlatıdır ve kişiyle iç içe, samimi bir ilişki kurmalıdır. Tektonik ve poetik karakter incelemesi yapıları öğelerine ayırmayı gerektirir. Bu öğeler birer harf ve nota olarak okunduğunda anlamsız olmalarına karşın, birleşerek bir anlatı olan cümle ve müziği oluştururlar. Zumthor da bu sözlerinde skenografik tutumu eleştirmektedir. Zumthor için yapı poetik karaktere sahipse; kullanıcı ile diyalog kurarak, kullanıcıya ikincil anlamlar aktarabilmelidir.

2.7. Ahşap Yapılarda Tektonik ve Poetik

Yaşadığımız dünya üzerinde ahşap taş, tuğla, granit, cam, fiber, beton gibi bir çok farklı malzeme bulunmaktadır. Bu malzemelerin her birinin kendine ait bir karakteristiği, dokusu, yüzeyi, deseni olup her birinin çevreye ve insanlara verdiği mesaj farklıdır. Bu sebeple hem insanın her bir malzeme ile olan ilişkisi hem de malzemelerin kişileri etkileyiş biçimi, malzemeye göre farklı olmaktadır.

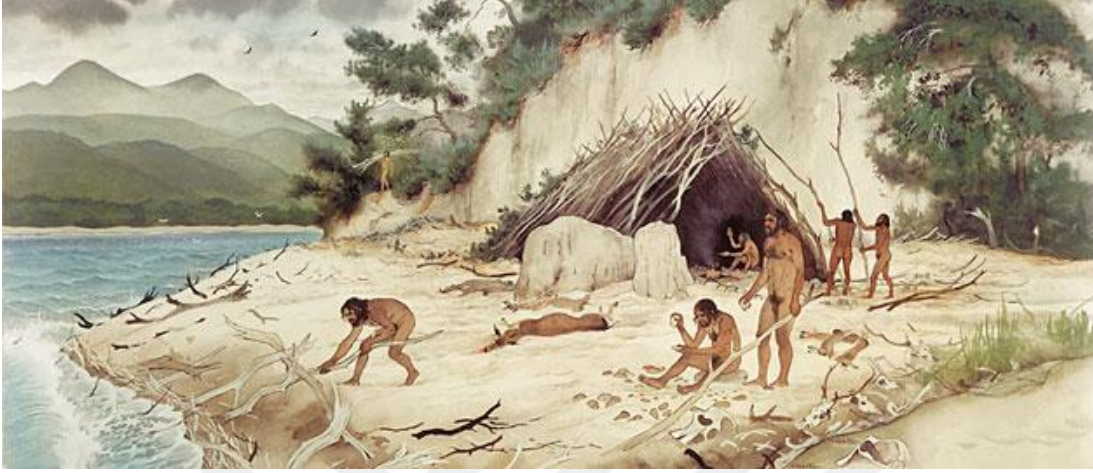
Malzeme insana olan etkisinden başka, strüktür ve konstrüksiyonun oluşumunu sağlayan temel yapı taşlarından biridir. Oluşan form ve konstrüksiyon üzerinden malzemenin ışık altındaki davranma şekli, parlaması, yansıması ve üç boyutlu etkisi tamamen değişecek olup yapının tektonik kültürünü ve poetik karakterini büyük ölçüde etkileyecektir. Bu sebeple tez kapsamında tek bir malzeme seçilmesi, malzemenin poetik karakter üzerindeki etkisinin minimize edilmesi ve poetik karakterin nesnelleştirilebilmesi açısından gerekli görülmüştür.

İnsanlık tarihine baktığımızda insanın ahşap ile olan ilişkisi; insanın çevresinde bulunduğu malzemeleri kullanıp onlardan yararlanabileceği andan itibaren başlamıştır. İnsanlar ahşabı çoğunlukla, zaman içerisinde değişen koşullara adapte olabilmek için; savunma, savaş, avlanma, çiftçilik, tarım, endüstri gibi alanlarda kullanmaya başladıkça, malzemenin doğasını keşfetmeye çalışmışlar ve malzemeye dair keşifler yapmaya başlamışlardır. Bu keşifler başlarda gözlem, tecrübe ve deneyimle gelişmeye başlayıp malzemenin kullanımında farklı alanlar yaratmıştır. O günlerden günümüze kadar da insan hayatı için vazgeçilmez malzemelerden birisidir. Günümüzde basit ve doğal bir malzemedен, modern endüstriyel bir mühendislik malzemesi haline gelip değişen yaşam koşullarına uyum sağlamıştır (Özçelik, 1965).

Ahşap 18'inci yüzyıla kadar medeniyetlerin gelişmesinde önemli etkilere sahip makineler, değirmenler, ayakkabılar, yapılar gibi binlerce ürünün ana malzemesi olmuştur. İlk barınakların kurulmasında, avlanmak ve savunmak için kullanılan ok, yay, mızrak gibi temel aletlerde, tarımsal aletlerde, kayıklarda, gemilerde ve daha büyük yapıları çevrelerde ana malzeme olarak kullanılmıştır. İlk matbaa da ahşaptan üretilmiştir. Yapıldıktan sonra dahi uzun yıllar boyunca yine ahşap kullanılarak yapılmıştır. Daha üst ölçekten baktığımızda buluşların, makine üretimlerinin çoğu ahşabın kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Dolayısıyla da ahşap insan için psikolojik ve duygusal anlamda, doğadaki yerini keşfetmede ve anlamlandırmada çok önemli olmuştur (Eva Ritter, Dainis Dauksta, 2011).

Ahşabın yapılarda ilk kullanımlarına dair araştırmalar erken Paleolitik döneme(450.000- 380.000BC) kadar gitmektedir (Slavid, 2006). Fransa'da bulunan Terra Amata ahşabın ilk kullanımına verilebilecek en iyi örneklerden biridir (Şekil 2.8). Fransız mimar ve teorisyen Viollet le Duc'ın(1814-1879) çıplak ellerle yapılabilecek olan basit ilk yapı ile ilgili çizdiği illüstrasyon da ilk ahşap yapı örnekleri arasındadır (Affentranger, 2005). Benzer şekilde Vitruvius Pollio (75-15

BC) da ilk yapının kökenine dair araştırmalarını, ahşap iskeletli bir yapı olarak ifade etmiştir. Gottfried Semper da Vitruvius’a ek olarak mimarlığın kökenine dair yaptığı sorgulamalarda ortaya attığı dört ögesini, ahşap iskelet sistemlerinden yapılmış Karayip Kulübeleri üzerinden tariflemiştir.



Şekil 2. 8 : Terra Amata yeniden inşa zamanı, Fransa (URL-1).

Medeniyetin yeni yeni gelişmeye başladığı dönemlerden, 16. Yüzyıl’ın başlarına kadar ahşap inşaat sektöründe artarak kullanılmaya devam etmiştir. Ancak 16. Yüzyıl’da ahşabın yakıt olarak kullanılmaya başlanması, tarım alanında kullanım alanının iyice genişleyip ormanlık alanların, yani ahşabın kaynağının azalmasına sebep vermeye başlamıştır. Bu sebeple fiyatı artmaya başlamış ve ulaşılabilirliği azalmaya başlamıştır. Son yüzyılda da beton ve çelik gibi yeni yapı malzemelerin ortaya çıkmasıyla birlikte, özellikle gelişmekte olan, ormanlık alanlarını genişletemeyen ülkelerde kullanımı gittikçe azalmış ve ahşap kültürü unutulmaya başlamıştır. Betonarmenin getirdiği kolaylıklarla birlikte, ucuz olması, bakımının daha az olması gibi sebeplerle çok katlı ahşap yapıların yerini betonarme binalar almıştır. Dolayısıyla da ahşap malzeme, mimarlık alanında önemini yitirmeye başlamıştır. Ancak Kuzey Amerika, Avrupa, Japonya ve Avustralya gibi ülkelere baktığımızda eski ahşap yapıların kültürünün hala devam ettiğini, çağdaş ahşap yapıların günümüz koşullarına uyarlanıp kullanıldığını görmekteyiz.

19. Yüzyıldan sonra, özellikle mimarlık alanında sürdürülebilirlik tartışmalarının artmasıyla, ahşap malzeme dünya genelinde yeniden önemini kazanmaya başlamıştır. Dünya genelinde küresel ısınmayla savaşmak için “daha fazla ahşap kullan” kampanyaları düzenlenmeye başlamıştır. Kanada ahşabın doğasında bulundurduğu;

- Kaynağının yenilenebildiği ender yapı malzemelerinden birisi olması,
- Ahşap ve Endüstriyel ahşabın kullanımının arttığı ülkelerde, doğru politik kararlar alındığında, özel kesim alanlarının artması sonucu hem çevre hem de ülke ekonomisi açısından olumlu sonuçlar oluşturması
- Ağacın ömrü boyunca CO₂ depolaması, kesildikten sonra dahi yakılmadığı sürece CO₂ depolama işlemine devam etmesi
- Yapı malzemesi olarak anti CO₂ olması
- Üretim aşamasından itibaren inşaatın tamamlanmasına kadar olan süreçte, diğer malzemelere göre çok daha az CO₂ salınımı gerçekleştirilmesi
- Düşük ısı iletkenliği sebebiyle, diğer yapı malzemelerine göre büyük avantajlar sağlayıp yapının ısınma ve soğuması için çok daha az enerji harcaması

gibi özellikleri sebebiyle “green wood through wood (GCWood)” sloganıyla, 2018 yılından itibaren kamu yapılarının çok önemli bir sebebi olmadığı sürece ahşap yapılmasını kanunlaştırmıştır.

Frank Lloyd Wright (1928, s. 481) ahşap malzemenin insan ile olan ilişkisi için şunları söylemiştir; “Ahşap bütün malzemelerin içerisinde insan ile en samimi olanıdır. İnsan onunla bağlantılı olmayı, ahşabı elinin altında hissetmeyi sever. Ahşap dokunmak için sıcak, samimi ve görsel olarak da sempattır. Ahşap evrensel olarak insan için güzeldir.”. Bu sözleriyle Frank Lloyd Wright (1867-1959) insan ile ahşap arasındaki ilişkinin evrenselliğini ve bu bağlamda diğer malzemelerden farklı olan ilişkisini vurgulamıştır. Bir odun parçasına dokunup içerisindeki büyüme halkalarını görmek, insanın içgüdüsel olarak doğa ile bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Kişi onun da yaşayan bir yüzey olduğunu hissettiğinde onunla daha samimi bir ilişki kurmaya başlamaktadır. Belki de bu sebeplerden dolayı ahşap yapılar, insanı her daim doğaya bağlamaktadır. Günümüzde bir çok mimar, psikolog ve terapist ahşabın insana karşı psikolojik ve fiziksel olarak pozitif bir uyaran olduğunu belirtmektedir. Mimar Micheal Green (2013) tasarladığı ahşap yapılarla ilgili şunları ifade etmektedir: “ Farkettiğim şey şu ki insanlar tasarladığım ahşap yapılara girdiklerinde tamamen farklı tepki veriyorlar. Hiç bir zaman bir binanın içerisine girip çelik ya da betonarme bir kolona sarılan bir kişi görmedim. Ancak bu bahsettiğime ahşap yapılarımda çokça tanık oldum.”.

Ahşabın insan ile kurduğu bu duygusal bağın incelenecek olan yapılarda poetik karakteri duygusal yönden olumlu etkileyeceği düşünülmüştür. Ahşap yapılarının doğasından gelen bir şiirsel ifade biçimi ve hikayesi, yaşayan bir malzeme olarak; mekanın içinde insanı doğasıyla bağlantılandırması ve tektonik kavramının köken olarak ahşap ile ilişkili olması gibi önemli sebeplerle tez bağlamında önemli görülüp araştırılacak malzeme olarak seçilmiştir.



3. METODOLOJİ

Seçilen yapıları tektonik kültür ve poetik karakter bağlamında okuyabilmek, tarifleyebilmek ve üretebilmek için seçilen yapıları söküme uğratan bir çözümleme modeli geliştirilmiştir. Bu çözümleme modelinde yapının tektoniğini okuyup poetik karakterini incelemek üzere 4 önemli başlık belirlenmiştir. Bu başlıklar; yerin öyküsü, mimarın öyküsü, yapının kurgusu ve poetik karakterdir (Şekil 3.1).



Şekil 3. 1: Metodoloji (Engin T. Bakış).

Yapılan her yapının belirli çevre koşulları, kültürü, fonksiyonu ve kullanıcı kitlesi vardır. Bir yapının poetik karakterinin güçlü olması, yerin öyküsünün, yerin kültürünün, yapının oluşması sürecinde nasıl kullanıldığı ile doğrudan ilişkilidir. Yerin öyküsü, tez kapsamında poetik karakterin ve mimari tasarımın başlangıç noktası sayılmıştır. Mimar, yapı yapılacak yerin kültürünü, tarihini ve karakterini; kendi kültürel geçmişi, mimari tasarım anlayışı ve kendi öyküsüyle harmanlayıp mimari programın gerektirdikleriyle birlikte yapının kurgusunun oluşmasını sağlar. Dolayısıyla burada ikinci önemli etmen mimarın öyküsüdür. Tezin amacı yapıların tektonik okuması ve poetik karakter analizi olduğu için, tek bir mimarın yapılarını incelemek, tektonik okumaya ve poetik karaktere odaklanabilmek ve mimarın mimari yaklaşımının ve felsefesinin anlaşılabilmesi açısından önemlidir.

Poetik karakterin oluşmasında önemli görülen 3. bölüm, yapının kurgusudur. Mimar yerin kültürünü, öyküsünü ve yapı için düşünülen programı; kendi söylem biçimiyle yorumlayarak yapının kurgusu oluşturmaya başlar. Öncelikler ve sorunlar bu bölümde şekillenmektedir. Yapının kurgusu bölümünde; tektonik kültürün çözümlenmesi için Sekler ve Frampton'un tektonik, strüktür, konstrüksiyon ve

skenografi üzerine ortaya koydukları teoriler temel alınacaktır. Yapılar tektonik, atektonik, strüktür, konstrüksiyon ve skenografi kavram kümesi üzerinden analiz edilip sökülünecektir.

Yapının en son incelenecek olan 4. bölümü ise poetik karakteridir. Poetik, özneye ve algıya bağlı olarak değiştiği için nesnel bir sonuca varmak ve nesnel bir analiz yapmak güçtür. Ancak tez kapsamında oluşturulan çözümleme modelinde, algının parçalara ayrılarak incelenebileceği ve analiz edilebileceği Gestalt algı yasaları bu süreci nesnelleştirebilmek açısından önemli görülmüştür. Gestalt öğrenme kuramında tektoniğin temelinde de yatan “bütün parçalardan fazladır” anlayışı ile uyuşması, poetik karakterin analizinde Gestalt prensiplerinin kullanılmasında etkili olmuştur.

3.1. Gestalt Öğrenme Kuramı

Gestalt Öğrenme Kuramı 1920’de Max Wertheimer tarafından Almanya’da, algılama üzerine geliştirilen olan bir teoridir. Max Wertheimer (1880-1943) Gestalt Psikolojisinin genel fikir sahibi olarak kabul edilse de Kurt Koffka (1886-1941) ve Wolfgang Kohler’in (1887-1967) fikrin gelişimine oldukça katkısı olmuştur.

Grid, altın oran ve renk teorisinin yanında, bugün en çok kullanılan ve tasarım kurallarının temelini oluşturan bir teori olarak görülmektedir. Gestalt kelimesinin tam olarak bir karşılığı olmasa da “şekil, strüktür, biçim ya da organize olmuş bütün” gibi yorumlanabilmektedir. Gestalt psikolojisinin ve tektonik kavramının incelenecek yapıları bütüncül olarak ele alması, bütünü parçalara ayırarak incelemeye olanak tanınması, bu iki teorinin birlikte kullanılmasını sağlamıştır. Tektoniğin içinde barındırdığı; parçaların birleşimi ve ötesindeki metafiziksel anlam, Gestalt psikolojisinin de temelini oluşturmaktadır. Gestalt psikolojisinin temel savına göre bütün; parçaların toplamından fazla ve farklıdır. Birey bütünü, parçalara ayrıştırarak değil bir bütünlük içerisinde algılar. Gestalt psikolojisinin temel hareket noktası “kavrama, algı”dır. Gestalt psikologları öğrenmenin basit bir uyarıcı tepki ilişkisine dayanmayıp organizmanın dışarıdan gelen uyaranlara, kendisinden de bir şeyler katarak bu süreci yeniden anlamlandırıdığını savunurlar.

Gestalt kuramı davranışçı yaklaşıma tepki olarak doğmuştur. Gestaltçıların temel görüşleri şu şekilde sıralanabilir;

- Bir nesnenin algılanması onun diğer nesnelerle olan ilişkisine bağlı olarak değişmektedir.
- İnsan çevresini bir algı düzeni içinde görür ve algılar. Ya da belirli düzen ve kalıplar üzerinden algılayıp yorumlar.
- İnsanın algısı bütüncüdür. Ancak bütünü oluşturan parçalar algılanmada önem taşır. Ayrıca bu parçaların birbirleriyle olan ilişkileri de önemlidir.
- Davranış, kişinin olayı algılamasına ve kendi içerisinde yorumlamasına göre değişmektedir. Öğrenme; bu algılama ve yorumlamadaki değişme olarak tanımlanabilir.

Sonuç olarak Gestalt teorisi; bütüncül, öznel, varoluşçu ve bilişsel bir teoridir. Bu sebeple yapılardaki poetik karakterin analizi için iyi bir teorik alt yapı oluşturur.

Gestalt kuramına göre algı bir örgütlemedir. Bu sebeple teoriyi Gestalt ilkeleri denilen algı yasalarıyla açıklamaktadırlar. Bu yasalar tasarımda görsel algıyı açıklamak ve irdelemek amacıyla kullanılıp gestalt psikolojisi içerisinde çok büyük öneme sahiptirler.

Gestalt psikolojisi, bugün hala üzerine çalışılmakta olan kuantum fiziğinin temel verileriyle de benzerlik göstermektedir. Kuantum fiziğine göre basit varlıklar bir araya geldiklerinde ya da ilişki kurduklarında yeni özelliklerin ortaya çıkacağını varsayar. Yani bütün; öğelerin toplamından fazladır. Gestalt psikolojisinin 7 temel yasası vardır. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir;

- Zemin-Şekil Yasası (Figure-Ground)
- Yakınlık Yasası (Proximity)
- Süreklilik Yasası (Continuity)
- Benzerlik Yasası (Similarity)
- Tamamlama Yasası (Closure)
- Düzen-Simetri Yasası (Order)
- Pragnaz Yasası

3.1.1. Zemin-şekil ilişkisi

İlk olarak Danimarkalı fenomelojici Edgar Rubin(1886-1951) tarafından tanıtılmıştır. Gestaltçılara göre algılanan herşey, bu iki kavram arasındaki ilişkiden ortaya çıkmaktadır. Bir ressam tablosunu yaparken ya da bir müzisyen müziğini yazarken,

sanatını bu ilişki üzerine kurmak zorundadır. Normal şartlar altında insan beyni, dikkatini şekil üzerine odaklamaktadır. “Algıda seçicilik” kuramına göre, dikkatin yoğunlaştığı nesneye obje denir. Bu durumda zemin de bu odağın dışında kalan, algı alanına girmeyen kısım olarak tanımlanmıştır. Ancak bazı durumlarda şekil ve zemin yer değiştirebilir ve hangisinin zemin, hangisinin şekil olduğuna karar verilemeyen durumlar ortaya çıkabilir. Bu durumda ancak, dikkatin yoğunlaştığı alana göre şekil ve zemin ilişkisine karar verilebilir. Bütün algılarda bir zemin üzerinde göze çarpan bir şekil bulunmaktadır. Şekilin algılanmasının sebebi de o nesnenin daha çok uyarıcısının olmasıdır.

3.1.2. Yakınlık yasası

İnsan beyni, birbirlerine yakın olan nesneleri gruplandırarak algılama eğilimindedir. Bu gruplandırma işlemi, aynı zamanda bilginin insan hafızasında kalmasını ve hatırlanmasının kolaylaştırdığı için önemli sayılmaktadır. Bu gruplanarak algılama yasasına; “yakınlık yasası” denilmektedir. Yakınlık yasası zaman ve mekanda yakınlık olarak iki farklı grupta ele alınmıştır. Zaman için yakınlık yasası; müzik notaları arasındaki ilişki üzerinden örneklendirilebilir. Mekanda yakınlık algısı da mekan içerisindeki nesnelerin birbirlerine yakın durduklarında, birer bütün olarak algılanma eğilimi olarak örnek verilebilir.

3.1.3. Süreklilik yasası

Bu yasaya göre insanın bilişsel sistemi; görsel ya da işitsel elemanlarda oluşan süreklilik içerisinde öğeleri birbirleriyle ilişkili olarak görme, algılama ve anlamlandırma eğilimindedir. Aynı yönde giden çizgiler, öğeler birbirleriyle ilişkili olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla süreklilik algısı içerisinde bu sürekliliği bozan etmen ya da nesneler algıyı olumsuz etkileyerek dikkat çekmektedirler. Süreklilik yasası; aniden ya da birden bire olan değişkenlerden çok süreklilik içerisinde giden değişkenleri algılamaya meyilli olduğumuzu anlatmaktadır.

3.1.4. Benzerlik yasası

Benzerlik yasasına göre kişi, birbirine benzeyen uyarıcıları gruplayarak algılama eğilimindedir. Benzerlik yasasını sadece şekil benzerliği olarak düşünmemek gerekir. Renk, şekil, boyut, doku, ses, cinsiyet gibi farklı kategorilerde oluşan benzerlik, gruplanarak algılanma eğilimindedir (Ellis, 1938). Yakınlık yasasına benzer şekilde,

benzerlik yasası da karşılaşılan olayların anlamlandırılması ve öğrenilmesi için önemli görülmektedir.

3.1.5. Tamamlama yasası

Gestalt psikolojisine göre tamamı görülmeyen olaylar, şekiller, sesler, tamamlanmamış nesneler, kişi tarafından tamamlanıp bütün olarak algılanmaktadır. Tamamlama yasası da diğer yasalar gibi sadece nesneleri içermeyip tamamını öngöremediğimiz olayların, zihinde tamamlanmasına karşılık gelmektedir. Tamamlama yasası sonuç olarak; kişinin tamamını göremediği olayları ve nesneleri bir bütün olarak görüp algılama ve tam anlamıyla bir gestalta ulaşma eğilimidir.

3.1.6. Basitlik yasası

Basitlik yasasına göre kişi; zor olaylar yerine daha basit ve düzenli olan olay ve nesneleri daha kolay algılamaktadır. Objelerin karmaşıklığı ne kadar artarsa, bireyin algılaması bir o kadar güçleşirken, birey o karmaşıklık içerisinde kendine yakın, tanıdık olan şekil ve nesneleri seçerek karmaşıklığı azaltmaya yönelir.

3.1.7. Pragnaz yasası

Gestalt psikologları algısal örgütlenmeye yardımcı olan, diğer yasaların hepsini kapsayan ve onların temelini oluşturan Pragnaz yasasını öne sürmüşlerdir. Pragnaz yasasına göre, “ her psikolojik olay anlamlı, tam ve basit olma eğilimindedir.” Yani pragnaz yasası; denge durumunu ifade etmektedir. En iyi form; en iyi bütün olma eğilimini anlatmaktadır. Dolayısıyla diğer tüm yasaların temelini oluşturmaktadır. Diğer yasaları da kapsadığı için incelenecek yapılarda bu başlık altında bir analiz yapılmayacaktır.

Sonuç olarak yapılar üzerinden tektonik okuma ve poetik karakter analizi yapılması istenilen bu tezde, poetik karakterin analizi için Gestalt öğrenme kuramı ve öne sürülen algısal örgütlenme ilkeleri; analiz metodolojisi olarak uygun ve önemli görüşmüştür. Dolayısıyla incelenecek olan yapıların tektonik incelemesi bittikten sonra, poetik karakterlerini dökümlemek amacıyla Gestalt yasaları kullanılacaktır.



4. MİMARIN ÖYKÜSÜ

Tezin ilk analiz bölümü, mimarın öyküsüdür. Mimarın düşünüş biçimi, kültürel geçmişi, yaşanmışlıkları ve mimari tasarım algısı, ortaya koyduğu yapıların tektoniğini ve poetik karakterini etkilemektedir. Zumthor'un (2006) söylediği gibi; "Bir mimari eserin ortaya çıktığı yaratıcı eylem, tüm tarihi ve teknik bilgilerin ötesinde bir şeydir. Mucitinin ruhunu yansıtır ve zamanımızın sorularına işlevsel formu ve görünümü, diğer mimari eserler ve durduğu yer ile olan ilişkilerine kendi cevaplarını verir.". Bu bölüm, incelenecek yapılardaki tektonik ve poetik karakteri anlamaya çalışmak adına başlangıç sayılıp Zumthor'un mimari tasarım sürecine, fikirlerine ve düşünüş biçimine odaklanılmıştır.

Zumthor, İsviçre'nin Basel bölgesinde, en içine kapalı eyaletlerinden birisi olan Graubünden'de, Oscar Zumthor isimli mobilyacının oğlu olarak, 26 Nisan 1943 yılında dünyaya gelmiştir. 20'li yaşlarına geldiğinde marangozluk ile ilgili olarak babasının yanında çalışmaya başlamıştır. Zumthor'un o yaşlarda mimar olmak gibi bir hayali olmamasına karşın, babası gençken mimar olmak isteyip dönem koşulları ve maddi sıkıntılar sebebiyle çalışmak zorunda kalıp mimar olamamıştır.

Özellikle 1980'li yılların sonunda yaptığı işlerle dünya mimarlık gündemine gelerek, gündemde olduğu zamandan itibaren de ürettiği işlerle, sürekli olarak gündemde kalmayı başaran bir mimardır. Mimarlık pratiğinde bir çok ödülü olan Zumthor; 2006 yılında "Spirit of Nature Wood Architecture" ödülünün sahibi olarak, ahşap yapılar ile ilgili önemli bir ödül elde etmiştir. 2009 yılında, mimarlık alanında mesleki pratiğin en uç noktası sayılan Pritzker ödülünü almıştır. Arkitera.com mimarlık sitesinde Zumthor'un 2009 yılında Pritzker ödülünü kazandığını duyurmak için attığı başlık "mimarlığın münzevi starı" olmuştur. Başlığın içerisindeki "münzevi" ve "star" kelimeleri arasındaki gerilim, Zumthor'un mimarlık pratiği içerisinde konumlanmaya çalıştığı yeri güzel ifade etmektedir. İhsan Bilgin'e (2016, s. 22) göre de Zumthor'u anlamaya çalışmak için ilk başlangıç noktası bu manidar "Ne Münzevi Ne Star" başlığıdır. Türk Dil Kurumu "münzevi" kavramını: "İnsanlardan kaçan, tek başına yaşamayı seven" olarak tanımlamıştır. "Star" kavramı ise, özellikle mimarlık camiası içerisinde; ortalıkta olmaya, gündemde olmaya işaret

eden bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilgin tam da bu çelişki için şunu sorar;

Nasıl oldu da böyle münzeviliği akla getiren biri aynı zamanda star olmanın eşiğine kadar gelip daha ileri gitmeyerek orada durmayı tercih etti, ya da nasıl oldu da star olmanın eşiğine kadar getirildi? Nasıl oldu da bu ikisi birden, bir arada mümkün olabildi? (Bilgin, 2016, s. 35).

Zumthor, Chur’a çok yakın, banliyö gibi işlev gören ve yaklaşık 970 kişilik nüfusu olan Haldenstein köyünde yaşayıp çalışmaktadır. Kendi mimarlık ofisini de 1978 yılında yani 36 yaşında, eşiyle birlikte yaşadığı Haldenstein’da kurmuştur. Mimarlık eğitiminden önce, bir sanat okulunda marangozluk eğitimi alıp uzmanlaşmış, ardından uygulamalı sanatlar için Basel’de Kunstgewerbeschule okuluna başlamış ve New York’da Pratt Enstitüsünde de mimarlık eğimi görmüştür. Dolayısıyla hayatına baktığımızda, büyük şehirlere gidip yaşadığını ve eğitim gördüğünü, kendisinin ve babasının isteği üzerine Haldenstein’a geri dönmeyi tercih ettiğini görmekteyiz. Bu tutum, günümüzde şehirleri terk edip kırsal alanlarda yaşamaya başlayan entellektüellerin tutumuyla bir görülmemelidir. Çünkü Zumthor zaten oralıdır (Bilgin, 2016, s. 35).

Ofisini kurduktan sonra ürettiği ilk projeler; konutlar, şapel, küçük bir sanat müzesi, Roma arkeolojik alanı için yaptığı barınak ve üst örtü projesi, Haldenstein’a yakın yerlerde olup hepsi İsviçre sınırları içerisindedir. En önemli işlerinden biri sayılıp en çok dikkat çeken termal tesis projesi (1996) de Graubünden eyaletinde, hayvancılıkla uğraşılan, az nüfuslu etrafta hayvanların otladığı Vals köyünde yapılmıştır. Bu tez kapsamında da incelenecek olan ve uluslararası mimarlık medyasının dikkatini üzerine çeken; “Saint Benedict Şapeli” ve “Gugalon Evi” de eyaletin içerisindeki kır peyzajı içerisinde konumlanmıştır. 1990’larda Berlin’de yaptığı “Terörün Topografyası” projesi ve EXPO 2000 için tasarladığı, yerel ahşaplarından oluşan İsviçre Pavyonu gibi projelerle, yaptığı işler Graubünden’in dışını çıkmaya başlamıştır. Münzevilik ve starlık bağlamına örnek olabilecek bu durumda Zumthor; işlerinin artması ve büyümesiyle, ofisinin kapasitesini arttırmayı ya da daha büyük bir şehirde kurumsal bir yapılanmaya bürünmeyi düşünmemiştir. Değişmeden, dönemin şartlarının getirdiği yapılandırmalardan uzak durarak, işlerine odaklanmaya devam etmektedir.

Bilgin (2016, s. 44) Zumthor’un bu konumlanışını şöyle açıklamaktadır;

Zumthor kapalı kapıları açabilmek için kapatıyor açık kapıları. O yüzden münzevi değil. Kapatdığı dünyanın kendisi değil; doğal, zihinsel, tinsel ve psişik enerjileri harekete geçirebilmek için onların önünü kesen koşulların dünyasını dışlıyor sadece. Münzevi olmadığı kadar star da değil. İkon'a tahvil edilemiyor bir türlü yaptıkları. Dünya tam da bu nedenle, ikona direnen olağanüstülüğün ortaya çıkışına şahit olduğu için gözünü alamıyor onun yaptıklarından.

Zumthor'a bu ara kesit üzerinden bakıldığında, diğer çoğu mimardan farkı; çalışma süresini belirleyip işin yetiştirilmesi gibi bir acele ve telaş içerisinde olmayışıdır (Şentürk, 2016). Dinginlik içerisinde yaptığı bu işlerini, uzan zaman dilimlerine yayarak, üzerinde yeterince düşünüp olgun ürünler ortaya koymaya çalışmaktadır. Projelerini de bağlam da seçmektedir.

Bilgin bu süreci şöyle aktarır;

...(tasarımcı) dikkatini durumun kendisine yöneltirse, ilhamını durumun biricikliğinden alırsa, güneşin her doğuşuna, ağacın her kesitine, insanın her akşamki haline dikkat kesilmeyi bilirse, bakmaya, işitmeye, koklamaya, tatmaya, dokunmaya açıksa, bunları otomatikçe almamışsa, özgül durumların kendilerine bir kere açıldı mı tekrarlanan hiçbir şey, hiçbir an olmadığının farkındaysa, işte bu açıklık durumu içinde gerçekleştirme iddiasındadır üretimini. (Bilgin, 2016, s. 43)

4.1 Mimari Yaklaşımı

Zumthor, tektonik ve poetiğe dair kendi yaklaşım ve fikirlelerini ortaya koymuştur. Ürettiği yapılarda sadece o çevreye özgü sorunları ele alarak, bölgenin karakterine özgü mimari ürün ortaya koyma çabası içerisinde. Malzeme kullanım biçimi ve üretilen detaylarda da bu bölgesel karakterleri yansıtmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla Zumthor'un mimari yaklaşımını analiz etmek, onun yapılarını analiz etmek kadar önemlidir. Bu bölüm içerisinde, mimarın ortaya koyduğu atmosfer ve poetik kavramlarına, strüktür, konstrüksiyon, mekan, malzeme ile ilgili düşüncelerine ve mimari tasarım sürecine yer verilecektir.

Bireyin büyüdüğü yer, onun zihinsel gelişiminde ve dünya ile kurduğu iletişimde büyük etkiye sahiptir. Zumthor (2006) da kendisini etkileyen ilk yapıların, gençliğindeki ve çocukluğundaki mekanlar olduğunu söyleyip şöyle açıklar; “Babamın evi, gittiğim ilk sinema salonu, kiliseler ve tren istasyonları.. Mimarlık olduğunu bilmeden önce mimarlık deneyimleri yaşıyordum.”.

Zumthor'un aldığı tasarım eğitimleri, tarihsel olarak yoğun işlenmiştir. Mimarlık tarihini, temel tasarım eğitimlerinin önemli bir parçası olarak işlemişlerdir. Mimarlık pratiği doğrusal bir süreç olarak, mimarlık tarihinden oluşmamasına karşın, mimari yapıların tarihsel bağlamdan kopuk olarak ele alınamayacağı da ortadadır. Dolayısıyla yoğun tarihsel eğitimin, Zumthor'un genel mimari anlayışına etkisi olduğu söylenebilir. Benzer şekilde, babasının mobilyacı olması, kendisinin marangozluk eğitimi alıp uzmanlaşması; kendisinin hayat görüşüne etki ettiği gibi, mimari görüşünü de etki etmiştir.

4.1.1 Atmosfer ve poetik

Zumthor (2010, s. 19) kendisinin şiir ile olan ilişkisini şöyle tarif eder;

Gençliğimde şiiri, az ya da çok dağınık metaforlardan ve imalardan oluşan bir tür renkli bulut olarak hayal ettim, zevkli olsalar da, dünyayı güvenilir bir bakış açısı ile ilişkilendirmek zor oldu. Bir mimar olarak, bu genç şiir tanımının tersinin muhtemelen gerçeğe daha yakın olduğunu anlamayı öğrendim.

Zumthor için bir mimarlık işinin sanatsal niteliklere ve poetik bir değere sahip olabilmesi, ancak deneyimleyen kişiyi etkileyecek ya da onunla diyaloga girebilecek kadar güçlü olmasıyla mümkündür. Bu sebeple atmosfer, şiirsel aktarımın ve diyalogun oluşması için çok önemlidir. Zumthor için şiir; beklenmedik bir gerçektir ve dinginlik içinde yaşamaktadır (Zumthor, 2010). Binanın kendisi şiirsel olmayıp ancak belirli anlarda, daha önce bu şekilde asla anlayamayacağımız bir şeyi anlamamıza izin veren, ince niteliklere sahip olabilir (Zumthor, 2006). Dolayısıyla Zumthor'un poetik kavramı, mekanının deneyimleyen kişi ile diyalogu vasıtasıyla oluşmaktadır. Mimarlığın poetik bir karaktere sahip olabilmesi de; istenilen dinginliğe form verilmesi aracılığıyla olur.

Atmosferi algılayış biçimimiz bir müzik bestecisinin, saniyeler içerisinde kişileri etkileyebilmesi gibidir. Zumthor'a (2006) göre atmosfer; “duygusal duyarlılığımızla - hızlı çalışan ve insanların hayatta kalmasına yardım etmek için ihtiyaç duyduğumuz bir algı biçimi olarak” algılanmaktadır.

4.1.2. Strüktür ve konstrüksiyon

Zumthor (2010, s. 10) için strüktür ve konstrüksiyonu Bach'ın müziği üzerinden anlatıp şunları söyler; “Johann Sebastian Bach'ın müziğinin en etkileyici olan yerini

onun mimarisidir. Onun konstrüksiyonu temiz ve geçirgen görünür. Melodik, harmonik ve ritmik elemanların tüm detaylarını, kompozisyonun tümüne dair hissiyatı kaybetmeden yakalamak mümkündür.” Nasıl ki bir müzik ancak yapı taşlarına indirgendiğinde kurallarını anlaşılabiliriyorsa; yapılar için tektonik okumada da benzer durum geçerlidir. Zumthor için strüktür; kompozisyonun tüm organizasyonu iken, konstrüksiyon; bir araya gelen parçaların anlamlı, melodik, ritmik ve harmonik bütünlüğüdür ve mimari çalışmaların asıl özü inşa etme eylemidir (Zumthor, 2010). Bu sebeple bu somutlaşma da strüktür ve konstrüksiyon önemli role sahipken, tektonik de bu bağlamda yapıyı yapı taşlarına ayırmada önemlidir. Bilgin (2001, p. 60) Zumthor’un mimari yaklaşımında iki yoğunlaşmış odak olduğundan bahsedip şöyle aktarır;

“Öge, bileşen, mafsalsal, detay, form vs değil, madde. Program, yer işlev, davranış vs. değil durum. Daha doğrusu öge, bileşen, mafsalsal, detay, form olarak madde; program, yer, işlev, davranış olarak durum. Mayalanmış, damıtılmış, her şeyi üzerine çekmiş, toplamış, sorumluluğunu üstlenmiş yoğunluklar olarak madde ve durum.”

Zumthor “Thinking Architecture” isimli kitabında yaşam ile tensel, duyumsal bir bağlantı kuran bir yapı tasarlamak için, mimarın form ve konstrüksiyonun ötesine giden yolu düşünmesi, bulması gerektiğini ifade etmektedir. Onun için mimarlık malzeme ve onun yarattığı mekan atmosferi ile ilişkilidir. Yani poetik karakteri oluşturan ana öge malzemedir. Zumthor mimarlığın form ile ilgili bir şey olmadığını; ışık, malzeme ve atmosfer gibi diğer bir çok şey ile ilgili olduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla amaçladığı kağıt üstünde ya da form ile yaratılan bir eser olmaktan ziyade bir içsel atmosfer yaratımıdır. Bu da Frampton ve Sekler’in tektonik tutumlarıyla uyumaktadır.

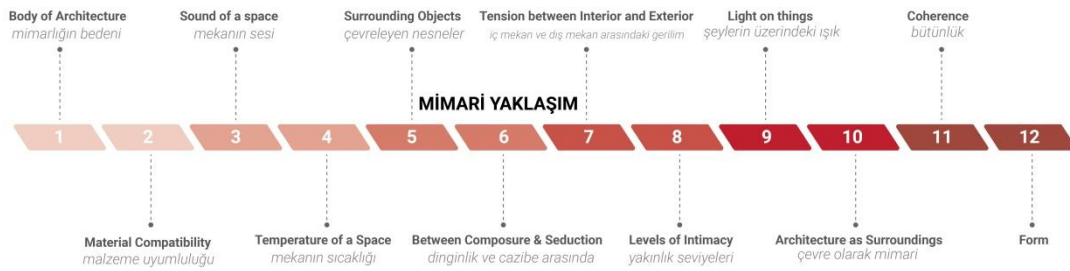
4.1.3. Malzeme

Joseph Beuys’un malzemeyi kararlı ve anlamlı olarak kullanım biçimi, Zumthor’u etkilemiştir. Zumthor, Beuys’un malzeme biçimini; kültürel olarak iletilen tüm anlamlarının ötesinde, malzemenin kullanılması hakkında eski ve temel bir bilgiyle bağlantılı olarak görmektedir (Zumthor, 2006). Zumthor, malzemenin kendi özünün şiirsel bir karakteri olamayacağını, ancak mimarın malzemeler için anlamlı bir durum yarattığında malzemenin mimari bir nesne olarak, poetik bir karakteri üstlenebileceklerini savunmaktadır. Dolayısıyla Zumthor’un malzemeye aşılama çalıştığı bu poetik karakter ve his, bütün kompozisyon kurallarının ötesine

konumlanmıştır. Zumthor için malzemenin dokunulabilirliği, kokusu, akustik nitelikleri ve sıcaklığı gibi temel unsurları; kullanmak zorunda olunan dilin unsurlarıdır. Bu sebeple onun için binada kullanılan malzemeler, sadece o yere özgü olarak algılanan anlamlar üretmeye başardığında, duyuların ortaya çıkmaktadır. Böyle bir anlamlandırmayı başarabilmek için de o malzemenin, binanın içinde bulunduğu o özel durumda nasıl bir anlama sahip olduğu araştırıp sorgulanmalıdır. Mimari tasarım sürecinde bu araştırma ve sorgulamaların cevapları bulunmasıyla, malzemelerin genel ve duysal kullanımlarına yeni çözümler üretilebilir (Zumthor, 2006).

4.1.4. Mimari tasarım süreci

Peter Zumthor, “Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects” isimli kitabında kendi mimari tasarım süreci içerisinde önem verip binalarındaki atmosferi yaratırken kullandığı 9 kişisel, kısa ve duysal bölümden bahsetmektedir. Bunlara ek olarak da kendi işlerinde onu harekete geçiren; 3 kısa başlık daha açıp mimari tasarım yaklaşımını ortaya koymaya çalışır (Şekil 4.1). Bu bölümde Zumthor tarafından yazılan bu kitaptan yola çıkarak, onun mimari tasarım süreci dökümlenmeye çalışılmıştır.



Şekil 4.1 : Peter Zumthor'un Mimari Tasarım Süreci (Engin T. Bakış)

Bu 9 başlığın ilkinden; mimarlığın ilk ve en büyük sırrı olarak bahsedip; “mimarlığın bedeni (Body of Architecture)” olarak tanımlar. Mimarlığın bedeni Zumthor için; farklı materyallerin, dünyadaki farklı şeylerin toplandığı ve bunların bir mekan yaratmak için birleştiği; tüm öğeleri bir arada tutan şey olarak tanımlanabilir. Bu bir tür anatomi ve onu örten bir şey olarak algılanabilir. Zumthor (2006, s. 24) bunu; “Bedensel bir kütle olarak, etrafımda bir zar, bir kumaş, bir çeşit örtü, kadife, ipek.” diye aktarır. Zumthor’un ortaya attığı bu beden, metafiziksel olarak var olan bir durum olmayıp fiziksel olarak deneyimlenebilen bir şeydir. Bu noktada mimarlığın

bedeni olarak tanımladığı birinci bölümü Eduard Sekler'in konstrüksiyon tanımına benzerlik gösterir.

Zumthor ikinci önemli etmen olarak; “malzeme uyumluluğundan (Material Compatibility)” bahseder. Bir malzemenin sonsuz şekilde bir araya geliş biçimi vardır. Her bir malzemenin birleşimi de her seferinde benzeri olmayan bir şey ortaya çıkarmaktadır. Zumthor (2006, s. 24) bu durumu bir taş üzerinden örneklendirerek; “onu görebilir, ezebilir, delebilir, ikiye bölebilir ya da cilalayabilirsiniz dolayısıyla her seferinde farklı bir karakter ve farklı bir durum yaratmış olursunuz” diye anlatır. Dolayısıyla atmosferi oluşturan önemli etmenlerden biri malzemelerin nasıl bir araya geldiğidir.

Zumthor üçüncü başlık olarak ; “mekanın sesini (The sound of a space)” anlatır. Ona göre iç mekan bir büyük enstrüman gibi davranıp; sesi topar, yükseltir ve başka yerlere iletir. Ancak, ses mekan içerisindeki malzemeyle birebir ilişkili olduğu için, o iç mekanın içerdiği malzemelerin yüzeyi ve uygulanma biçimi o mekanın sesi üzerinde etkilidir. Dolayısıyla her malzemenin değişimi o mekanın sesine etki edip mekanın sesini değiştirecektir. Zumthor'a göre ses mekan içerisindeki algılama konusunda da önemlidir. İnsan çevresinde duyduğu sesleri kendi içerisinde ilişkilendirir. Örneğin kendisinin çocukken duyduğu seslerin, annesinin mutfaktayken çıkardığı seslerin onu etkilediğini vurgular. Bu durumu da “ses geldiğinde annemin evde olduğunu biliyordum ve bu beni mutlu hissettiriyordu” diyerek örneklendirir (Zumthor, 2006, s. 28). Bu kişisel seslerin dışında tren istasyonunun ya da bir kasabanın gibi başka sesler de vardır. Zumthor (2006, s. 30) biraz daha ileriye gidip durumun daha mistik olacağını düşünmesine rağmen durumu çözümlemeye çalışarak şöyle aktarır; “bir binadan, geriye hiçbir şey kalmadan, başka hiçbir şeye dokunacak hiç bir şey olmadan tüm yabancı sesleri çıkarmayı düşünürsek, ve bunun nasıl olacağını hayal etmeye çalışırsak, o binanın hala bir sesi olur mu?”. Zumthor'a göre her binanın sürtünmeler haricinde oluşan, rüzgar ya da başka şeyler tarafından tetiklenen sesleri vardır ve kişi ancak sadece ses yalıtımlı bir da girdiğinde orada başka bir şeyin olduğunu hisseder. Böylelikle Zumthor'un ortaya koyduğu 3. başlık olan mekanın sesi, onun mekan yaratmadaki sessiz bir yer inşa etme tutkusunu ortaya koymaktadır. Günümüz koşullarında, dünyamızın çok gürültülü bir yer halini alması, mekandaki bu dinginliğini sağlayabilmekte önemli bir engeldir.

Zumthor'un dördüncü olarak bahsettiği durum mekanın sıcaklığı (Temperature of a Space) olup bu başlığı Expo 2000 için tasarladığı İsviçre Pavyonu üzerinden örnek vererek açıklamaktadır. Dışarıda hava sıcakken pavyonun içinin soğuk olması ve hava serin olduğunda da yapının açık mekan olmasına rağmen dışarıdan daha sıcak olması bu duruma örnektir. Mekanın bu sıcaklığı doğru atmosfer ve ruh halinin yakalanması açısından önemlidir. Tabi ki bu sıcaklık yine malzemenin kendisiyle ilişkilidir. Örneğin çeliğin yaratacağı atmosfer ile ahşabın yaratacağı atmosfer bambaşkadır. Ahşaba göre çelik, soğuk olup sıcaklığı düşürür. Dolayısıyla Zumthor'un bahsettiği mekanın sıcaklığı, hem psikolojik hem de görülen, hissedilen, dokunulan bir fiziksellik içerir.

Beşinci olarak bahsedilen önemli etmen; “çevreleyen nesneler (Surrounding Objects)”dir. Zumthor için başarılı bir tasarım objelerin fazla rahat ve başıboş görünmesini engellemektedir.

Bir diğer başlık da “dinginlik ve cazibe arasında (Between Composure and Seduction)”dır. Zumthor'a göre mimarlık mekansal bir sanat olup aynı zamanda müzik gibi geçici bir sanattır. Dolayısıyla insanların bina içerisinde nasıl hareket ettiklerinin düşülmesi gerekmektedir. Böylelikle de mimarlığın icra ediliş biçiminin hareket ile ilişkili olması gerekmektedir. Zumthor mekanın hareket ile olan ilişki üzerinde rehberlik, hazırlık, uyarım, rahatlama, hoş bir sürpriz gibi hızla yapılmayan ve çok doğal görülen zıt kutuplar yaratmaktadır.

Zumthor'un tasarım sürecini oluşturan yedinci başlık; “iç mekan ve dış mekan arasındaki gerilim (Tension between Interior and Exterior)”dir. Bir insan ancak ya içeride ya da dışarıda olabilir. Dolayısıyla bu iç mekan ve dış mekan arasındaki geçişler ve gerilim atmosfer yaratmada önemli bir etmendir. Zumthor'a göre küçük halka delikli kapı, iç ve dış arasındaki neredeyse farkedilmeyen geçiş, bizi çevreleyen, saran ve birlikte tutan kapalılığın hissedilmesinin inanılmaz bir yoğunluk hissi, atmosfer yaratımı için önemlidir. Ayrıca Zumthor iç ve dış arasındaki ilişkiyi sadece geçişler üzerinden tartışmayıp; dış cephenin, yapının mimarının ne isterse onu yansıttığını ve iç mekana dair izler taşıdığını aktarmaktadır. Ama bu durum iç mekana dair herşeyi dışarı vurmadağı için aynı zamanda iç mekana dair bir gizem duygusu yaratacaktır. Dolayısıyla bu gerilim ilişkisi atmosfer için gerekli bir etmendir.

Zumthor'un sekizinci başlığı; "yakınlık seviyeleri (Levels of Intimacy)"dir. Zumthor bu durumu, akademik olmaktan çıkartıp ölçekler ve ölçülerden çok, bedensel olarak çeşitli yönleri, boyutları ve ölçeği olan birşey olarak tanımlamayıp kendi bedenine göre ifade etmektedir. Yani ondan daha büyük olması, çok daha büyük olması ya da bina içerisindeki objelerin ondan daha küçük olması gibi tanımlamaktadır. Yakınlık seviyelerini tarifleyeme çalışırken de şöyle aktarır; "Bahsettiğim şey, şeylerin büyüklüğü, kütlesi ve yerçekimidir. Kalın kapı ve ince yer. İnce duvar ve kalın duvar. Her zaman iç formun veya boş iç mekanın, dış mekan formuyla aynı olmadığı binaları oluşturmaya çalışırım." (Zumthor, 2006, s. 50).

Zumthor'un son olarak anlattığı başlık; "şeylerin üzerindeki ışık (Light on things)"tır. Zumthor ışığın mekan yaratmak için en önemli etmenlerden birisi olduğunu vurgular. Doğal ışığın mimarlıktaki yerinin yapay ışığa göre çok daha önemli olduğunu söylemektedir. Hatta bu durum ile ilgili şöyle söyler; "Bir mimar için bu ışık yapay ışıktan bin kat daha iyidir. Işık tüm anlayışlarımın ve kendimin de ötesinde bir şey olduğunun hissini veriyor" (Zumthor, 2006, s. 60). Zumthor'un mekanın aydınlatılması için iki farklı yaklaşım biçimi vardır. Bunlardan ilki; binayı saf bir gölge kütlesi olarak ele alıp karanlığı oyuyormuş gibi aydınlatma yapmaktır. Bir diğer yaklaşım biçimi de aydınlatma malzemelerini ve yüzeylerini sistematik olarak kullanıp ışığı yansıtma yöntemine göre tasarlamaktır. Ancak bu yöntem malzeme ve onun yansıma şekilleriyle ilgili bilgiyi bilmeyi gerektirir. Dolayısıyla tasarım da bu bilgilere dayanarak ve bu bilgiler arasından seçerek bütün malzemeleri bir araya getirmeyi gerektirir.

Bahsedilen bu 9 bölümle birlikte Zumthor'un bir yapıyı ve atmosferi yaratırken nelere odaklandığı anlatılmıştır. Bölümün başında değinildiği gibi Zumthor, kendi sürecini tanımlamak açısından 3 kısa başlık daha açma gereksinimi duymuştur. Bu üç başlık; "çevre olarak mimari (Architecture as Surroundings)", "bütünlük (Coherence)" ve "form"dur.

İlk kısa başlık olan çevre olarak mimari; yapının yere ait olma anlamınıdır. Bir yapı inşa edildikten sonra, insanların hayatlarının bir parçası olacaktır. Bu sebeple de çevresi ile uyumu önemlidir. Zumthor'a (2010, s. 17) göre her yeni yapılan mimari eser belirli bir tarihsel duruma müdahale etmekte olup doğru bir bina; "beni burada gördüğün gibi ben buraya aitim" demelidir. Ayrıca Zumthor'un tasarım yaklaşımına göre bir mimari çalışma; yerindeki uyaranları tetiklemeden, sadece çağdaş

eğilimlerden ve karmaşık vizyonlardan bahsederse, o çalışma o yere ait olamaz (Zumthor, 2010).

Zumthor'un ikinci kısa başlığı olan bütünlük de kaliteli bir bina yaratmak için önemli unsurlarından birisidir. Bu başlık; mimari mekanı bir araya getiren bütün öğelerin, tutarlı ve uyumlu bir şekilde etkileşime girmesi gerektiğini ve aynı zamanda her bir parçanın başka bir şeye atıfta bulunup iç içe geçmiş güçlü bir şekilde var olmasını tarif eder. Böyle bir durumda bütünü bozmadan bir araya gelen parçalardan birisini çıkarmak imkansız olacaktır. Zumthor bütünlük kavramına sadece fiziksel olarak yaklaşmamaktadır. Onun düşüncesine göre yer, fonksiyon ve form da bir bütünlük içerisinde var olmalıdır. Ancak yer, fonksiyon ve form birbirlerini yansıttıklarında ve tamamladıklarında başarılı bir mimari ürüne ulaşılmış olur. Dolayısıyla tamamlanmış bir binaya bakıldığında, bütünü oluşturan tüm gerekli öğeler ortadan kaybolur ve bina tek başına odak noktası olarak kendi tarihini başlatır.

Zumthor'un en son olarak bahsettiği başlık ve en son olarak varmak istediği sonuç; "form"dur. Zumthor mimari yaklaşımında; güzel bir biçim yaratma gibi bir tutkusu olmasına rağmen, önceliğini formun yaratılmasına vermemektedir. Form Zumthor'un en son varmak istediği sonuçtur. Yani tasarım süreci içten dışa doğru evrilir. Sesler, gürültüler, malzemeler, konstrüksiyon, anatomi, atmosfer, çevresel kaygılar gibi mimarlığın ana yapısının oluşturan elemanların mantıklı, işlevsel ve estetiksel olarak detaylıca düşünülmesi sonucu forma ulaşır. Dolayısıyla form Zumthor'un tasarım süreci için belirsiz ve gizemli bir sonuç noktası olarak belirir. Ortaya çıkan sonuç Zumthor için tatminkar olmadığında çözüm; formun doğrudan değiştirilmesinde aranmayıp tüm süreç başa alınır ve baştan başlanır. Pallasmaa'nın da Zumthor'un ofisine gittiğinde etkilendiği gibi Zumthor, atmosfer ve form yaratma sürecinde gerçeğe oldukça yakın modellerle çalışmaktadır. (Pallasmaa, 2018)

4.2 Bölüm Sonucu

Bu bölüm içerisinde Zumthor'un mimari tasarım anlayışı ve süreci dökümlenmiştir. Bu süreç içerisinde anlatılan başlıklardan da analiz edildiği gibi Zumthor'un mimarisi çoklu duyuşal deneyime dönüktür. Yapı formunun onun için bir sonuç ürün olması da yapıların salt görsel kaygıyla şekillenmediğini göstermektedir. Bu süreçte çevresel verilerin, yerin öyküsünün tasarım sürecini

doğrudan etkilemesi, sadece o yere ait yapılar üretilmesi Sekler ve Frampton'un günümüz mimarlığı eleştirisiyle aynı safta olmasını sağlamaktadır.

Peter Zumthor yapıları, felsefesi ve mimari yaklaşımıyla tektonik ve poetik kavramlarına ilişkin en çok dikkat çeken mimarlardan birisidir. Zumthor diğer tektonik tanımlarından bağımsız olarak kendi tektonik kurgusunu ve tasarım sürecini yazıp uyguladığı için ayrıca önem taşımaktadır. Zumthor mimari sürecinde anlattığı gibi; yapının kullanıcısıyla diyalog kurmaya çalışmaktadır. Bu diyalog ve onun tektonik görüşü, tezin bir sonraki bölümünde farklı tarihlerde yapılmış 3 ahşap yapısı üzerinden incelenecektir. Böylelikle mimari tasarım süreci ve ortaya koyduğu tektonik kurgu hem kitapları hem de projeleri üzerinden değerlendirilmiş olacaktır.





5. İNCELENEN YAPILAR

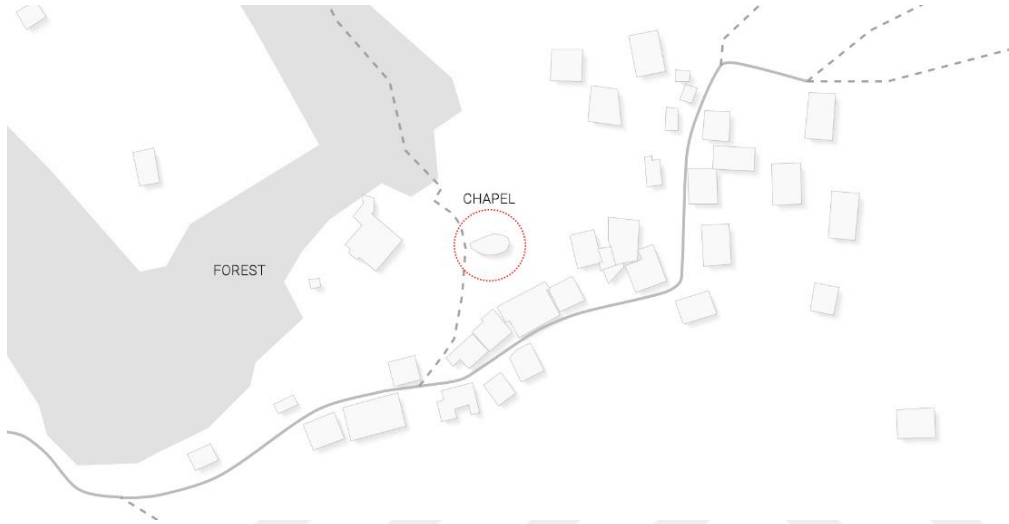
Tez doğrultusunda, Peter Zumthor'un 3 farklı tipolojiye sahip ahşap yapısı incelenecektir. Bu 3 yapı; 1988 yılında yapılan Saint Benedict Şapeli, 1990 yılında tamamlanan Gugalun Evi ve 2016 yılında tamamlanan Allmannajuvet Zinc Müzesidir. Bu 3 yapının seçilme nedenleri; her yapının yapıldığı yerin, kendisine ait güçlü öyküsünün olması, mimarın yapının oluşumunda yarattığı kurgunun, yapılar üzerinden okunabilir olması ve etkilerinin görülebilmesi, yapıların uluslararası mimarlık medyasının dikkatini çekerek, tektonik bağlamının incelenmeye değer ve poetik karakterlerinin güçlü bulunmasıdır. 3 farklı tipolojiye sahip bu yapıların; farklı kullanım biçimlerinin olmasının, ahşap tektonik kültürünün araştırılmasında ve poetik karakter incelenmesinde zenginlik ve çeşitlilik yaratacağı düşünülmüştür. Ayrıca yapıların farklı tarihler içerisinde tasarlanmış ve inşa edilmiş olması, mimarın tektonik ve poetik düşünce yapısını daha nesnel olarak inceleme şansı tanımıştır.

5.1. Saint Benedict Şapeli

Saint Benedict Şapeli, Graubünden'in Sumvitg (Somvix) isimli köyünde dağ eteğinde konumlanmış olan, köyün küçük ölçekli ibadethanesidir. Tarihi ismi Somnix olan ancak günümüzde Sumvitg olarak isimlendirilen köyün ismi, latince "summus vicus" yani "en yüksek köy" anlamından gelmektedir (Maissen-Berther & Maissen, 2000). Sumvitg; geleneksel bir İsviçre köyü olup 1850'li yıllardan itibaren ortalama 1300 kişinin yaşadığı, yapılı çevrenin ahşap evlerden oluştuğu bir yerdir. Sumvitg'in tarihinde; sayısız çığ ve toprak kayması olmuş bu sebeple de bu felaketler, bölge halkının atmosferini etkilemiş ve aklında iyice yer etmiştir. Bu felaketlerden bir tanesi; 1984 yılında bölgenin kilisesi olarak kullanılan Barok St. Benedict kilisesinin üstüne düşüp kiliseyi yıkan bir çığdır. Taştan yapılmış olan kilise çığ tarafından yıkıldıktan sonra, bölge halkı için yeni bir şapel yapılması gündeme gelmiştir. Bunun üzerine de bir yarışma düzenlenip yeni bir şapel yapılması kararlaştırılmıştır. Şapel böylelikle, Zumthor ve ekibi tarafından tasarlanıp uygulanmıştır.

5.1.1. Yerin öyküsü

Yapılacak olan yeni şapelin yeri, diğer bir çok eski kilise gibi çayırlarla çevrilidir. Köyün içerisinde başlayan eski toprak bir yol, kiliseye doğru uzanarak yapıya doğru doğal bir yönelim sağlamaktadır. Şapelin bulunduğu konumda, çığ gibi bir afetin yaşanmaması adına dağ eteklerinde önlemler alınmış ve çevresi ağaçlandırılmıştır (Şekil 5.1).



Şekil 5. 1: Arazi planı (URL-2).

Arazi bulunduğu yerin en yüksek konumlarından birine sahip olup dağ eteğine yerleştiği için karşıdaki Alp dağlarına doğru eşsiz bir manzaraya sahiptir.

Sumvitg köyünün eski barok kilisesinin mimari özelliği ile, geleneksel olarak var olan yapılar arasında Surselva bölgesindeki(Sumvitg ve daha bir kaç köyü de içine alan bölge) diğer köylerde de olduğu gibi, bir gerilim vardır. Bu gerilim, dünya genelinde de ortak tarza sahip beyaz taş kiliselerin, köyün içerisindeki geleneksel ve yerel koyu ahşap yapılara karşı ıstık yayararak, orada var olması olarak nitelendirilebilir (Şekil 5.2 ve Şekil 5.3).



Şekil 5. 2: Sogn Guisep Şapeli (URL-3). Şekil 5. 3 : Sogn Roc Şapeli (URL-4)

Bu gerilim ve birliktelik, tarih boyunca bir düzen ifadesi olarak kabul gördüğü için, günümüze de bu şekilde gelmiştir. Ancak bu bağlamdan baktığımızda, köyün kilisesi genel dünya dinini duyurup açıklamaktadır. Bunu da söylemleri ve mimarisi üzerinden dışa vurarak yapmaktadır (Zumthor, 1998).Yeni yapılacak olan şapelin ilk çıkış noktası da tam olarak bu gerilimden beslenmektedir: Yerin hikayesi üzerine kurulu bir mekan kurgusu.

5.1.2. Yapının kurgusu

Yapının kurgusu oluşturulurken Zumthor'un ilk olarak önem verdiği durum; Surselva'daki kiliseler ile yerel yapıları arasındaki gerilim olmuştur. Zumthor, üretmeye çalıştığı yapının eski kiliseler gibi kutsallığı barındırırken, aynı zamanda da yerelliğe işaret etmesini istemiştir (Zumthor, 1998). Bu sebeple de yerin öyküsü, yerelliği ve yere ait olma durumu, Zumthor için birincil derecede önemli olmuştur. Zumthor bu önceliği, bahsedilen kilise ve çevresi ile olan gerilimi sonlandırarak karşılamıştır. Bir bakıma gelenekselliği; geleneğini yıkarak ortaya koymuştur. Zumthor'un yerelliğe ilişkin ilk kararı; Sumvitg'deki yerel yapıların yapım tekniklerine ve yapıldığı malzemelere gönderme yapan, ahşap kullanımı olmuştur (Şekil 5.4).



Şekil 5.4 : Saint Benedict Şapel'i Kurgu Oluşumu (Engin T. Bakış)

Böylelikle eski köy ve kasabalardan bize tanıdık gelebilecek bu tavır, yapıyı; Sursevla'daki geleneksel kiliselerden de malzeme kullanımı açısından ayırmış olur. Zumthor (2009), New York Times ile yaptığı bir röportajında tasarım sürecini şu şekilde açıklar; “Bir yapı tasarımıyla ilgili sürece başladığım zaman, ilk fikirlerim malzeme ile ilgili olur. Mimarlığın bununla ilgili olduğuna inanıyorum. Mesele kağıt ile ya da form ile ilgili değildir. Asıl mesele mekan ve malzemedir.”. Zumthor'un yerelliğe dair ilk göndermesi olan ahşap malzeme, sadece çevre yapılarıdaki benzerliği sebebiyle de seçilmemiştir. Zumthor ahşabın; yerel halk tarafından

geçmişte kiliselerde kullanıldığını ve günlük kullanım içerisinde de büyük yeri olduğunu belirtmektedir. Ahşabın seçilmesindeki bir diğer etmen de malzemeye yerelliğini verecek olan, ışık altındaki davranış şeklidir(Şekil 5.5 ve Şekil 5.6). Yapı, aynı eski çiftlik evlerinde olduğu gibi güneş ışığında kararıp güneyde siyah, kuzeyde gümüş grisi olacak şekilde tasarlanmıştır (Zumthor, 1998).



Şekil 5. 5 ve Şekil 5. 6 : Sumvitg'deki yerel evler (URL-5).

Sadece Sumvitg'e has ışığın malzeme üstündeki yansıması, yer çekimi, rüzgarın, yağmurun ve zamanın malzemeyi eskitmesi, yapının malzemesini olan ahşabı yerel kılacaktır (Şekil 5.7). Zumthor'un malzemeye dair tasarlamaya çalıştığı; ahşabın zaman içerisinde yapının kimliği ile bütünleşip şapele ait olma hissidir. Böylelikle şapel, çevreye ve kullanıcılarına her daim orada olduğu mesajını iletecektir. Bu da Zumthor'un "doğal olarak yerlerin şeklinin ve biçiminin bir parçası haline gelen binaları tasarlamak gibi bir tutkulu arzum var" yaklaşımıyla uyumaktadır (Zumthor, 2010, s. 17).

Zumthor'un yerelliğe dair ikinci müdahalesi; mekanı tek bir hacim olarak düşünüp küçük ölçekli ve insan ölçeğinden uzaklaşmayan bir yapı tasarlamasıdır. Bu da yapı oluşumunun, ilk önemli aşaması olan strüktürün alt yapısını oluşturmuştur. Zumthor'un tasarım kurgusu; ana yoldan sapan eski kilise yolu gibi, eğimli bir toprak yol ile başlamaktadır (Şekil 5.9). Yolun eğimli olup zemininin sert topraktan oluşması, onu öncesinde var olan düz asfalt yoldan ayırmaktadır (Şekil 5.8). Dolayısıyla bu yol; bir hazırlık evresi gibidir ve arınma yolculuğunun başlangıcı gibi işlev görür.



Şekil 5. 7: Saint Benedict Şapeli Cephe Kaplaması (URL-6).



Şekil 5. 8: Asfalt yol (URL-7). Şekil 5. 9: Şapele giden yol (URL-8).

Yapının olduğu araziye kadar getiren yol, doğu-batı yöneliminde yerleşmiş olan şapelin girişiyle buluşarak içeriye davet eder. Bu mekan, yüzen bir ahşap tekne gibi kurgulanır (Zumthor, 1998). Zumthor, kullanıcıları yola doğru uzanan ve mekana davet eden 5 basamak beton, yani sert zeminli bir merdiven ile karşılar (Şekil 5.10). Dolayısıyla kullanıcıları toprak yoldan ayırıp beton merdivene alarak, ahşap tekneye tırmanmalarını sağlar. Bu beton merdivenin sonundaki sahanlığına, kısa bir ahşap sahanlık eklenir (Şekil 5.11). Zumthor bu müdahalesiyle; beton merdiven ile ahşabı birbirinden ayırarak, malzemeler arası geçişi daha netleştirmiş olup sert bir zeminden, daha canlı ve hareketli bir strüktüre geçişi de vurgular (Şekil 5.12).

Kısa ahşap sahanlığın sonunda, ağır ve masif bir ahşap kapı; iç mekanı dış mekandan ayırır. Zumthor'un mimari tasarım sürecinde bahsedilen ve Zumthor için önemli olan; iç mekan ve dış mekan arasındaki gerilim, burada örneklendirilmiş olur (Şekil 5.13).



Şekil 5. 10 : Merdiven ve toprak yolun ilişkisi (URL-8). **Şekil 5. 11 :** Beton merdiven (URL-8). **Şekil 5. 12 :** Sahanlık ve Merdiven arasındaki ilişki (URL-9).

Zumthor, masif bir ahşap kapıyla iç mekanı perdeleyip kullanıcıda iç mekana dair gizem yaratmaktadır. Masif ahşap kapıya; uzun, zaman içerisinde eskimiş bir metal kapı kolu monte edilmiştir (Şekil 5.14). Kapı kolunun uzunluğu sayesinde masif ahşap kapı, küçük bir darbe ile açılabilir şekilde tasarlanmıştır.



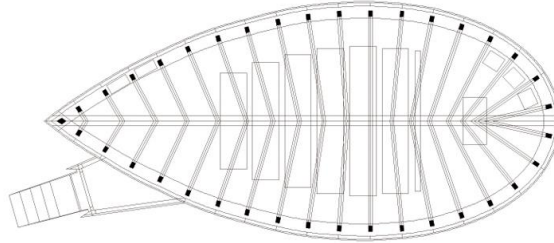
Şekil 5. 13 : Ahşap kapı ve sınır ilişkisi (URL-8). **Şekil 5. 14 :** Kapı kolu (URL-8).

İç mekan döşemesi, kapının eşiğinden sonra farklı bir ahşap ile devam eder. Bu giriş mekanı, nefe ulaşmak için bir mekan görevi üstlenip tekneye binmeden önceki iskeleyi andırmaktadır. Yönelim olarak da doğrudan altara yönlendirilmiştir (Şekil 5.15). Giriş mekanı; ana mekandan yapının ana strüktürel sistemi vasıtasıyla da sınırlanmış ve tanımlanmış olur. Zumthor giriş mekanı ve ana hacim arasında, farklı yönelimi ve uzunluğu olan ahşap malzeme ile küçük bir kot farkı yaratarak, mekanların sınır izlerini okutmuştur (Şekil 5.16). Böylelikle giriş mekanı; nef, altar ve oturulacak olan kısımdan ayrılmış olur. Zumthor şapelin ana mekanını kurgularken; Disla ve Vattiz gibi çevre köylerdeki eski merkezi plana sahip kiliseleri anımsatacak şekilde bir plan kurgusuna gitmiştir. Ancak bu eski kiliselerden; mekan kurgusu ve yönelimi açısından daha akışkan ve yumuşak bir kurgu tercih etmiştir. Bu

yönelimler sonucunda yaprak formuna (lemniscate) benzer bir plan ve silindirik bir hacim oluşmuştur (Şekil 5.17) (Zumthor, 1998).



Şekil 5. 15: Giriş kapısından altara yönelim (URL-8). Şekil 5. 16: Giriş mekanı ve nef arasındaki kot farkı (URL-10).



Şekil 5. 17: Zemin planı (URL-8).

Bu kurgusal girizgahtan sonra, yapının tektoniğini oluşturacak ilk ana eleman; yapı üzerindeki tüm yükleri ve kendi ağırlığını bağlı bulunduğu topografyaya aktaracak olan strüktür sistemidir. Hürol (2016, s. 65) strüktürel sistem için şöyle aktarmaktadır; “Strüktürel sistem; yapı üzerinde bulunan tüm yükleri, yapı zeminine aktaran sistemdir. Bu sistemi oluşturan elemanlar; kendi ağırlığını, diğer yapı parçalarının ağırlığını ve yapıyı etkileyen diğer yükleri topografyaya aktarmaktadır.”.

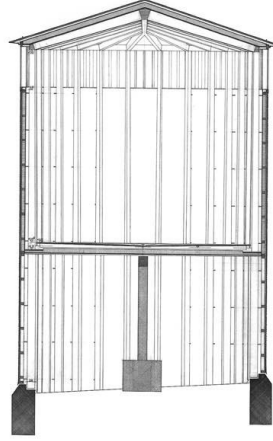
5.1.2.1. Strüktürel sistem

Zumthor’un Saint Benedict Şapelinde ürettiği strüktürel sistem kurgusu; basit bir sistem olarak gözükmese de, en ince detaylarına kadar düşünüldüğü ancak analiz edildikten sonra ortaya çıkmaktadır. Mekanın ölçek olarak küçük planlanmasıyla birlikte (toplam 67.3 m²), strüktürel sistem; Sumwitg’in ölçek ve geleneksel yapı karakterine uygun olarak tasarlanmıştır. Zumthor, oluşturmak

istediği hacim ve planın izlerini takiben, ahşap bir teknenin konstrüksiyonuna benzer bir çatı formu ve 84.3 santimetre aralıklarla yerleştirdiği 18 x 10 cm boyutlarında 37 adet, bağımsız bir şekilde kendi başına ayakta duran ve temelde betona saplanan, çatıyı taşıyıp aynı zamanda dış kabuğu da birleştiren basit bir strüktür sistemi yaratmıştır (Zumthor, 1998). Bu 37 adet serbest bir şekilde duran ahşap dikmeler; zemini yaprak formuna benzer bir şekilde çevreleyip mekan tanımlamaktadır. Yapının ölçüsü de 13.6 x 6.15 x 6. 2 m olacak şekilde tasarlanmıştır. Dikmelerin üst kısmında oluşan eğimli çatı yapısı, bir yaprağın damarlarına ya da bir ahşap teknenin iç gövde sistemine benzer bir kiriş sistemine sahiptir. Bir ahşap teknenin iç gövde sistemi gibi; birleşerek bağımsız bir şekilde ayakta duran dikey taşıyıcılarla sistematik bir bütünlük sağlamaktadır. Yapı, eğimli dağ yamacına oturduğu için, dikmeler farklı boyutlarda üretilip kademeli betonarme temel üzerinde, topografya ile dinamik bir ilişki kurmaktadır.

Strüktürün oluşmasında ana etmen olan yapının kurgusu analiz edildiğinde; giriş mekanından, silindirik mekana giren kullanıcının yeni bir düzleme çıkartıldığı görülür. Ana mekanın döşemesi, mekanın sınırlarını yumuşatmak ve döşemeye bağımsızlık hissi vermesi açısından, strüktürel sistemin ana parçaları olan dikey taşıyıcılardan kopartılmıştır. Bu kurgunun, strüktürel sisteme olan yansıması da; döşemenin merkezinden geçen, ince bir betonarme taşıyıcının döşeme altında, çatının strüktürel sistemine, yani bir yaprağın damarlarına benzer şekilde kiriş sistemiyle, dikey taşıyıcı sistemle birleştirilmesi sonucu şekillendirilmiştir. Böylece döşemeye çıkan kullanıcı, adeta denizde yüzen bir tekneye çıkmış gibidir. Bu mekansal kurguyu yapının kesitinden de rahatça okumak mümkündür (Şekil 5.18). Ana mekanın altındaki döşemenin strüktürü, gövde kısmından desteklenecek bir şekilde tasarlanarak döşemeye hafif bir eğim verilmiştir. Böylelikle mekan içerisinde yürüyen bir birey için döşeme, hafif bir şekilde esnek hissedilmektedir (Zumthor, 1998). Kullanıcının döşeme üzerinde attığı her bir adımda, döşemenin altının boş olması sebebiyle de döşeme malzemenin sesi mekan içerisinde yankılanmaktadır. Sistemin simetrik olarak kurgulanması; çalışma prensibi, yük dağılımı ve sistemin verimliliği açısından pratik görülmüştür. Ayrıca strüktürel sistemin basit bir şekilde ele alınması, ekonomik olarak da uygulanabilirliğini arttırmıştır. Sistemin seçiliş biçimi mekan içerisindeki sesin tasarımından, mekan içerisindeki hareketin kurgusuna kadar herşeyi kapsayıp etkilemektedir. Dolayısıyla Zumthor'un strüktürel

sistem kurgusuna baktığımızda strüktürü; yapının kurgusu ve yaratmak istediği atmosfer doğrultusunda kapsayıcı bir şekilde yaratmıştır.



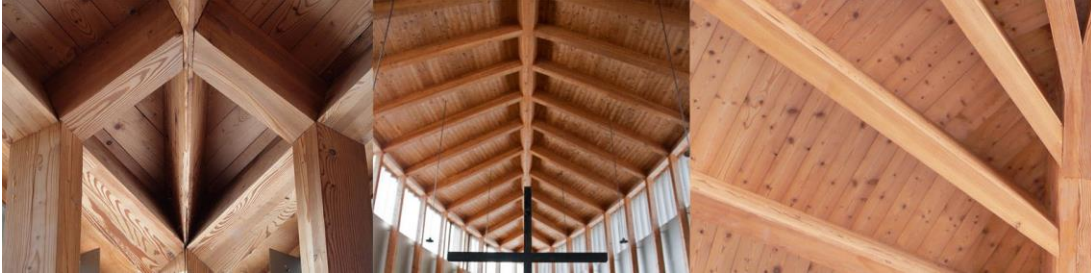
Şekil 5. 18: Saint Benedict Şapeli yatay kesit (Zumthor, 1998).

Bunun dışında Saint Benedict Şapeli'nde strüktür; yapıyı bütünleştiren ana eleman görevini üstlenmektedir. Zumthor'un mimari tasarım sürecini anlatırken, birinci ve temel başlık olarak vurguladığı mimarlığın bedeni (body of architecture), bu yapı üzerinde Eduard Sekler'in strüktür tanımıyla örtüşmektedir.

5.1.2.2. Konstrüksiyon

Seklerin tanımına göre konstrüksiyon; strüktürden sonra malzeme seçimi ve kullanımının süreç ve tekniğiyle ilişkilendirilmesi iken, Zumthor bu tanımı; bir araya gelen parçalardan anlamlı bir bütün oluşturma sanatı olarak karşılamaktadır. Sekler'in konstrüksiyon tanımı üzerinden Saint Benedict Şapeli'ne baktığımızda öngörülen strüktür sisteminin, ahşap üzerinden temsil edildiğini görmekteyiz. Zumthor dikey taşıyıcı sistemi, lamine ahşap olarak tasarlamıştır. Yapının diğer tüm öğelerinde de farklı çeşit ahşap malzemeleri, farklı ölçek ve yönelimleriyle bir araya getirmiştir.

Strüktür yapının dışından algılanamamakla birlikte, yapının iç kısmında adeta dekonstrüktive edilip tüm elemanlar, detaylarıyla birlikte net bir şekilde sergilenip vurgulanmıştır. Tüm çatı kirişleri aynı derinlikte tutularak, uzunlamasına olan omurilik kirişine bağlanmışlardır. Kirişlerin yivli dokusu sebebiyle konstrüksiyon; formal olarak bir ağaç yaprağını andırmasıyla birlikte, dokusal olarak da onu destekler (Şekil 5.19).



Şekil 5. 19 : Çatı konstrüksiyonu (URL-11).

Bu dallanma geometrisini ve iki yönlü yapısal etkiyi elde etmek için birbirine kaynaklanmış olan ince çelik plakalar, laminatlar arasına serpiştirilmiştir. Bu donatılar ustalıkla gizlenmiş olup ahşap lamineler birbirlerine sade bir detay ile bağlanmıştır. Sekler atektonik kavramını mimarlıkta yük ve taşıyıcı arasındaki anlamlı etkileşimin, görsel olarak ihmal edildiği ya da gizlendiği bir tavır olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla bu çatı birleşiminde saklanmış olan donatılar, çatı birleşim detayını gizlediği ve ahşap ahşaba birleşim olarak gösterdiği için atektonik olmaktadır. Şapeldeki üretilen detaylarda, ahşaptan başka hiç bir birleşim elemanının gözükmemesine dikkat edilmiştir. Dolayısıyla malzeme birleşim detayları, malzemede ve konstrüksiyonda bütünlüğü sağlayacak şekilde üretilmiştir. Yapının çatısında ve tam merkezde olan mahya kirişi de çatı konstrüksiyonu boyunca, formun dış çeperine göre inceliyor kalınlaşmıştır. Zumthor, topografyada betonarme temel ile buluşup ahşap lamine dikmelerle çatıyı taşıyan bu dikey taşıyıcı konstrüksiyona, mekanı sarıp kapalılık hissini yaratacak olan cephe sistemini bağlantılandırmıştır (Şekil 5.20). Bu cephe sistemi bağımsız olarak duran ahşap kolon sisteminden 9 santimetre geride kurgulanarak, dikey taşıyıcı sisteme çelik pinlerle bağlanmıştır. Dikey taşıyıcı sistem cephe ile ilişkisini bu pinlerle oluşturduktan sonra doğrudan çatı kirişine bağlanmıştır (Şekil 5.21). Böylelikle tüm sistem birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Taşıyıcı sistemden 9 santimetre geriye çekilen iç cephe, ahşap kontrplaklar ile oluşturulmuştur. Bu kontrplaklar, ışık ve gölgenin soyut bir görüntüsü olarak gümüşümsü bir renge boyanarak, önündeki ahşap konstrüksiyon sistemini daha da vurgular hale getirmiştir (Zumthor, 1998). Kontrplakların boyanıp gümüşümsü bir hale getirilmesi, bu iç mekanı çevreleyen kontrplakları skenografik nesne haline getirmiştir. Yapının zemin döşemesinde öngörülen strüktür, her adımda gıcırta sesi oluşturmak amacıyla hafif eğimli ahşap plakalardan üretilmiştir. Zumthor'un tasarım sürecinde “ mekanın sesi” başlığını karşılayan bu tasarım kararı,

bilinçli olarak kullanıcıların bilinçlerinde, bir geminin gövdesinde olma durumuna atıf yapmaktadır.



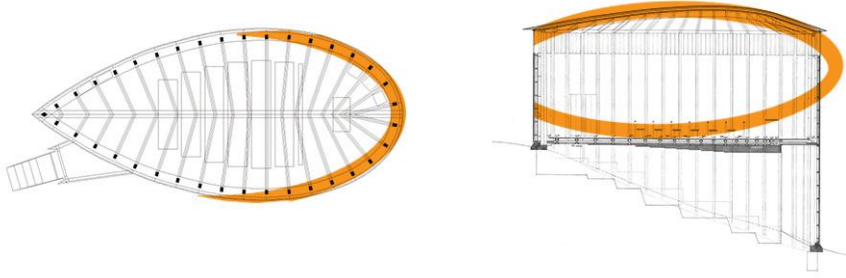
Şekil 5. 20: Dikey taşıyıcı sistem ve cephe ilişkisi (URL-8). **Şekil 5. 21:** Dikey taşıyıcı sistem ve çatı ilişkisi (URL-8).

Böylelikle ahşap, deneyimleyen kişiye sadece görsel öge olarak sunulmamış; farklı duyuşal deneyimlerle ahşabın algılanma potansiyesi ve gücü arttırılmıştır.

Şapele plan üzerinden baktığımızda, içine kapalı bir alan olarak gözükse dahi, yapıda algıyı zorlayan durumlardan kaçınılmıştır. Uzunlamasına olan kesitten de baktığımızda; çatı dik açılarının yumaşatıldığı, ikizkenar yamuk şekline benzer olup görsel etkiyi yumuşatacak bir formda kurgulanmıştır (Şekil 5.22).

Plan üzerinden görsel algının nasıl yumuşatıldığına baktığımızda da, şapelin ön kısmında genişlediğini, arka tarafa doğru da daraldığını görmekteyiz. Yapının genişliğine gelince de Zumthor, planla orantılı olacak şekilde, insan ölçeğini dışlamadan altarı şeklin yuvarlak ucuna yerleştirmiştir. Yapının formunu ve estetik duyarlılığını yansıtan bu detaylar, ilk bakışta fark edilmese de mekan atmosferin algısı açısından çok önemlidir. Zumthor, cephe sisteminin çatı ile buluştuğu yere, yapının silindirik gövdesi boyunca devam eden bir açıklık yaratıp camlarla kaplamıştır. Boylu boyunca devam eden cam açıklık sayesinde, yapay ışık kullanımını mekan içerisinde büyük oranda azaltılmıştır. Zumthor, yapıyı çevreleyen cam açıklıkları, güneş kırıcılarla çevrelemiştir. Bu güneş kırıcılar, yapının yaprak formunu takip eden metal bir konstrüksiyonla, çatı kirişine bağlanmıştır. Eski kiliselerde görülen baldaken ögesi (Şekil 5.23) bu yapıda yorumlanarak; pencereler

ve güneş kırıcılar tarafından yaratılan panoramik fonun önünde, çatı ve kolonların birlikteliği; devasa bir baldachin olarak tasarlanmıştır (Şekil 5.24).



Şekil 5. 22 : Plan ve kesit üzerinden algıyı yumuşatan form (Engin T Bakış).



Şekil 5. 23 : Baldaken örneği (URL-12). Şekil 5. 24 : İç mekânın baldaken ile ilişkisi (URL-8).

Bu tavır Frampton'un temsili tektonik nesne tanımıyla örtüşmektedir. Camların önündeki ince güneş kırıcılar da baldakene yukarıdan düşen ışığı yumuşatmaktadır (Zumthor, 1998). Yaratılan açıklığın göz hizasından yukarıda olması, hacimin yukarıdan aydınlanmasını sağlayarak, içe kapalı ve mistik bir atmosfer yaratmıştır. İç mekana giren ışığın, tasarlanan gümüşümsü parlak yüzeye çarpmasıyla oluşan konstrüksiyonun gölge ve yansımaları, mekânın içerisindeki ritim ve rahatlama duygusunu arttırmıştır.

Zumthor malzemeleri, ışığın altında nasıl davrandıkları ve yansydıklarına göre seçmiştir. Cephedeki ahşap kullanımında yerelliğe vurgu yapacak olan malzeme seçimi, iç mekanda da benzer şekilde ışık altındaki davranış biçimlerine göre

yerleştirilmiştir. Mimarın, mimari tasarım sürecinde anlatılan “şeylerin üstündeki ılık” başlığı üzerinden incelendiğinde, Zumthor’un marangozluk deneyiminden ahşabın karakteristik özelliklerini tanıyıp mekan içerisindeki aydınlatmayı da bu bilgileri doğrultusunda yarattığı söylenebilir.

Mekan içerisindeki objelerde kullanılan ahşabın renginin, konstrüksiyonda kullanılan ahşap malzemelere göre daha açık tonda olması; tüm bu objelerin grupsal olarak algılanmasını ve konstrüksiyondan ayrılmasını sağlamıştır. Oturma birimleri, dolaplar ve masa minimalist tavırla detaylandırılmıştır. Zumthor, gotik kiliselerdeki heykel ve süslemelerden ziyade, kullanılan malzemeleri de oldukça minimalist tavırla kullanarak istenilen çağdaş yapıyı elde etmeye çalışmıştır.

Zumthor’un mimari tasarım süreçlerinden birisi olan mekanın sıcaklığı başlığına baktığımızda; yaratılmak istenilen atmosfer ve ruh halinin, malzeme seçimleri ile doğrudan ilişkili olduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla Zumthor’un mekan içerisinde farklı ahşap türleri seçip bunları bir bütün olarak organize etmeye çalışmasından, ahşabın karakteriyle oluşan samimi ve sıcak bir mekan atmosferi yaratmaya çalıştığını çıkarabiliriz (Şekil 5.25).



Şekil 5. 25: Farklı ahşap malzeme kullanımı (URL-8).

Ahşap malzemenin karakterinin ortaya çıktığı, detayların ve işçiliğin göze çarptığı bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır.

Çevre bölgelerdeki işçiler tarafından yapılan ahşap işlerinin, bu derecede yalın ve net olarak ortaya konulması, biliçli bir şekilde yapılmış olup bölge insanının ahşabı kullanma konusundaki beceri ve yeteneğini gözler önüne sermiştir (Zumthor, 1998). Bu bağlamda bu ortaya konulan konstrüksiyon sistemi; sistemin kullanıma statik olarak cevap vermesiyle birlikte, kültürel bir ifade biçimi olarak sunulması da

Frampton'un ontolojik tektonik kavramı ile örtüşmektedir. Frampton'un tektonik tanımına baktığımızda yapının estetik değeri eğer konstrüksiyon ve strüktür tarafından elde ediliyorsa ontolojik olmaktadır (Frampton, 1998). Saint Benedict Şapel'e bu bağlamdan baktığımızda, iç mekan atmosferinde etkili olan kontrpaklar skenografik nesnedir. Diğer öğeler, malzemenin doğal haliyle kullanılarak, estetik algıya katkı sağlamıştır. Dolayısıyla bu öğeler ontolojik nesne olup yapı Frampton'un ortaya attığı ontolojik tektonik kavramı ile örtüşmektedir.

Yapının dış cephesi incelendiğinde, küçük ahşap kiremitlerin tekrarıyla oluşturulduğu görülür. Bu cephe dili, çevredeki geleneksel ahşap yapılardan esinlenilerek oluşturulmuştur. Şapelin dik bir yamaçta yerleşmiş olması, şapelin geometrisine daha dinamik duyular ekleyerek, duysal olarak algılanmasını sağlar. Bu geometrik kararın yanında, yapının dış cephesinde kullanılan ahşap kiremitler, güneş ışığına göre renk değiştirdiği için yapı dinamik algılanır (Şekil 5.26).



Şekil 5. 26: Şapel'in dışarıdan algılanışı (URL-13).

Bunun dışında bina dış cephesi ve formu; mütevazı bir tutumla tasarlanmıştır. Yapı, çevresiyle uyum içerisindedir. Yapının dışında, ince ahşap bir kule şeklinde inşa edilen çan kulesi; 16 yatay kiriş ve 3 dikey taşıyıcıdan oluşan, ince ve zarif bir kule olduğunu görürüz. Zumthor (1998, s. 46), kitabında kilisenin formu için şunları söyler; “eski kiliselerdeki gibi, onun biçimi de kutsallığını ifade eder ve onu diğer dünyevi binalardan ayırır. Ancak kilise gelenekten türetilip ahşaptan yapılmıştır. Eski çiftlik evleri gibi güneş ışığında kararır.”.

5.1.3. Poetik karakter

Zumthor (2010, ss. 29-30) poetik karakteri şöyle tarif etmektedir; “Bina; yeri ve işlevleri için yeterince doğru tasarlanmışsa, sanatsal eklemelere gerek kalmadan kendi gücünü geliştirecektir. Güzelliğin çekirdeği: konsantre maddedir. Güç ve çeşitlilik, yapılan işten veya başka bir deyişle onu oluşturan şeylerden geliştirilmelidir.”.

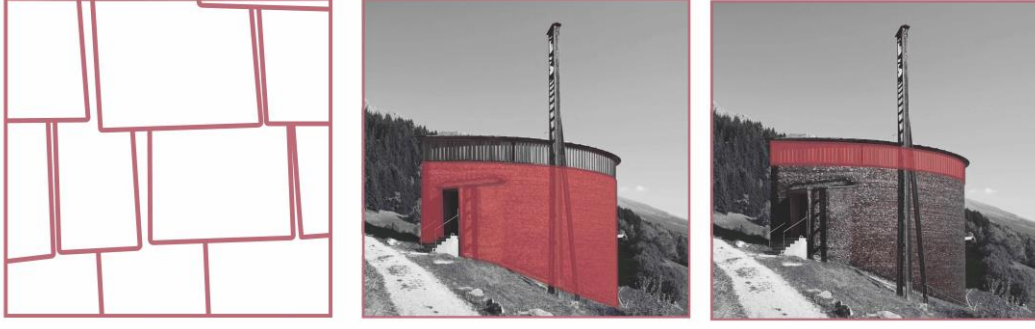
Yapının tektonik okumasının devamı niteliğinde olan poetik karakteri, Gestalt öğrenme kuramı üzerinden analiz edilecektir. Saint Benedict Şapeli’ne baktığımızda gizlenen temel hariç; ahşap konstrüksiyon, kolonlar, kirişler, açıklıklar ve zemin açıkça tanımlanabilir ve rahatça okunabilmektedir. Bu ayrışma, yapının poetik karakterinin analizinde, daha rahat bir okuma yapmayı sağlamıştır.

Gestalt öğrenme kuramının ilk prensibi zemin-şekil ilişkisine baktığımızda yapı; eğimli bir dağ yamacı üzerine yerleşerek, zemin ile özel bir ilişki kurma çabası içersindedir. Zumthor yapının zemine temas ettiği yerde, yapının temelini açık bir şekilde göstererek, zemin ile olan bağlantısını çizmiştir (Şekil 5.27). Yapının zemin ile olan ilişkisini hafifletmek için, yapının temel betonunun çevresi taşlarla yumuşatılmıştır.



Şekil 5. 27: Yapı ve zemin ilişkisi (Engin T. Bakış).

Gestalt teorisinde yakınlık yasasına göre; birbirine yakın olan nesneler bir bütün olarak algılanır. Saint Benedict Şapeli yakınlık yasasına göre incelenirken, iç mekan ve dış mekan birbirinden ayrı ele alınacaktır. Dış cephedeki ahşap kiremitler birbirlerine çok yakın dizildikleri için, tüm cephe bir bütün olarak algılanmaktadır (Şekil 5.28). Zumthor’un yaratmaya çalıştığı sadelik ve monolit etkisi de bu algı yasasıyla oluşmaktadır. Zumthor’un yapıyı oluşturan her elemanı ayrı okutma durumu, dış cepheden rahatlıkla gözlemlenebilir. Ahşap kiremitlerle oluşturulan cephenin üst kısmındaki cam şeritlerin önünde, birbirine yakın dikey şeritler konularak bu cam açıklığının da bir bütün olarak algılanması sağlanmıştır.



Şekil 5. 28: Yakınlık yasası (Engin T. Bakış).

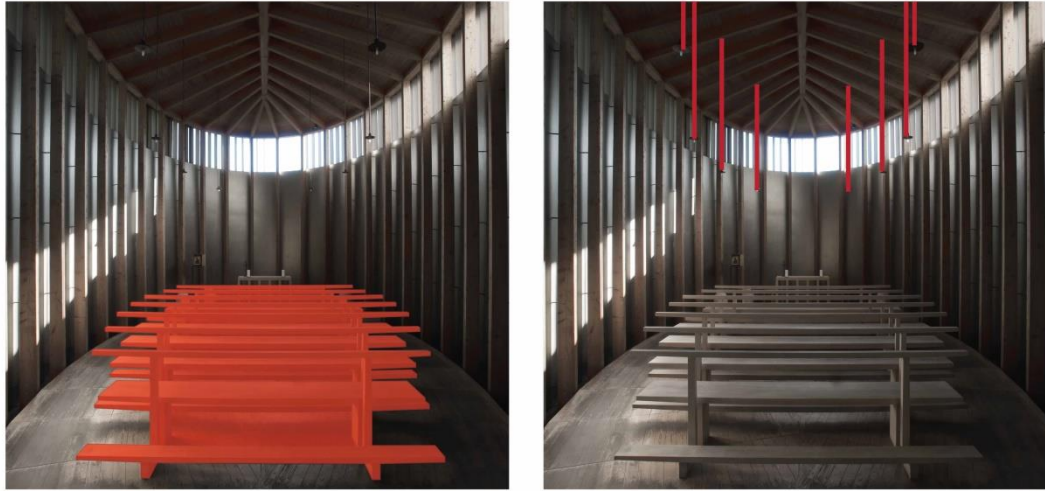
İç mekan içerisinde yakınlık ilişkisine odaklandığımızda, özellikle strüktürel sistemin birbirine orantılı ve yakın konumlandırılması, mekan içinde bütünlük algısı yaratmaktadır. Dikey taşıyıcı sistem, güneş kırıcılar, çatı kirişleri birbirleri içinde bir bütünlük olarak okunmaktadır. Bu yakınlık kurgusu; aynı zamanda süreklilik yasasıyla da desteklenerek kurgulanmıştır. Dikey taşıyıcıların ve güneş kırıcılarının aynı yönde giden çizgisel ilişkileri, kullanıcıya onları bir bütün olarak okutmaya yardımcı olur (Şekil 5.29). Çatı örgüsü; kendi içerisinde çizgisel olarak bir sürekliliği olmamasına karşın, dikey taşıyıcılardan gelen çizgilerin sürekliliğini sağlaması adına bütünlüğü bozmayıp algıda dağınıklık yaratmamaktadır.



Şekil 5. 29: Süreklilik Yasası (Engin T. Bakış).

Dikey süreklilik içerisinde, ahşap oturma birimleri yatay olarak konumlandırılmıştır. Böylelikle çizgisel olarak yapının strüktürel sisteminden ayrı okutulmuştur. Zumthor iç mekan içerisinde öğeleri, belirli bir düzen üzerinden okutma çabasıdadır. Yakınlık ve süreklilik yasalarıyla desteklenen strüktürel sistem; aynı ölçülerde kolonlardan, kiriş derinliklerinden oluşarak, fiziksel ve şekilsel benzeriklerle kullanıcı tarafından daha kolay anlamlandırılmaktadır. Bununla beraber Zumthor, mekan içerisinde farklı ahşap malzemeleri kullanarak da algısal olarak ayırmak istediği nesneleri farklılaştırmıştır. Strüktürel sistemin tamamının; aynı dokuya sahip

aşıptan oluşması buna örnek verilebilir. Benzer şekilde, iç mekan içerisinde güneş kırıcıların farklı renk ve şekilde olması, onların da gruplanarak okunmasını desteklemektedir (Şekil 5.30). İç mekan içerisindeki oturma birimlerine bakıldığında yatay olarak konumlandırılmalarının yanında, açık renkli ahşap kullanımıyla birlikte, algısal olarak çevresinden ayrılmışlardır. Buna ek olarak, mekan içerisindeki yapay aydınlatmayı sağlayan aydınlatma birimleri, aynı yükseklikle çatı kirişlerine asılmıştır. Benzerlik yasası şapelin formu bağlamında da önemlidir. Üst ölçekten bakıldığında, şapelin formu çevredeki yapıların formundan net bir şekilde ayrılmaktadır. Böylelikle dışarıdan bakan bir kişi, yapıyı formal olarak rahatça ayırabilirken, renk, doku ve boyut benzerliği anlamında çevresiyle ilişkilendirecektir. Zumthor'un yapının tasarım sürecinde tüm müdahalelerini minimalist bir tavırla uygulaması Gestalt teorisinin basitlik yasasına göre de bireyin yapıyı algılamasını oldukça kolaylaştırmaktadır.



Şekil 5. 30 : Malzeme gruplamaları (Engin T. Bakış).

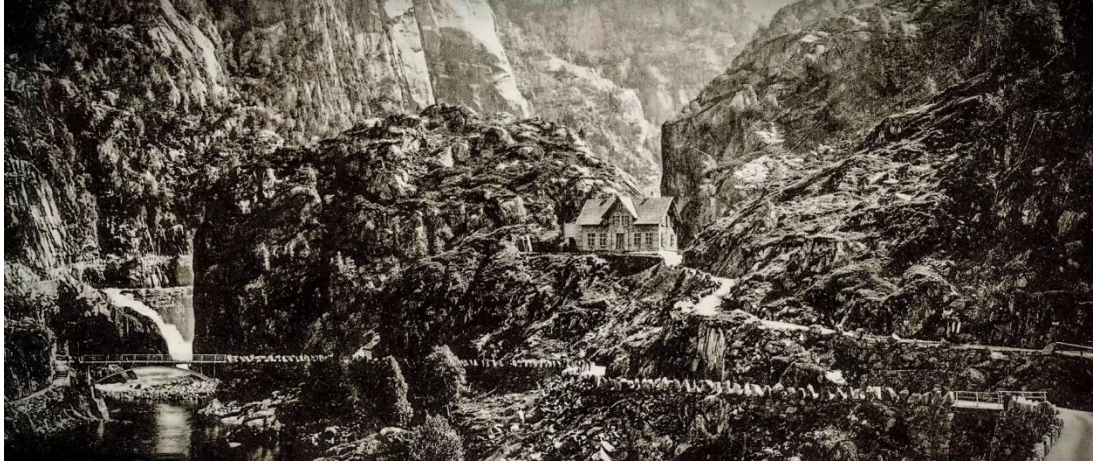
5.3. Allmannajuvet Çinko Müzesi

Allmannajuvet, Norveç'in Sauda bölgesinde, Storelva nehri boyunca yerleşen bir kanyondur. Bölge için önemli olan çinko madenciliği, 1881 yılında başlamıştır. Ancak ekonomik sebeplerle 1899 yılında kapatılmıştır. Madenciliğin yapıldığı dönemlerde, çevre köylerden gelen 168 kadar çalışanıyla, Norveç için çinko ihracatında önemli bir yer tutmuştur (Stevens, 2015). 2002 yılında Allmannajuvet'e giden yol, Norveç'in Ryfylke Turist yolu girişiminin bir parçasını haline gelmiştir. Böylelikle de Allmannajuvet, karakteristik manzarası ve maden tarihiyle, Norveç'in

ulusal turistik rotası kapsamında, en büyük 10 cazibe merkezinden birisi olmuştur (Zumthor, 2016). 2002 yılında Zumthor, “muhteşem manzaralarda muhteşem mimari” oluşturmak üzere seçilen ve 50’den fazla mimarı görevlendiren, bu turist yolu girişiminin bir parçası olarak, kapatılan çinko madenini anıp küçük bir müze ve kafe tasarlamak amacıyla görevlendirilmiştir.

5.3.1. Yerin öyküsü

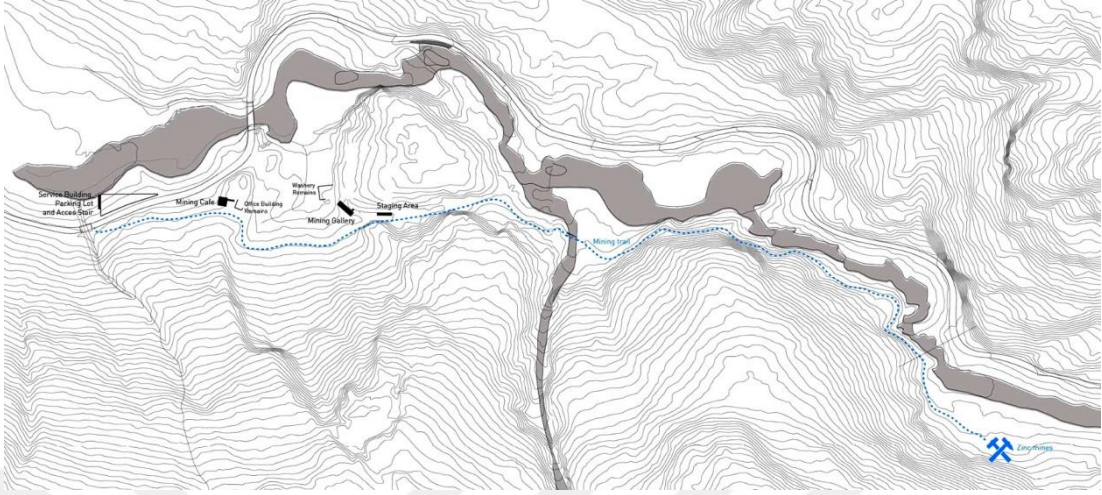
Norveç’in güneyinde yer alan Allmannajuvet’deki madenlerin hikayesi, 1881 yılında Gregorius Hansen Birkeland adlı bir çiftçinin vadi içerisinde çinko, demir ve bakır cevherleri keşfetmesiyle başlamıştır. Bir yıl sonra Saude maden şirketi, 20 kişilik bir ekiple madencilik yapmaya başlamıştır. Çinko fiyatının dengesiz olması sonucunda şirketin fazla kazanç sağlayamaması, işletmenin 1888 yılında 40.000 £’a satılmasına sebep olmuştur. Şirketin yeni sahibini bulmasıyla birlikte, Norveçli Zink Co şirketi madene, 87 kişilik bir iş gücü sağlamıştır. Şirket 9 yıl sonra, 200 kişiye yakın çalışanı olan bir işletme haline gelmiştir (Şekil 5.31).



Şekil 5. 31: Çinko madenciliğinin yapıldığı dönem (URL-14).

Başlarda bölgede yollar olmaması sebebiyle, çalışanlar, çıkardıkları madenleri sırtlarında taşımışlardır. Ancak iki yıl sonra, yani 1884 yılında patikaların yapılmasıyla beraber, çıkartılan madenler, fiyorttan aşağıya yük beygirleri vasıtasıyla taşınmaya başlanmıştır (Şekil 5.32). Patlatılma ve kazılma yöntemleriyle çıkartılan parçalar, işlenmesi için Galler’de Swansea’ya sevk edilmiştir. Bu dönemde bölge, Norveç’in çinko madenciliğinin merkezi haline gelmiştir (Hakanoğlu, 2016). Şirket o kadar büyümüştür ki, madencilere yaşamaları için ayrı yerler inşa edilmiştir. Tüm

bunlar, Sauda Belediyesi tarafından da desteklenmiştir. Hafta sonları çok fazla sarhoş olması sebebiyle kavgalar çıkmış ve madencilere ait ceza evleri dahi kurulmuştur.



Şekil 5. 32: Maden ocağı ve eski patika (John, 2018).

1898 yılında, madencilik işleri yine kötü bir hal almaya başlayınca, işçiler çıkartılmış ve sonucunda, çalışan sayısı 44'e kadar düşmüştür. Bir sonraki yıl ise, madencilik faaliyetlerini tamamen durdurma kararı alınmış, Allmannajuvet'de çalışan madenciler işsiz kalmış ve sonucunda da bölge, bir müzayede satılana kadar, yani 40 yıl boyunca terk edilmiştir. Bu süreç boyunca madencilerin zorlu günlük yaşantılarıyla ilgili bir çok hikaye oluşmuştur. Özellikle maden ocağında yüklerin taşınması için at süren Ingeborg Søndena'nın (1851-1891) hikayesi Zumthor tarafından da önemsenmiştir. Ingeborg gün içerisinde yükleri iki defa taşıyıp aynı zamanda da sürüş sırasında da örgü yapmıştır. Günümüzde de Ingeborg Handverk S.A isimli şirket, Allmannajuvet'de bu kültürü devam ettirmek için örgü yapıp satmaktadır.

2002 yılında Allmannajuvet'e giden yol, Norveç'in Ryfylke Turist yolu girişiminin bir parçasını haline gelince Zumthor, bu madenin ruhunu yeniden ortaya çıkarmak için görevlendirilmiştir. 2010 yılında da yapılacak olan müzenin inşaatı başlayıp topografyanın getirdiği zorluklarla birlikte; mimar, mühendis, elektrikçi, ressam, marangoz gibi alanlardan bir çok profesyonelin katılımıyla, 2016 yılının sonlarına doğru kullanıma açılmıştır. Bununla birlikte eski maden ocağının derinliklerine doğru, özel rehberli maden turları da başlamıştır.

5.3.2. Yapının kurgusu

Yapının kurgusu oluşturulurken Zumthor'un ilk olarak önem verdiği durum, çinko madeninde yaşanan insanların yorucu günlük yaşantıları ve ağır çalışma koşulları

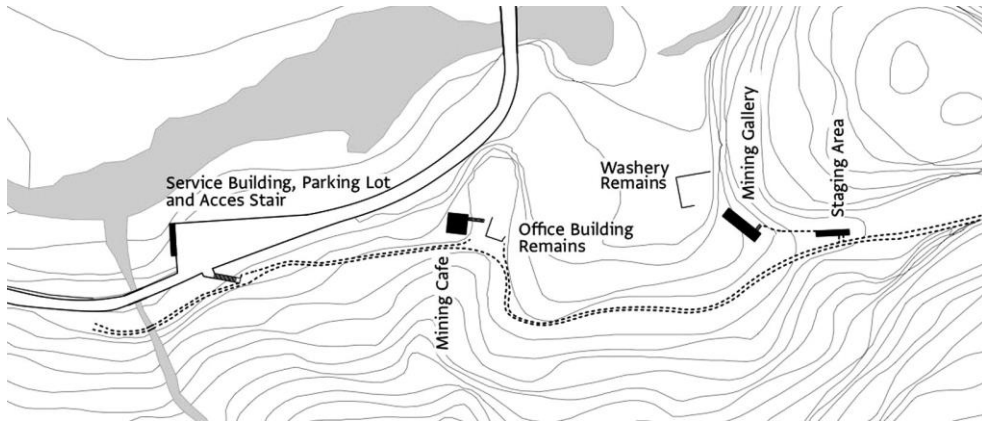
olmuştur (Mairs, 2017). Böylelikle yapı bir müze binası olmaktan çok bir anıt gibi tasarlanmıştır. Zumthor (2014), icon mimarlık dergisiyle yaptığı görüşmede şunları söylemiştir;

İnanılmaz derecede uzak ve mütevazı. İnsanların fakir olduklarını görebiliyorsunuz... Çalışma şartları korkunç olmalı. Tünelin içinde ayağa kalkamazsınız. Yaz ve kış soğuk olan bir yerde, dağın içine millerce gitmek zorundasınız. Bu durumlar bize, yaptığımız herşeyde mütevazı olma fikrini verdi. Fakir değil, mütevazı. İhtiyacım olan daha az etki.

Dolayısıyla Zumthor, peyzaja fazla yük vermeyen, hafif bir şekilde duran, fazla gürültü yapmayan bir yapı kurgulamak istemiştir. Zumthor'un kurgusal olarak ilk müdahalesi de arazi planında da net bir şekilde görüldüğü gibi; köprüden araziye doğru gelen yolun, doğal yönelimini kullanıp genişleterek, bir otopark ve karşılama mekanı yaratmasıdır (Şekil 5.33 ve Şekil 5.34).



Şekil 5.33 : Allmannajuvet Çinko Müzesi Kurgu Oluşumu(Engin T. Bakış)



Şekil 5. 34: Arazi planı (URL-15).

Uzatılan otopark ve karşılama yolu, bölgedeki eğimden dolayı 15 metreye ulaşan bir istinat duvarı da yaratmıştır (John, 2018).

İlk müdahale olan bu uzanım, bir karşılama meydanıyla birlikte, servis yapısı olarak tasarlanan tuvalet yapısını da oluşturmuştur. Bu tuvalet yapısı istinat duvarının üstüne, duvara niş açarak konumlandırılmıştır. Böylelikle bu yapı, Sauda'ya gelen

yoldan, uzak bir mesafeden dahi görülmektedir (John, 2018). Araziye ulaşmak için uzunca bir süre izlenilmesi gereken asfalt yol, bu uzanıyla birlikte proje kurgusuna dahil edilmiştir. Meydan içindeki otopark alanı ve tuvalet hacimleri, önündeki yaya yürüyüş hattı, birbirlerinden taş dikmelerle ayrılmıştır (Şekil 5.35 ve Şekil 5.36). Tuvalet yapısı da duvar üstündeki nişte kurgulandığı gibi, taş duvarın dışına çıkarak, asfalt yola döşeme ile uzatılır.



Şekil 5. 35: Otopark Alanı (URL-15). Şekil 5. 36: Otopark alanındaki taş dikmeler (URL-15).

Tasarım kurgusu, yoldan geçen insanların tuvalet ve kafe yapısını görmesiyle başlarken, ilk durak noktası da bu meydandır. 1884 yılından itibaren madenciler tarafından kullanılan toprak yol, yapının kurgusunda önemli bir yer tutmaktadır. Zumthor, maden ocaklarına kadar giden bu yolu bir omurga gibi ele alıp yapıları, bu yolun kalıntılarıyla ilişki kurduğu yerlere konumlandırmıştır. Böylelikle meydana asfalt yol ile başlayan kurgu, taş bir merdiven ve toprak yol ile diğer yapılara davet etmektedir (Şekil 5.37). Zumthor'un Saint Benedict Şapel'indeki tavrına benzer olarak burada da, araziye gelen yolun önemsendiği ve doğal olarak bırakıldığını görmekteyiz (Şekil 5.38). Yapılan merdiven de, mevcut kayalık topografyaya eklemlenecek şekilde tasarlanıp onun yönelimine göre şekillenmiştir. Kurgunun devamındaki 3 ahşap yapı, arazi içerisindeki kalıntılara yakın olacak şekilde, kayalık topografyanın getirdiği statiksel imkanlara göre konumlandırılmıştır (Turner, 2014).

Arazinin zorlu bir topografyasının olması, toprağın yapısı ve toprak kaymaları sebebiyle araziye yerleşim zor ve bıkırtıcı olmuştur. Bu sebeple ilk başta madenlerin girişine yakın bir şekilde önerilen dört yapının yeri, çok riskli bulunup yeniden

konumlandırılmak zorunda kalmıştır. Bununla birlikte, yapılardan bir tanesi müze yapısının yanında koruma amaçlı, sığınak olarak inşa edilmiştir.



Şekil 5. 37 : Topografya ve merdiven ilişkisi (URL-15). Şekil 5. 38 : Eski toprak patika (URL-15).

2015 kış ayında henüz bu koruma amaçlı sığınak inşa edilmemişken bölgeye çığ düşmüştür. Çığ, köprünün temelini yıkınca da, devlet yetkilileri müdahale etmek zorunda kalmıştır.

Jeolojik raporlar sonucunda, maden ocağı yanındaki tehlikeli görülen bir yere, güvenli geçiş için yeni bir köprü inşa edilmiş ve toprak kayması için önlemler alınmıştır. Tüm bunların sonucunda maliyetlerin artmasıyla projenin finanse edilmesi de zor hale gelmiştir (John, 2018).

Tarihi yolu takiben, ilk olarak bir dinlenme mekanı olarak tasarlanan kafe yapısı ile karşılaşılmaktadır. Bu kafe yapısının konumlandığı nokta, eski ofis binasının kalıntılarıyla ilişkilidir (Şekil 5.34). Önünde geniş bir alan olması, kot farkından dolayı çevreye hakim bir manzarasının olması da konumlandırılışı açısından önemlidir. Taşlı yoldan gelen kullanıcı, kalıntıların temellerini daha net bir şekilde görebilmek için, bir merdiven vasıtasıyla yapının döşeme kotuna tırmanmaktadır (Şekil 5.39). Merdivenin sonunda, iç mekan ile dış mekanı birbirinden ayıran bir çinko kapı bulunmaktadır (Şekil 5.40). Çinko kapıların kaba, dövme kulpları ile birlikte tasarlanması 2 yıl almıştır. Norveçli fabrikaların bunları standart haline getirememesinden dolayı, kapı çerçeveleri ve tasarımları bitmeden inşaat çalışmaları da başlayamamıştır (Turner, 2014). Zumthor'un iç mekan ve dış mekan arasındaki eşiğe ne kadar önem verdiği bu süreçte de görülmektedir. Merdiven, havada asılı duran hacimin bir uzantısı olarak, topografyaya en hafif şekilde dokunmaktadır

(Şekil 5.41). Böylelikle yapının havada asılı olma durumu, kullanıcı tarafından da tırmanma eylemiyle pekiştirilmiş olmaktadır. Zumthor, merdivenin topografyaya değdiği yeri çinko ayaklar üzerine yerleştirerek, topografyaya en az müdahale etmek istemiştir.



Şekil 5. 39 : Kafe yapısı ve merdiven ilişkisi (URL-15). Şekil 5. 40 : Çinko kapı (URL-16).

Çinko kapı, doğrudan kafe yapısının iç mekanına açılmaktadır. Zumthor (2016), yapının kurgusunu anlatmak için çekilen tanıtım videosunda şunları söylemektedir: “Bu içeride ve dışarıda olmakla ilgilidir. Madencilerin dünyasında, iç mekan karanlıktır. Bu bir şekilde biraz dramatiktir.”. İç mekan da Zumthor’un bu açıklamasına paralel olarak, karanlık kurgulanmıştır. İçeride kullanılan tüm malzeme ve mobilyalar, özel olarak sadece bu müze için üretilmiştir (Zumthor, 2016). Kafe yapısında iç mekan kurgusunu etkileyen en önemli öğeler, manzara ve iç-dış ilişkisi olmuştur.



Şekil 5. 41 : Toprak yol ve merdiven ilişkisi (URL-17).

İç mekan, göz hizasının biraz üstünde, yatay, panoramik manzarayı izlemeye imkan veren pencerelerden aydınlanacak şekilde tasarlanmıştır (Şekil 5.42). Bununla birlikte kurgu, merkezde çinko tezgah, lavabo ve servis şaftıyla birlikte, bu merkezin etrafında şekillenen bir dolaşım alanı olarak tasarlanarak, bu yatay pencerelerin çevresinde organize edilmiş, masa ve taburelerden oluşmaktadır. Bu masa ve tabureler de yine Zumthor tarafından tasarlanmıştır. Masalar iki, dört ve altı kişiye hizmet edecek şekilde tasarlanmış ve yapının 3 cephesinde devam eden panoramik pencerelerin yanında konumlandırılmıştır (John, 2018). Yapay aydınlatma için kullanılan, çift konik cam şişedeki, sıcak renkte olan ampüller, bu masa uzunluklarının oranına ve yönelimleriyle ilişkili olarak, tavanın alt kısmına gömülmüşlerdir (John, 2018). 6 kişilik tasarlanan masaların tavanına 3 ampül, 4 kişilik masaların tavanına 2 ampül, 2 kişilik masaların tavanına da tek ampül yerleştirilmiştir.



Şekil 5. 42: Kafe yapısının iç mekanı (URL-17).

Bu yapay aydınlatma kurgusuna baktığımızda, maden ocaklarındaki gibi odaksal bir aydınlatma tavrı olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Zumthor'un tasarındaki her öğenin birbiriyle ilişkili olarak tasarlama tavrı burada da görülüp oturma birimleri, manzara ve aydınlatma ile de ilişkilendirilmiş olmaktadır. Zumthor kafenin mekansal kurgusuna ek olarak, kafe içerisindeki yaşantıyı etkileyecek olan menülere kadar tasarlanmıştır. Kafe'de bir kaç çeşit kahve, pasta ve kek çıkarken, çorba olarak da sadece “madencilerin çorbası” diye isimlendirilen çorba servis edilmektedir. Yerin öyküsü bölümünde de bahsedildiği gibi, Ingeborg Söndenå'nın (1851-1891) hikayesi Zumthor'u da etkilemiştir. Böylelikle Ingeborg Handverk S.A şirketinin çalışanları olan 5 kadına ulaşarak, bu kafe içerisinde ördükleri ürünleri satmalarını istemiştir.

Böylelikle bölgenin yerelliği ve kültürel yaşantısı, yapının kurgusunu ve yaşantısını da etkilemiştir.

Taşlı yolun devamında ikinci yapı olarak, derin bir vadi içerisine küçük bir toplanma ve sığınma yapısı konumlandırılmıştır. Bu yapının devamında kurgunun önemli ve son durak noktası olan müze yapısına ulaşılmaktadır.

Bu kalıcı müze yapısının kurgusu da, kafe yapısının kurgusuna benzer tasarlanmıştır. Dar bir patikanın son bulduğu noktada, lavuar alanının kalıntılarına yönelecek şekilde, dikey bir yamaca konumlandırılmıştır. Topografya ile olan ilişkisi de yine kafe yapısına benzer olup havada asılı duran bir siyah kutu gibi tasarlanmıştır (Şekil 5.43). Zumthor'un başlangıç fikrinde bu yapılar kobalt mavisi olup görsel etkilerinin değerlendirilmesinden sonra siyah kutu olması kararlaştırılmıştır.



Şekil 5. 43: Müze yapısının çevresi ile ilişkisi (URL-16).

Merdiven bu kutudan uzanarak topografyaya çinko ayaklar üzerinde temas etmektedir. İç mekan ve dış mekanı yine bir çinko kapı ayırmaktadır. Müze yapısının içinde sergilenen ve sonradan yapılan objeler sadece buraya ait olarak üretilmiştir. Basılan kitaplar dahi sadece bu sergi alanında bulunmaktadır (Zumthor, 2016).

İç mekan kurgusuna baktığımızda, mekan içerisine alınan ışığın önemli bir kurgusal öge olduğunu görmekteyiz (Şekil 5.44). İç mekan dar ve yüksek olarak tasarlanıp içeri giren yarım ışıklarla mistik bir etki yaratılmak istenmiştir (John, 2018). Kafe yapısından farklı olarak ışık, panoramik pencerelerden alınmayıp; kurgusu tamamen içerideki sergilenen objelerle olan ilişkisi bağlamında oluşturulmuştur. İnce yarıklar sergi yerlerini vurgulayacak şekilde yerleştirilmiştir. Böylelikle içeri giren gün ışığı sergi alanlarına yönelim sağlamaktadır. Onun haricinde açılan açıklıklar da

sergilenen nesnelerin üzerinde olacak şekilde tasarlanmıştır. Müze yapısı içerisinde sergilenen öğeler; madencilik döneminde madenciler tarafından kullanılan alet edavatlar ve grafik tasarımcılar tarafından tasarlanan 4 adet kitaptır. Kitaplar; çevrede topografya ve jeoloji ile ilgili bilinmesi gereken herşeyi özetleyip madenlerin tarihini ve Zumthor'un yapısını anlatmaktadır. Kitaplardan bir tanesi ise; Dante'nin Inferno eserinden, Henrik Ibsen'in Peer Gynt eserine ve Bob Dylan'a kadar farklı edebi alanlarla, yer altı yaşamını anlatmaktadır (John, 2018).



Şekil 5. 44: Müze yapısının iç mekanı (URL-16).

Sonuç olarak madencilerin kullandıkları yol üzerinde durak noktaları olarak kurgulanan bu 4 farklı yapı, mevcut yol ile birlikte tasarlanmıştır. Yapıların mütevazı bir tavırla tasarlanması, mimari programla da desteklenerek küçük ölçekli yapılar oluşturulmuştur. Bu 4 yapı toplam 150m² yer kaplamaktadır. Bunların ilki, yaratılan karşılama meydanının en ucunda konumlanan bir servis yapısı, ikincisi mevcut toprak yolun sürekliliğinde ulaşılan, ofis binası kalıntıları kenarında konumlanan bir kafe yapısı, üçüncüsü müze yapısına ulaşmadan önceki bir sığınma noktası ve son olarak da bir müze yapısıdır. Bu yapıları birbirine bağlayan yol da bütünleyici, kurgusal bir öge olarak kullanılmıştır.

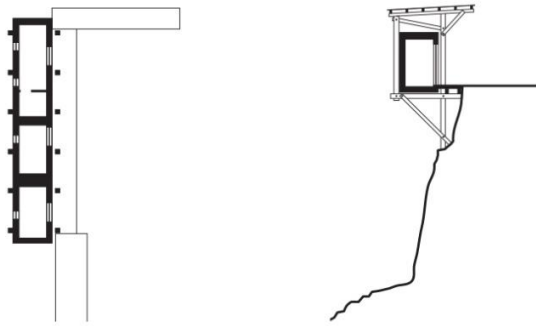
Proje sürecinin 12 sene gibi, uzun bir zaman almasıyla birlikte, kurguyu etkileyecek güvenlik problemleri de oluşmuştur. Bu sebeple eski maden yolu boyunca konumlandırmak istenilen yapıların iki tanesi, yeniden konumlandırılmak zorunda kalmıştır (Turner, 2014). Tasarım sürecinin uzamasına dair sorulan soruda Zumthor

şunları söylemiştir; “Bu bir sanatsal süreçtir. Yavaşlık değildir, sadece bir sanatçı-mimar gibi çalışmaktır. Bu benim nasıl çalışmam gerektiğidir. Dolayısıyla da bazen sinir bozucu olsa da, bunu anlayabilen ve isteyen bir müşteriye ihtiyacım var.” (Zumthor, 2014) Allmannajuvet Zumthor’un, en uzun süren projelerinden birisi olmuştur (Mairs, 2017).

5.3.2.1. Strüktürel sistem

Yapıların konumlandırılmasıyla birlikte yerin öyküsü, mimar tarafından strüktürel sisteme aktarılmıştır. Zumthor’un madende çalışan insanların gündelik yaşamlarındaki zorluğa odaklanması, mütevazı bir tutumu beraberinde getirmiştir. Mekanların toplam 150m²’lik bir alan kaplayacak şekilde, 4 farklı yapı üzerinden kurgulanması, strüktürel sistemin de incelmesini sağlamıştır. Tasarlanan 4 yapı da, topografyada en az etki yaratmak amacına uygun bir strüktürel sistem ile kurgulanmıştır. Kolon, kiriş ve cıvatalardan oluşturulan strüktürel sistem, oldukça basit bir şekilde tasarlanmıştır (Zumthor, 2016). Yapıların hepsi farklı alanlarda konumlandırılmış olsalar dahi benzer strüktürel sistem anlayışıyla üretilmişlerdir.

Projenin ilk karşılama noktası olarak tariflenen meydanın ucunda konumlanan tuvalet yapısı, strüktürel kurgu bağlamında diğer yapılardan farklıdır. Yapı, yolun uzatılmasıyla oluşan istinat duvarı üzerinde oluşturulan nişe konumlandırılmıştır. Bu sebeple strüktürel sistem, düz bir zemin üzerine oturtulmuştur (Şekil 5.45).

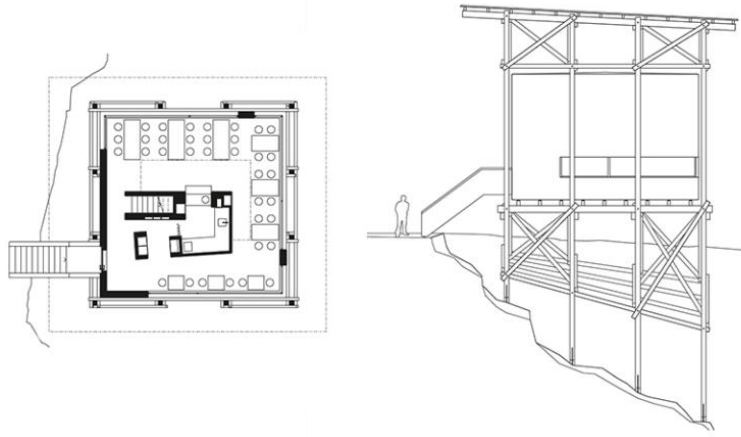


Şekil 5. 45: Tuvalet yapısı plan ve kesit (John, 2018).

Böylelikle de aynı ölçülerde kolon, kiriş ve cıvatalardan oluşan bir modülün tekrarından oluşturulan bir strüktürel çerçeve tasarlanmıştır. Bu dikdörtgen çerçeve sistemi, toplamda 6 adet doğrudan zemine bağlanan ve 6 adet de kirişe bağlanan dikey taşıyıcıdan oluşmaktadır. Tasarlanan kirişler de nişin iç kısmına bağlanacak

şekilde kurgulanmıştır. Bu kiriş ve kolon çerçeve sisteminin içerisine, dikdörtgen bir servis hacimi yerleştirilmiştir. Kolonların çatı ile buluştuğu noktada da ince, eğimli bir çatı örtüsü strüktürel çerçevenin bütünlüğünü sağlamıştır. Aynı zamanda çatı örtüsü ve servis kutusu arasında yaratılan boşlukta, havalandırma sistemleri de çözülmüştür.

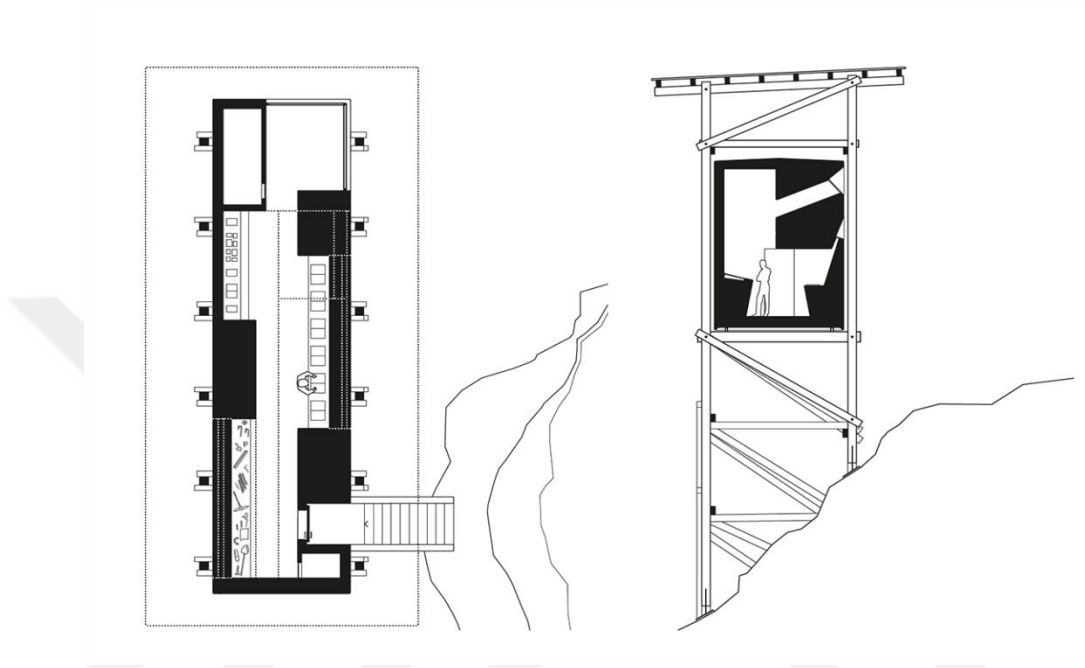
Kafe yapısının strüktürel sistemi incelendiğinde ilk olarak yapının topografya ile kurduğu ilişkiye odaklanılmıştır. Yapının dağ yamacındaki kayalıklara oturmasıyla birlikte Zumthor'un araziye en az müdahalede bulunmak istemesi, tuvalet yapısındaki strüktürel kurguya benzer bir tavır yaratmıştır. Havada kirişler üzerine oturtulmuş kare planlı kafe yapısı, bu kirişler çevresinde konumlandırılan 12 dikey taşıyıcı ile taşınmaktadır (Şekil 5.46).



Şekil 5. 46 : Kafe yapısı plan ve cephe (John, 2018).

Dikey taşıyıcılar birbirlerine, kiriş ve makas sistemleriyle bağlantılandırılmıştır. Yapı da sadece bu noktalar ve kafe yapısının uzantısı olan merdivenin ayakları vasıtasıyla topografyaya temas etmektedir. Servis yapısından farklı olarak, dikey taşıyıcı sistemler ve kirişler bağımsız olarak ayakta durmaktadırlar. Strüktürel olarak benzeyen kısım ise kirişler üzerinde duran hacimin taşınma tekniğidir. Yapının dağ yamacında olması sonucunda strüktürel sistemi oluşturan dikey, yük taşıyıcı elemanlar, farklı yüksekliklerde üretilerek, topografya ile dinamik bir ilişki kurmaktadır. Topografyanın engebeli olması sebebiyle, ölçüleri değişken olan dikey taşıyıcıların arasındaki makasların ölçüleri ve açıları da değişkenlik göstermiştir. Son olarak da bağımsız olarak ayakta duran dikey taşıyıcılar, ince ve hafif bir çatı örtüsüyle birleşerek, strüktürel bütünlük sağlamaktadır. Müze yapısının strüktürel sistemi incelendiğinde de kafe yapısıyla aynı strüktürel kurgunun olduğu

gözükmektedir. Formal olarak dikdörtgen bir çerçevesi olan strüktürel sistem, yine kayalık bir zemin üzerine oturtulmuştur (Şekil 5.47). Kafe yapısındaki gibi 12 adet dikey bağımsız dikey taşıyıcı, kirişler ve makas sistemlerinden oluşmaktadır. Bu makas sistem farklı açılarla oluşturulup cıvatalarla desteklenerek Norveç'in soğuk kış aylarına adapte olabilmesi sağlanmıştır (John, 2018).



Şekil 5. 47: Müze yapısı plan ve kesit (John, 2018).

Genel olarak yapıların strüktürel sistemleri incelendiğinde oldukça basit bir sistem tercih edildiği görülmektedir. Strüktürel sistem her ne kadar basit olmuş olsa da topografyanın getirdiği statiksel zorluklar ve toprak kaymaları strüktürel kurguyu zorlayan etmenler olmuştur. Strüktürel sistemin çerçeve olarak mekanın dışında bırakılması, tüm detayların okunabilirliğini arttırmıştır. Aynı zamanda iç mekan kurgusunda da esneklik sağlamıştır. Zumthor tüm yapılarında benzer strüktürel sistemi kullanmıştır. Bu dört yapı da incelendiğinde strüktürel sistemin 3 temel öğeden oluştuğu görülmektedir. Bunlardan ilki temel taşıyıcı olarak düşünülen diyagonal kolon-kiriş ve makas sistemi, bir diğeri bu sistemin içerisine yerleştirilen hacim ve son olarak da tüm sistemin bir bütünlük içerisinde olmasını sağlayan üst örtü sistemidir. Sekler, strüktür ile ilgili olarak seçilen sistemin uygunluk ve verimlilik bağlamında tartışılmasının daha uygun olduğunu ifade eder. Bu bağlamdan bakıldığında, seçilen sistemin mimarın söylemiyle örtüştüğü görülmektedir.

Zumthor'un minimum etki elde etmeye çalışması bu hafif strüktürel sistemle başarılı olmuştur. Tüm bunların yanında ayaklar üzerinde duran bu iskelet sistemi, üstünde olduğu topografyayı da saklamadığı gibi onu vurgular niteliktedir.

5.3.2.2. Konstrüksiyon

Konstrüksiyonel incelemeyi organize bir şekilde açıklayabilmek adına kurgusal sıra takip edildiğinde, ilk olarak meydan ve tuvalet mekanını incelemek gerekmektedir.

Ziyaretçilerin ilk olarak ulaştıkları durak noktası, yolun devamı niteliğindeki meydandır. Yolun devam ettirilmesiyle birlikte oluşan ve yaklaşık 18 metre yüksekliğe varan istinat duvarı, yığma taş duvar olarak tasarlanmıştır. Bu yığma duvar, Hardanger'den gelen doğal taşlarla, yola ve eğime paralel olarak, yatay yönelimli örülüp nehir tabanına üç metre sabitlenmiştir. Kullanılan malzemenin taş olması, yanında konumlandığı nehir yatağının içindeki ve kenarındaki taşlarla doğal bir uyum sağlamıştır. Kullanılan taşlar, Jondal'dan Sauda'ya, oradan da bölgeye getirilmiştir (Zumthor, 2016). Taş istinat duvarının estetiksel değeri, bölgenin kültürel statüsüne atıfta bulunduğu için ontolojik tektonik bir konstrüksiyon elemanıdır. Bu meydan üzerinde konumlanan tuvalet yapısı, tüm diğer yapılarda olduğu gibi, 3 ayrı konstrüksiyonel sistem üzerinden tasarlanmıştır (Şekil 5.48).



Şekil 5. 48: Taş duvar ve niçin içine konumlanan tuvalet yapısı (URL-16).

Sekler'in konstrüksiyon tanımı üzerinden bu sistemler incelendiğinde; modüler olarak oluşturulan kolon, kiriş ve makas sisteminin ahşap ile tasarlandığını görmekteyiz. Bu ahşap dış iskelet sistemi kreozot emprenyeli lamine çamdan üretilmiştir. Ahşabın kreozotla emprenye edilmesinin sebebi; Norveç'in zorlu hava koşullarına dayanabilmesi, suya karşı dayanıklılığının artırılması ve çürümenin önüne geçilebilmektir. Kreozotun kullanılmasıyla birlikte ahşapların açık rengi, koyu bir ton almıştır. Bu dış iskelet sistemi en üst noktada oluklu çinko çatı örtüsüyle

buluşmaktadır. Böylelikle konstrüksiyon bir bütün halini almıştır. Strüktürel sistem bölümünde de bahsedildiği gibi; dış iskeletin içerisine siyah dikdörtgen bir tuvalet hacmi yerleştirilmiştir. Bu hacim 18 mm kontrplak levhalarla çervelenmiştir. Ancak daha sonra endüstriyel bir etki yaratmak amacıyla, dokulu bir malzeme olan jüt çuvalarla kaplanıp Alman akrilik malzeme olan siyah sentetik reçine (PMMA) ile de boyanmıştır (Şekil 5.49). Müzenin bulunduğu yerin uzak olması sebebiyle üretilen tüm parçalar Saudasjøen'de bir fabrikada prefabrike olarak hazırlanarak, Allmannajuvet'te toplanmıştır. Bu hacimin estetiksel değerlerini incelediğimizde, kaplama ile oluşturulduğu için Frampton'ın skenografik nesne tanımıyla örtüşmektedir. Ancak bu hacmin dış çerçeve ve çatı örtüsüyle birlikte oluşturduğu estetiksel değer incelendiğinde, her ne kadar hacmin estetiksel değeri kaplama ile oluşturulmuş olsa da strüktürel sistemin saklanması ya da estetiksel önceliğin oluşturulan hacime verilmesi gibi bir durum görülmemektedir.



Şekil 5. 49 : Kontrplak malzeme ve jüt çuval kaplama (Turner, 2014).

Aksine konstrüksiyonel sistem, gerek olduğu gibi çerçeve olarak sergilenerek, gerekse de hacmin kullanılan kaplamasının rengi sebebiyle kendini geri planda tutması, konstrüksiyonu vurgular niteliktedir. Dolayısıyla oluşturulan bu cephe ve kaplama sistemi kendi içinde skenografik gibi gözükse de, genel sistem içerisinde tektonik nesne olmaktadır. Hacmin statiksel bir işlevinin olmaması ve mimar tarafından madencilerin günlük yaşamlarındaki karanlığa atıfta bulunması, onu temsili tektonik durumuna yakın hale getirmektedir. Bütün bu yapı elemanlarının dürüst bir şekilde ortaya konulması, böylelikle de işçiliğin ön planda tutulması ve strüktürel sistemin, konstrüksiyonel sistem ile birlikte bir bütün olarak ele alınması aynı zamanda Sekler'in tektonik kavramıyla da örtüşmektedir.

Tuvalet yapısının kapısı da diğer yapılarda olduğu gibi çinkodan yapılmıştır. Kapı kulpları ise siyah çelikten üretilmiştir. Kapıdaki bu malzemeler, bulunduğu bölgedeki maden kaynaklarını yansıtmak için kullanılmışlardır. Dolayısıyla kapılar da Frampton'un ontolojik tektonik konstrüksiyon elemanı tanımıyla örtüşmektedir.

Kurgunun devamındaki kafe yapısı; kullanılan malzemeler ve teknikler bakımından benzer bir konstrüksiyon yöntemi uygulandığı görülmektedir. Strüktürel sistem bölümünde bahsedildiği gibi, konstrüksiyon sisteminde farklı olan da yine, topografya ile kurduğu ilişki bağlamında strüktürel sistemin değişmesidir. Bağımsız bir şekilde ayakta duran çam tutkalı lamine ahşaplardan oluşan kolon sistemi 20 metreye varan uzunluklarıyla, çelik haç ve plakalarla doğrudan kayaya bağlanmaktadır (John, 2018). Kolon, kiriş ve makas sisteminden oluşan strüktürel sistem cıvatalarla birbirlerine bağlanmıştır. Müze binasının ve kafe binasının temel çalışmaları, yüksek hassasiyetle yapılması sebebiyle Norveç'te yapılan en zorlu çalışmalardan birisi olmuştur. Bunların dışında tuvalet yapısından farklı olarak kafe ve galeri yapısında iskelet yapılarına entegre edilmiş merdivenler bulunmaktadır (Şekil 5.50).



Şekil 5. 50: Jüt kumaş kaplı merdiven (URL-16).

Bu merdivenler de doğrudan topografyaya çelik ayaklar üzerinde oturmaktadır. Bu merdivenler de jüt kumaş ve PMMA bazlı siyah sentetik reçine ile kaplanmış kontrplaklardan yapılmışlardır. Aynı malzemeler kafe ve galeri yapısının iç mekanında da aynı teknikle uygulanmıştır (John, 2018).

Kafe yapısının tezgah ve lavabo malzeme seçimlerine baktığımızda da yine çinko kullanıldığını görmekteyiz (Şekil 5.51). Siyah jüt kaplı iç mekan içerisinde, noktasal aydınlatma öğeleriyle çinko üzerine ışık düşmesiyle birlikte malzeme vurgulanmıştır.

Galeri yapısına baktığımızda konstrüksiyon olarak kafe yapısıyla benzer olarak inşa edilmiştir. Malzemenin kullanım biçimi kafe yapısıyla tamamen aynıdır. Topografya ile kurduğu ilişkide ankraj sistemi uygulanmıştır (Şekil 5.52). Yine tüm konstrüksiyon açık bir şekilde ortaya konulmuştur.



Şekil 5. 51: Kafe yapısının lavabo tezgahı (URL-19).

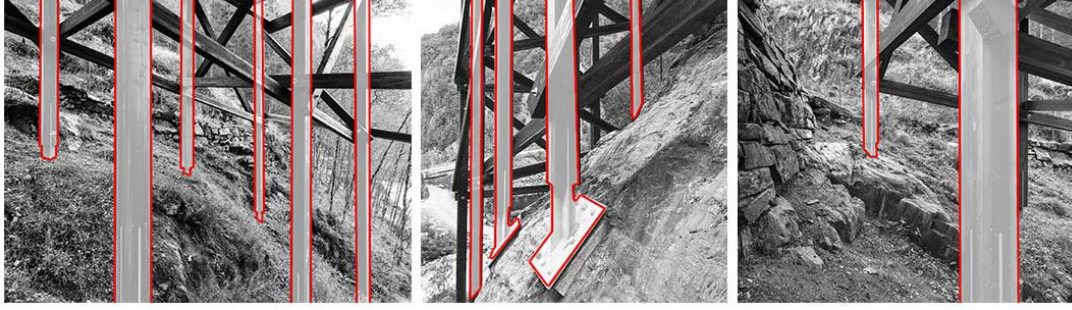


Şekil 5. 52 :Galeri yapısının topografya ile ilişkisi (URL-15).

5.3.3. Poetik karakter

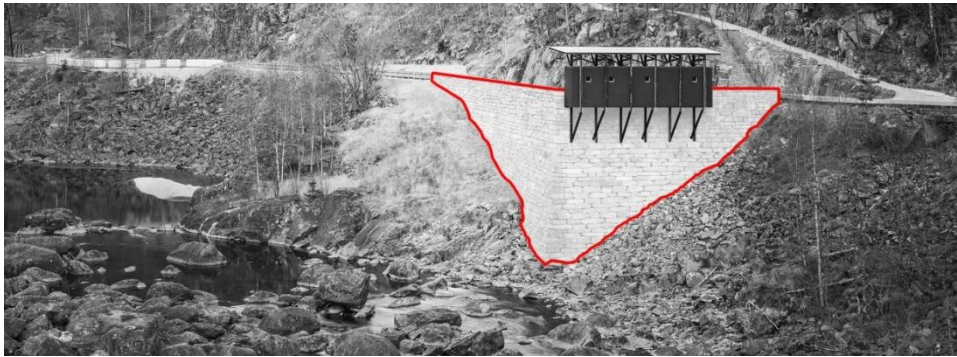
Peter Zumthor'un en güncel yapılarından bir tanesi olan Allmannajuvet Çinko Müzesinin tektonik analizinin devamı niteliğinde olan poetik karakter analizine, Gestalt algı teorisi üzerinden bakılacaktır. Zumthor tarafından tasarlanan 4 yapıya da bakıldığında, Saint Benedict Şapeline benzer şekilde; yapıyı oluşturan tüm öğeler açıkça tanımlanmış ve rahatça okunabilir olarak tasarlanmıştır. Bu ayrışma poetik karakter analizinde de incelenmiştir. Gestalt öğrenme kuramının ilk başlığı olan zemin-şekil ilişkisine odaklanıldığında tuvalet yapısı hariç kurgulanan yapıların

eğimli bir yamaç üzerinde mütevazî bir yaklaşımla topografyaya yerleştirildiğini görürüz. Zumthor’un bir çerçeve konstrüksiyonu üzerinden kurgu oluşturması sonucunda, yapının topografya ile kurduğu ilişkide, zemin ve konstrüksiyon ilişkisi net bir şekilde ortaya konulmuştur. Bu dikey ahşap elemanlar üstünde yükselen yapıların, topografyayı açıkta bırakarak onunla yarışmaktan ziyade onu yücelttiği görülmektedir (Şekil 5.53).



Şekil 5.53 : Şekil – zemin ilişkisi (Engin T. Bakış).

Yolun devamı niteliğinde oluşan istinat duvarının da topografya ile kurduğu ilişkiye baktığımızda Saint Benedict Şapel’dekine benzer bir şekilde; duvarın zemin ile birleştiği yer taşlarla yumuşatılarak nehir yatağına doğru sürekliliği sağlanmıştır (Şekil 5.54). Böylelikle istinat duvarının zemin ile birleşiminde net bir tavır yaratmak yerine eskiden de oradaymış gibi bir tavırla tasarlanmıştır. Yakınlık yasasına göre de istinat duvarındaki taşların dizilimleri birbirlerine yakın oluşturulduğu için bir duvar bir bütün olarak algılanmaktadır.



Şekil 5.54 : İstinat duvarı şekil-zemin ilişkisi (Engin T. Bakış).

Gestalt teorisinin süreklilik yasasına göre yapılara baktığımızda en önemli konstrüksiyon elemanlarından birisi olan dış çerçevenin süreklilik içerisinde okutulduğu görülmektedir. Gökyüzüne doğru yükselen ahşap dikmeler aynı yöne doğru yükseldikleri için birbirleriyle ilişkili olarak algılanmaktadırlar. Ancak kafe ve

galeri yapısının strüktürünü oluşturan makasların farklı yönelimleri, yapısal süreklilikte algıyı bozmaktadır.

Ancak istinat duvarı üzerine oturan tuvalet yapısına baktığımızda, yapının nişe oturması sonucu modüler bir dış iskelet sistemi kurulduğu için algıda süreklilik sağlanabilmiştir (Şekil 5.54). Kafe yapısının iç mekanındaki yapay aydınlatma ürünlerinin, mekanın içerisinde oturma birimleriyle bir süreklilik içerisinde tasarlanması da bu öğelerin grupsal olarak algılanmasını kolaylaştırmıştır (Şekil 5.42).

Gestalt teorisindeki benzerlik yasası Allmannajuvet Çino Müzesi için önemlidir. Öncelikle yapısal bazda bakıldığında her bir yapının strüktür ve konstrüksiyon sistemlerinin birbirlerine benzer olarak yapılması, yapıların bir bütünün parçası olarak okunmasını kolaylaştırmıştır. Bunu sağlayan konstrüksiyon öğelerine baktığımızda; dikey taşıyıcıların, kirişlerin ve makasların aynı ağaçtan üretilerek, aynı doku ve renkte olması, yine aynı şekilde dış iskelet sisteminin içerisindeki tüm hacimlerin, siyah jüt kaplı olması ve benzer geometrik şekillerde üretilmesi, kapı ve açıklıkların aynı malzeme ve dil ile üretilmesinin bu benzerlik yasasında etkili olduğu söylenebilir. Benzerlik yasasına iç mekandan baktığımızda, kafe yapısındaki tüm masa ve taburelerin aynı formda üretildiğini ve kızılçam ağacından yapıldığını görmekteyiz. Böylelikle mekan içerisine giren kişi bu objeleri grupsal olarak algılamaktadır (Şekil 5.42).

Bunun dışında yapıya farklı bir ölçekten ve uzaktan baktığımızda da kış aylarında bu iskelet sistemin çevredeki ağaçların gövdeleriyle benzer yönelimlere sahip olması yapıları da çevrelerine bağlayıcı bir etmen olarak algılanmaktadır (Şekil 5.55).

Zumthor'un yapısında tamamlama yasası kurgusal bağlamda karşımıza çıkmaktadır. Tamamlama algısı; kurgunun bir yolun izlenmesi sonucu oluşması, yolu takip eden kullanıcılara yapıların benzerlik ilkelerinden yola çıkarak, diğer yapılara dair ipucu vermesiyle oluşmaktadır. Bunun dışında yapıların iç mekanına giren kullanıcının diğer mekanlara dair bir imgelem yaratarak dış mekan ve iç mekanı özdeşleştirmesi de bu yasayla anlatılabilir. Gestalt teorilerinden biri olan basitlik yasasına göre yapıların oldukça basit ve içe kapanık olarak tasarlanması, yapıların tamamlama yasasına göre algılanmalarını da kolaylaştırmıştır. Sonuç olarak poetik karakter; bölgedeki yaşantının (kadının öyküsü, madencilerin öyküsü) mekansal karşılıkları

bulmasıyla daha güçlü olmuştur. Yerin öyküsünün mekanın yaşantısı üzerindeki etkisi açıkça yapı üzerinde okunabilmektedir.



Şekil 5.55 : Dikey konstrüksiyon ve çevredeki ağaçların yönelimi (URL-16).

Yapılar, tarihi son bulan çinko maden müzesinin sessizliğini taşımaktadır. Bir bakıma bu sessiz sürüp gitme durumu duyuların uyarılmasını yoğunlaştırılmıştır. Yapının Zumthor için bir müze değil de bir anıt olarak tasarlanması, yapının temsiliyetini azaltıp sadece bir yapı olarak kendisini temsil etmesini sağlamıştır.

5.2. Gugalun Evi

Zumthor'un 1990 yılında tasarladığı Gugalun evi ilk olarak 1709 yılında çiftçiler tarafından, Versam kasabası içerisinde bir dağ eteğine, yüzünü kuzeye verecek şekilde yapılmıştır. Nesiller boyunca bir çiftçi ailesine ait olan yapı, Safien vadisinin başında Arezen'de yaşayan torunlar tarafından modernize edilmek istenmiştir (Şekil 5.56).



Şekil 5.56 : 1927 yılında Gugalun Evi (URL-20).

5.2.1 Yerin hikayesi

Gugalun Evi İsviçre'nin Versam kasabasında bir dağın yamacına kurulmuş bir dağ kulübesidir. 1709 yılında çiftçiler tarafından yapılan bu kulube, nesiller boyunca da bu aileye hizmet etmiş uzun ömürlü bir yapıdır. Yapı, birbirini takip eden nesillerin sakin yaşamlarıyla ilişkilendirilmiştir. Ancak günümüzde, bu ailenin doğrudan soyundan gelen torunların yaşam tarzları büyük ölçüde değişmiştir. Daha büyük kasabalarda eski yaşam tarzlarından uzak bir yaşama sahip olmaları ve işlerinin başka şehirlerde olması sebebiyle aile, tatillerini eski evlerinde geçirerek, evin tarihini ve yaşanmışlığını sürdürmek istemişlerdir. Bunun sonucunda'da 1990 yılında Peter Zumthor'a ulaşarak, "evin ruhunu kaybetmeden" bir büyüme tasarımı istemişlerdir. Yapı, İsviçre'nin kırsal dokusunun geleneksel teknikleriyle yapılmıştır. Gugalun Evi de bu sade karakterde olan kırsal dokusunun karakterini iyi yansıtmaktadır. Yapının yapım yöntemi de, bölgenin tipik yapı geleneği olan geçmeli masif ahşap sistemdir(knitting). Bu eski yapının ısınma sistemi; odun ateşine dayanan ve eski bir Roma yöntemi olan "hypocaust" döşeme altı ısıtma sistemi olup büyük bir taş sobayla da birlikte, ısınan havanın sirkülasyonu vasıtasıyla yapılmıştır. Zumthor tarihi yapıya dair gözlemlerinde şunları aktarmaktadır (1998, s. 88): "Ahşapta sayısız yamanın bulunduğu zayıf temeller üzerine eğimli bir alanda bulunan dar yaşam alanları, pencerelerin bir zamanlar ne kadar küçük olduğunu, tavanların ve kapıların ne kadar düşük olduğunu ortaya çıkarmaktadır.". Torunlar tüm bu niteliklerin değerini bilerek, korunmasını istemişlerdir. Bununla birlikte günlük yaşam içerisinde bir zamansal duyum yaratan; suyun ısınması için öncelikle ateşin yakılması gerektiğini, ardından belli bir süre de beklenilmesinin de değerli olduğunu Zumthor'a aktarmışlardır.

Yapının ismi olan "gugalun" da aya bakmak anlamına gelmektedir (Zumthor, 1998). Bu küçük dağ kulübesine dair yazısında İhsan Bilgin (2000, s. 116) şunları söylemiştir; "Sadece ait olduğu İsviçre kırları için değil, belki bütün dünya için en sıradan ve en tanıdık nesnelerden biri. Bulunduğu yerdeki ağaçlar, çimenler, bulutlar, çobanlar kadar oraya ait, orada bulunması doğal".

5.2.2 Yapının kurgusu

Evin geçmişi ve yerin hikayesi, Zumthor'un tasarımını şekillendiren bir olguya dönüşmüştür. Bilgin (2000, s. 116) yapının kurgusu hakkında şunları aktarmaktadır;

Peter Zumthor'un bu ahşap kulübeyle yüzleşme biçimi hassas ve kırılğan duyarlılığın yoğunlaşmış bir ifadesi gibi. Değiştirmek bir yana, dokunmaya bile çekiniyor adeta. Ama olan olmuş, bir kere karşısına çıkmış. Üstelik avarelik ederken dolarşırken değil, bir "iş" olarak, bir "işlem" olarak, bir "müdahale" olarak çıkmış karşısına: Kulübeyi büyütecek. Belli ki onu büyüleyen şaşırtan binanın formundan, penceresinden, kapısından önce ahşabın yüzeyi. Yani zaman. Zamanın ev üzerindeki izi. Zamanın derin izlerine rağmen evin hiç bir şey olmamışçasına öylesine durmaya devam etmesi. Zamansızlığı. Dokunmak yerine "ilişiyor" bir kenarından Zumthor.

Bilgin'in de vurguladığı gibi Zumthor, yapıya ve onun yaşanmışlığına büyük bir titizlikle yaklaşmıştır. Öyle ki Saint Benedict Şapel'inde ve Allmannajuvet Çinko Müzesinde de gördüğümüz gibi, eve ulaşmak için geçilmesi gereken doğal patika yol, olduğu gibi bırakılmıştır (Zumthor, 1998). Benzer şekilde bu tavırla, yapının yapım tekniğine ve diğer tüm özelliklerine de saygıyla yaklaşmıştır. Tarihi ahşap yapıya yapılan müdahale sadece; gelecekte evin yaşanabilir olması adına, çağdaş standartlara göre eksik olduğu düşünülen; modern bir mutfak, banyo, tuvalet, daha büyük pencereli iki oda ve modern bir hypocaust ısıtma sistemi olmuştur (Zumthor, 1998).

Tasarım kurgusunun başlangıç noktası; varolan eski yapının zamana karşı direnci, bir bakıma zamansızlığı olmuştur(Şekil 5.57). Kurguya biçim kazandıran en önemli etmen de tarihi yapının tektonik kurgusu; yapının kavramsal boyutları, yapının yapım şekli ve malzemelerin bir araya geliş şekilleri olmuştur.

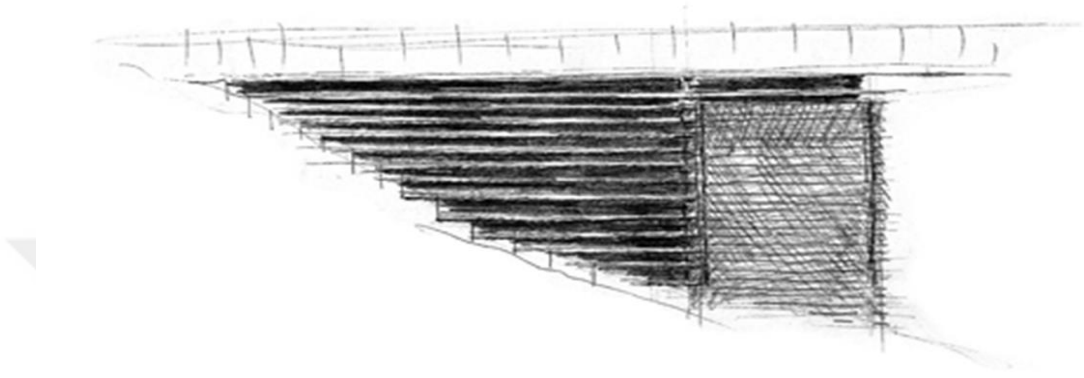


Şekil 5.57 : Gugalun Evi Kurgu Oluşumu(Engin T. Bakış)

Zumthor bu bir araya gelişten yola çıkarak, mevcut yapıyı yüceltecek, aynı zamanda da yeni yapının kendisini var edebileceği bir müdahale yaratmaya çalışmaktadır. Bu müdahalenin temel prensipleri; tarihi yapının karakterinin, yaşanmışlıklarının ve tektonik kurgusunun korunup dikkate alındığı, çevresi ile olan bağlantısının kurulması sağlamak üzerine oluşturulmuştur. Bu tavır bir müdahale olmak yerine

Bilgin'in (2000) de söylediği gibi bir ilişme, özdeşleşme ve bütünleşme tavrı olarak sonuçlanmıştır.

Zumthor'un tasarımına dair eskizine baktığımızda; genişlemenin, mevcut yapının arkasında bulunan topografyayı bir dayanak olarak kullandığını ve yeni yapının da bu topografyaya doğru genişlemede oluştuğunu görmekteyiz (Şekil 5.58).



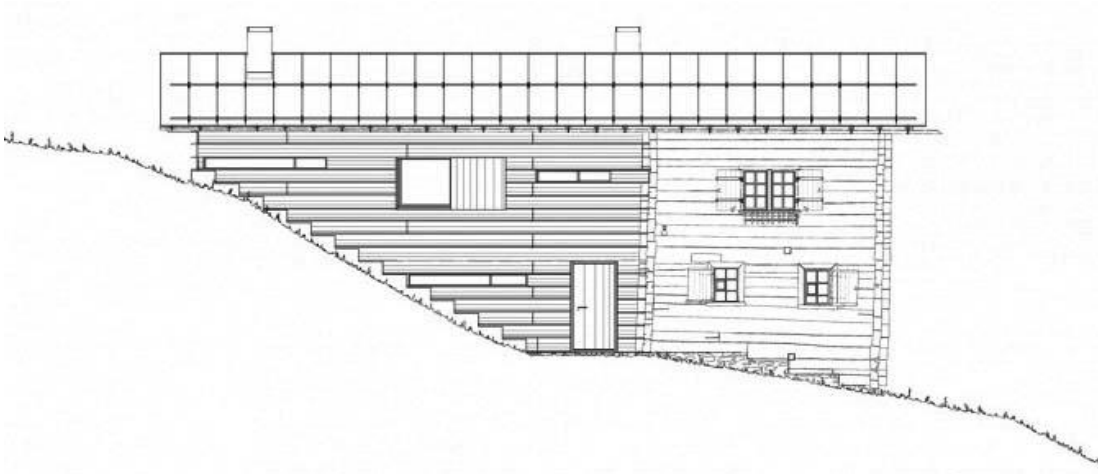
Şekil 5.58 : Zumthor'un eskizi (Zumthor, 1998).

Zumthor, projenin amacını kitabında şu şekilde açıklar;

Eski ve yeninin asimile edileceği yeni bir bütün tasarlamayı amaçladık. On yıl içerisinde, güneş yeni ahşap kirişleri kararttığı zaman, bu hedefe ulaşıp ulaşılmadığı görülecektir. "Örme yapı", Graubünden'e özgü ve katı kirişlerden bağlanmış kütük kabinlerini tanımlamak için kullanılan doğal terimdir. Ekleme veya örmek, tasarımımızın temasıydı. (1998, s. 88)

Zumthor bu genişlemeyi sağlamak için, 19. yüzyılın sonunda yapılan, evin arka kısmında bulunan eski mutfak alanını, kötü durumda olması ve tarihi öneminin az olması sebebiyle müdahale alanı olarak seçip yıkmıştır. Ancak 17. yüzyıldan kalma oturma odası olduğu gibi korunmuştur (Zumthor, 1998). Bilgin tam da bu noktada (2000); "Birinin eskidiği, eksildiği noktada öteki işlenmiş, korunmuş" der.

Topografyaya olan uzanıyla birlikte yeni yapı kendini var etmeye başlamıştır. Tarihi yapının ahşap olması, onun tarihsel ve tektonik uzantısı olacak bu yapının da ahşap olmasını gerektirmiştir. Bununla birlikte, eskizde de görüldüğü gibi mevcut yapının izleri yeni yapıda sürdürülmek istenmiştir. Böylelikle eski ve yeni cepheler arasında bir diyalog oluşmaya başlamıştır. Evin dışında olan fenomenoloji de bu eski ve yeni cephelerin diyaloglarından ortaya çıkmaktadır. Yapının doğu cephesinden de görüldüğü üzere (Şekil 5.59) Zumthor, eski ve yeninin yanyana var oluşunu, yeni bir çatı ögesiyle bütünleştirip eski ve yeniyi birbirine bağlamıştır (Zumthor, 1998).



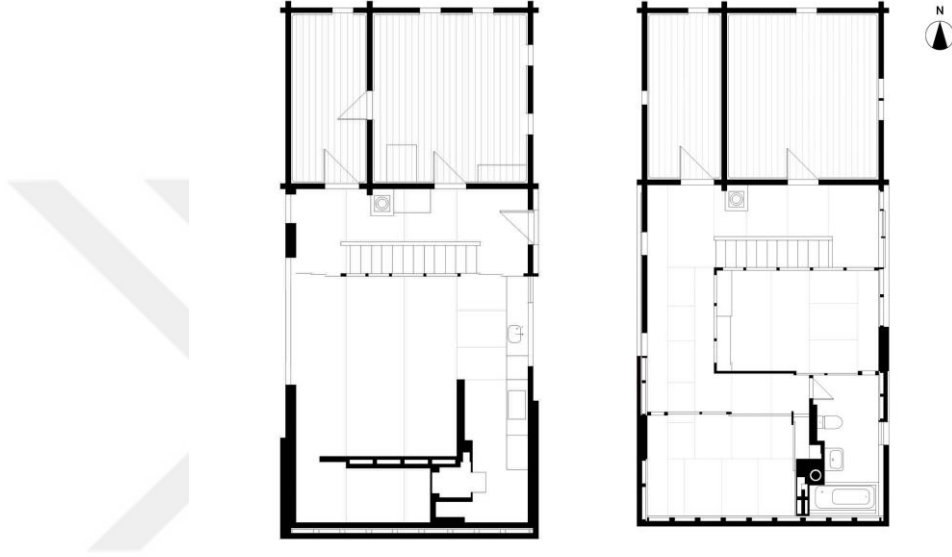
Şekil 5.59 : Gugalun Evi doğu cephesi (Zumthor, 1998).

Projenin amacını açıklarken; “On yıl içerisinde, güneş yeni ahşap kirişleri kararttığı zaman, bu hedefe ulaşıp ulaşılmadığı görülecektir.” sözüyle de eski ile olan bütünlükte, zaman kavramını da ne kadar önemseydiğini görülmektedir (Zumthor, 1998, s. 88). Bu noktada Sekler’in konstrüksiyonu daha statik ama yaşlanmaya açık olarak görmesi, strüktürü de bu bir araya getirişin kendisi olarak ortaya koyması, Zumthor’un bu yaklaşımıyla örtüşmektedir. Zumthor, bu yapının yaşlanmasına sebep olan zaman kavramının, yapının ahşap dokuları üzerindeki izlerde fizikselleştğini ve yeni uzanımın buna saygı duyduğunu belirtmektedir (Zumthor, 1998).

Uzanımın topografya ile buluştuğu noktada bir temel havzası oluşturulmuştur. Bu temel topografyanın içine gömülerek, yeni yapının dış sınırını çevreleyecek şekilde tasarlanmıştır. Bu temel havzasının görünür olan kısımları da kademeli olarak topografyanın eğimine ve eski ahşap yapıdan gelen cephe çizgilerinin uzantısına uygun olacak şekilde tasarlanmıştır. Bilgin, Zumthor’un bu kurgusal kararlarını şöyle anlatır;

Birinin eskidiği, eksildiği noktada öteki işlenmiş, korunmuş. Öte yandan onun çoktan tamamlandığı, penceresi, kapısı, eskimişliği ve tanıdıklığıyla şu bildiğimiz "dağ kulübesi" olduğu yerde de diğeri olmamış, olgunlaşmamış. Ham kalacak hep. Bir şeye benzemeyecek. Ancak eskinin yanında bulunarak, ona bağımlı kalarak varolabilecek. Yeni, eskiyi bulunduğu yer içinde görünür kılıyor, ortaya çıkarıyor, dikkat çekiyor. Eski de yalnız başına ayakta duramayacak olan yeniyi varediyor, mümkün kılıyor. Zumthor karşısına çıkan evi kaybetmemek, bir hayale, imgeye dönüşmesine engel olmak için onu sıkıca tutuyor. Öte yandan da kendisini varetmek için ona tutunuyor. İyi konsantre olunmuş, sonuna kadar damıtılmış bir iş. Eskiyle yeni birarada, sapasağlam ayakta duruyorlar. (Bilgin, 2000, s. 116)

İç mekan kurgusu, bölgenin çiftlik evlerindeki klasik oda sıralamasına göre tasarlanmıştır: Yaşam alanları (eski), merdivenli merkez salon (yeni) ve mutfak bölümü (yeni). Yıkma kararı alınan mutfak da bu geleneksel plan şemasına göre uygulanmıştır. Zemin kat ve 1.kat planından da görülebileceği gibi kuzeye, yani vadiye bakan yaşam alanlarına müdahale edilmemiştir (Şekil 5.60). Birinci katta da iki yatak odası, bir banyo ve bir okuma odası, kayar kapılarla bölünmüş, birleştirilmiş mekanlar gibi eklenmiştir.



Şekil 5.60 : Zemin kat ve 1. kat planı (URL-21).

5.2.2.1. Strüktürel sistem

Zumthor'un tasarlamaya çalıştığı strüktürel sistem tamamen bu yere özgüdür. Yapmak istediği uzanım hareketiyle birlikte iki dayanak noktası oluşturur. Bunlardan ilki yapının topografyaya doğru uzandığı yerdeki temel havzasıyken, ikincisi ise eski yapıdır(Şekil 5.61).

Yamacın formuna saygıyla yaklaşp formal olarak müdahale etmekten kaçınıp sadece zemini serleştirerek eğik bir temel yaratmıştır (Torbaoğlu, 2010). Bununla birlikte tarihi ahşap yapıya da uzanarak, adeta kenetlenip kendi strüktürel sistemini var etmiştir. Öyle bir kenetlenmedir ki bu, tarihi yapı olmadan, yeni yapının strüktürel sistemi dahi var olamaz. 30-35 cm aralıklarla üst üste yerleştirilen ve bir kiriş sistemi gibi çalışan strüktürel sistemin bir kenarı, sertleştirilen temelin üzerine, diğer kenarı ise, eski evin dış duvarının içine sokularak, yeni dış duvar strüktürünün oluşması

sağlanmıştır. Böylelikle dikey taşıyıcı elemanın olmadığı bir strüktürel sistem yaratarak taşıyıcı görevini yamaca ve mevcut yapıya aktarmıştır.



Şekil 5.61 : Strüktürel Sistem (URL-21).

Cephede açılmak istenilen açıklıklar da yine bu strüktürel sistemin oranları çerçevesinde içi boşaltılarak açılmıştır. Bu yeni önerilen strüktürel sistem ve eski yapının mevcut strüktürel sistemi, kurgu bölümünde de bahsedildiği gibi, hafif ve yekpare bir çatıyla çerçevenlendirilip bütünleştirilmiştir. Böylelikle yeni strüktürel sistemin de sabitlenmesi sağlanmıştır (Zumthor, 1998). Strüktürel sistem yapının topografya ile olan bütünlüğünü sağladığı gibi, yeni ve eski arasında da bir köprü görevi görmüştür. Yapının ortaya koyuş biçimi olduğu gibi, var oluş biçimidir de. Bu sebeple strüktürel sistem, hem yeni ve eski arasında bütünlük sağlaması açısından, hem de kurgusal bağlamda tasarıma hizmet ettiği için uygun bir ve basit sistemdir.

5.2.2.2. Konstrüksiyon

Yapının kurgusunda da belirtildiği gibi, yeni tasarımın mevcut yapıyla olan ilişkisinden dolayı, malzeme odaklı bir anlayış üzerinden hareket edilmiş, konstrüksiyon sistemi için ahşap malzeme kullanılmıştır. Yamacın olduğu yerde yapılan temel, betonarmedir. Eski ile yeni arasındaki oluşturulan bağlantıda ahşap ahşaba geçme tekniği uygulanıp birbirinden kopmayacak bir bütünlüğe de kavuşmuştur (Şekil 5.62).

Bu durum evin günümüzdeki kullanıcılarının, geçmişte burada yaşayan akrabalarıyla, zamandan bağımsız olarak duysal bir arada bulunmalarına

benzemektedir (Nane, 2018). Eski yapının mevcut malzemesi olan ahşap ile yeni yapılan yapıda yine aynı malzemenin kullanılması dil birliğini sağlamıştır.



Şekil 5.62 : Eski ve yeni cephe ilişkisi (URL-22).

Tarihi ev, kelime anlamıyla ahşabı örmek anlamına gelen ve “strickbau” olarak bilinen, geleneksel bir yapım biçimi ile yapılmıştır. Bu teknik de ahşaplar birbirlerine sıkı sıkıya örüldükleri için, birleşimlerde çiviye bile ihtiyaç duyulmamaktadır. Tam da bu noktadan hareketle Zumthor (1998, s. 88), tasarımın ana temasını, Graubünden’e özgü olan “ekleme veya örme” yapım biçimi olarak görür. Evin yeni kısmı, bu geleneksel “strickbau” tekniğine gönderme yaparken, bunu farklı detaylarla ve tekniklerle yapar. Esasen aynı tür farklı tekniklerle yapılmış, modernize edilmiş olur (Zumthor, 1998).

Bu tema yeni evin her bir bölümünde, ahşap panellerin her birinin aralarında bile görülebilir. Zumthor (1998, s. 88), bu kullanımı şöyle anlatır; “Geleneksel yapı tekniklerini, günümüz mimarisini soyutlayan dönüşüm süreci, bölgesel kültürleri ortaya koymakta ve uzayda anlam kazandırmaktadır. Anlam; bir bölge kültürünün, yerel bir bina tekniğinden bir kentin organizasyonuna kadar her yönüyle mevcuttur.”. Dolayısıyla Zumthor’un tasarımında strüktürel sistem, konstrüksiyon ile ilişkisinde anlamı, bir bakıma da tektoniği yaratandır. Yeni yapının var olmasını sağlar ve

diyalogu yaratır. Strüktürel sistemdeki bir değişim, yapının anlamının ve konstrüksiyonunun değişmesine sebep olur. Bu bakımdan yapı anlamı yaratma biçimiyle Sekler'in tektonik teorisiyle örtüşmektedir.

Mevcut yapının ahşap izlerini takiben ortaya çıkan cephe konstrüksiyonu, betonarme temelin topografyaya göre kademelenmiş kısımlarına oturtulmuştur (Şekil 5.63).



Şekil 5.63 : Yeni cephe ve topografya ilişkisi (URL-23).

Zumthor (1998, s. 88), bu dış konstrüksiyonu şöyle anlatmaktadır; “Dış konstrüksiyon yatay katmanlardaki kirişe benzer içi boş kutu elemanlarından, yalıtımlı, kenarları evin oturmasını ya da çökmesini engellemek için lamine edilmiş, masif ağacın üst ve alt kısımlarında da hava direncini arttırmak için korniş benzeri elemanlardan oluşur.”. Bilgin (2000, s. 116) de bu konstrüksiyon ile ilgili şunları ifade etmiştir; “ Eklediği bölümde ters-yüz ediyor ahşap duvarı. Alışlageldiği gibi konstrüksiyonun üzerini kaplamıyor. Duvarı ham bırakmış oluyor böylece. Ancak üzerini kaplamadığı bu tahtaları sonuna kadar işleminden geçiriyor.

Duvar olarak ham malzeme olarak işlenmiş bir yüzey çıkıyor ortaya.”. Bilgin'in de açıklamasıyla birlikte Zumthor'un yeni yapıyı ele alış biçiminin, eski yapının ve geleneksel yapım biçiminin bir yüceltilme şekli olarak ele alındığını ve Frampton'un ontolojik tektonik kavramıyla örtüştüğünü görmekteyiz.

Dış cephedeki açıklıklara baktığımızda da eski yapının pencereleriyle orantısal olarak benzerlikler kurduğunu görmekteyiz. Işık gereken yerlerde 30-35 cm aralıklarla yerleştirilmiş ahşap lataların aralarını boşaltıp oralardan ışık almıştır.

Sadece odalarda ve salonda, eski evin dış çerçeve boyutuna sadık kalarak daha büyük açıklıklar tasarlamıştır. Ancak bu ahşap pencerelerin tasarımına baktığımızda eski ile yeni arasında ters-yüz diyalogunun devam ettiğini görmekteyiz. Bir çok doğrama ve bunların arasında küçük camlardan oluşan eski pencere, yeni yapıda tamamen içi boşaltılmış tek cam haline gelmiştir. Eski pencerelerin çift kanatlı, dışa açılan, menteşeli kepenkleri varken, yeni tasarımda bu kepenk görevini üstlenen öge, kayar düz masif ahşap plaka olarak tasarlanmıştır. Yine bu öğelerin kullanım biçimine baktığımızda, farkı yapım teknikleri ile üretilen yeni öğeler, eski yapının geleneksel kültürüne dair söz söyledikleri ve onu yücelttikleri için ontolojik tektoniktir. Genişletilen iç mekan, dış ahşap duvarlar tarafından tanımlanan alan içerisindeki kart evi gibi inşa edilmiştir. İç mekan duvarları ve tavanları; prefabrik kızılâğaç laminedir (Zumthor, 1998). Yeni yapının içinde, topografyaya yakın olan kısmında, mantar şeklinde, siyah yağlı betondan oluşturulmuş bir konstrüksiyon elemanı bulunmaktadır(Şekil 5.64).



Şekil 5.64 : Yeni mutfak mekanı ve siyah beton (URL-24).

İçerideki ahşap lamineler bu konstrüksiyon elemanına bağlanmaktadır. Bu konstrüksiyon elemanı; kendi kendini taşımakta olup dış kabuğa dokunmamaktadır. Mutfağın bir kısmımını örterken, ikinci kattaki banyonun oluşmasını ve desteklenmesini de sağlamaktadır. Bu betonarme konstrüksiyon, şantiyede, yerinde döküm ile üretilmiştir. İçerisinde su borusu, baca ve odun fırınına barındırıp bir de hypocaust prensibine dayanan bir ısıtma sistemi barındırmaktadır. Bu beton kütlesi, entegre bir kanal sistemiyle birlikte dolaşan ısıyı depolayıp ısıtma görevini de

üstlenir (Zumthor, 1998). Bilgin (2001, p. 61) de Gugalun evinin iç mekanına dair incelemesini şöyle aktarır;

İçi de, konstrüksiyon, kaplama, merdiven, kapı ve mobilyaların içiçe geçtiği bir ahşap sistemle bitiriliyor ve evle ilavesi içeriden birbirine açılıyor. Lifleri, hareleri, yoğunluğu, sertliği, yüzey dokusu ve üzerinde işlem yapılma imkanlarıyla ahşap zamanın kendisi gibi duran bir ev, bir yamaç, ışığı, havası, zemini vb. ile Alpler'in kır peyzajı, sessizlik, durağanlık. Bunlara bırakıyor kendini Zumthor. Pasif bir bırakma değil bu.

5.2.3 Poetik karakter

Zumthor'a göre bir ağaç eskimiş mevcudiyetin en saf halidir. Zumthor (2013), Tel Aviv Üniversitesi'nde verdiği derste şöyle aktarır; “Bir ağacın çevreye verdiği herhangi bir mesaj yoktur. Bir ağaç bana bir şey satmak istemez. Ya da bir ağaç bana bak, ben çok güzelim, ben diğer ağaçlardan daha güzelim demez. O sadece bir ağaçtır ve sadece güzeldir.”. Kısaca; “Hiç özel değil, tamamen sıradan – inanılmaz derecede güçlü” sözleriyle aktarır (Zumthor, 2013). Zumthor'un bu sözleri ve Gugalun'da yapmak istediği yeni uzantı kavramsal olarak örtüşmektedir. Uzatılan yapıda ontolojik bir yaklaşımın olması; “hiç özel olmayan, tamamen sıradanlık” ölçütünde yapılmaya çalışıldığını göstermektedir. Anlam, Zumthor'un yeni yapıyı, tarihi yapıya ve topografyaya birleştirminde biçiminde oluşmaktadır. Evin dışındaki fenomenoloji, eski ve yeni yapıların tektonik diyaloglarından ortaya çıkmaktadır (Zumthor, 1998).

Yapıyı zemin-şekil ilişkisi üzerinden incelediğimizde, Zumthor'un Saint Benedict Şapel'inde olduğu gibi, yapının topografyaya oturduğu yeri önemseyerek, zemin ile özel bir ilişki kurduğunu ve bunu yapının strüktürüne göre kurguladığını görmekteyiz (Şekil 5.65).



Şekil 5.65 : Gugalun Evi şekil-zemin ilişkisi (Engin T. Bakış).

Yapının topografya ile temas ettiği yerde, yapının topografya içerisine gömülen beton temel havzası; topografya eğimi ve eski ahşap yapının örgü izlerine göre etaplanarak, dışarıda bırakılmıştır. Böylelikle kullanıcıda yeni yapının sert bir zemine oturduğu algısını güçlendirilmiştir. Gugalun Evi'nde cephe algısını tek bir yasa üzerinden tariflemek zordur. Süreklilik yasasına göre kullanıcı; cephede oluşturulan süreklilik ve yakınlığı bir bütün olarak algılama eğilimindedir. Eski yapının konstrüksiyon izlerinin, bir süreklilik içerisinde yapının cepheleri etrafında dolaşarak, tekrar yapıya bağlanması cephede sürekliliği sağlamıştır. Yeni konstrüksiyondaki kirişlerin yakınlık ilişkisi de yeni yapı ve eski yapının cephesinin bir bütün olarak algılanmasına yardımcı olmuştur (Şekil 5.66).

İç mekan içerisinde ışık gereken yerlerde açılan açıklıkların da bu yasaları bozmayacak şekilde tasarlandığını görülmektedir. Işık gereken yerlerde sadece tahtaların araları boşaltılarak açıklık elde edilmiştir. Böylelikle duvarın hamlığına da sürekliliğine de müdahale edilmemiştir. Bu süreklilik içerisinde dikkat çeken öğeler kapı ve pencereler olmuştur. Algıda sürekliliği sağlayan bir diğer etmen de malzeme seçimi; yüzey dokuları, sertliği, hareleri ve lifleri olmuştur. Zumthor aynı malzenin kullanılmasıyla eski ve yeni arasındaki bütünlüğün sürekliliğini sağlamıştır.



Şekil 5.66 : Gugalun Evi süreklilik ve yakınlık ilişkisi (Engin T. Bakış).

Malzemelerin yaşlanmaya açık olması, Zumthor'un malzemelerin yaşlandıkça birbirleriyle daha da bütünleşeceğini düşünmesi, zamansal sürekliliğin de önemsendiğini göstermektedir. Aynı zamanda eski yapı sistemlerinin, yeni yapıda farklı tekniklerle devam ettirilmesi de kullanıcılar için kültürel sürekliliği sağlamıştır. Önerilen yapı adeta eski yapıdaki duygusallığın ve sakinliğin bir göstergesidir.

Yapılar arasındaki ilişkiye baktığımızda algımız sakinleşip donuklaşmaktadır (Franck, 2001).

Gugalun Evi için yapının poetik karakterine önemli etkisi olan bir diğer yasa da benzerlik yasasıdır. Yapı benzerlik yapısı bağlamında incelendiğinde, diğer incelenen yapılarda da olduğu gibi sadece formal bir benzerlikten ziyade renk, şekil, boyut, doku gibi bir çok etmenin düşünüldüğünü görmekteyiz. Yapının malzeme seçimi; eski yapının dokusal ve davranışsal benzerliğine göre seçilmiştir. Böylelikle kullanıcı, yeni yapıyı sadece formal olarak anlamlandırılmadan ziyade varoluşsal olarak orada bulunma amacını kavramaktadır. Pencere ve kapı çerçevelerinin formal benzerliği de yapı içerisindeki şekil benzerliklerine örnek verilebilir (Şekil 5.67).



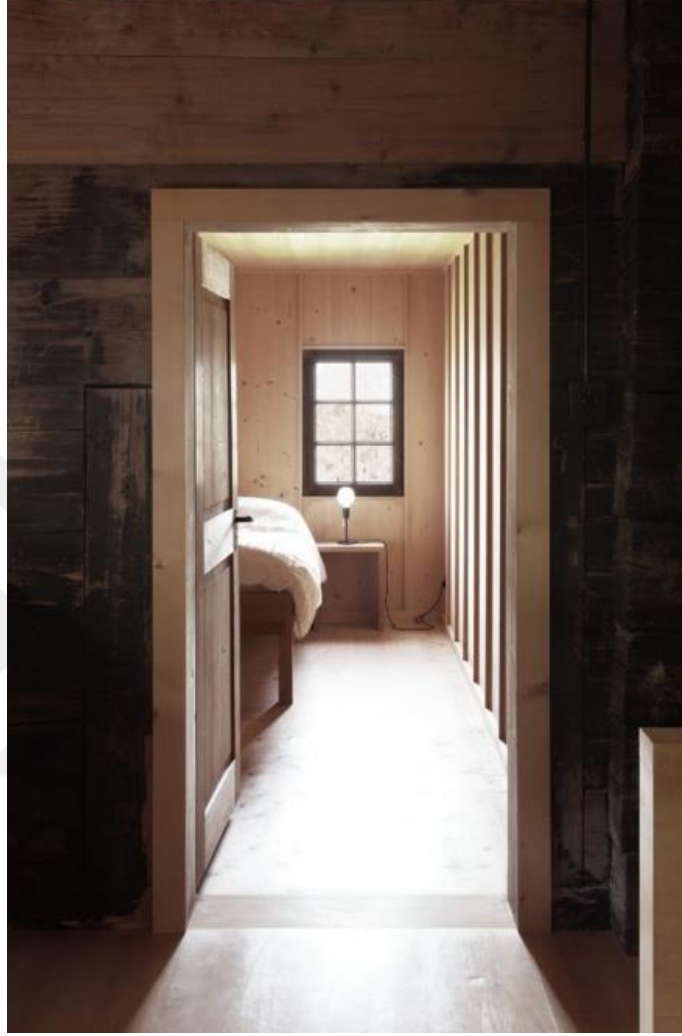
Şekil 5.67 : Eski-yeni pencere benzerlik ilişkisi (Engin T. Bakış).

Tüm bunların doğrultusunda duyumlarda oluşan benzerlikler yapının bir bütün olarak algılanmasını ve anlamlandırılmasını sağlamaktadır.

Bilgin (2001, p. 61) de yapının poetik karakteri ile ilgili olarak şunları aktarmaktadır;

Tek tek hiç bir karar şaşırtmıyor bizi. En kolay ve en olmalar gerektiği gibi yapılmışlar sanki. Şaşırtıcı olan, gözümüzü takılmaktan alıkoyamadığımız şey bütünü. Evet, bir zıtlık var. Ama bu bildiğimiz türden zıtlıklara da benzemiyor. Çağ farkıyla gerekçelendirilmiş bir farklılaşmaya benzemediği gibi, örneğin kompozisyon tekniği türünden araçlar kullanılarak yapılmış gibi de değil. Doğrudan duyumlarımıza hitap ediyor, dokunuyor. Ahşap üzerine, kulübe üzerine, kır üzerine bitirdiklerimizi, tanıdıklarımızı devreye sokmamıza meydan vermeden yüzleştiriyor bizi onlarla.

İç mekan da kullanılan yeni ahşap malzemenin geçmişten günümüze gelen ahşabın ölçülerine, dokusuna ve karakterine göre şekillendirilmesi de gelecekte yapının poetik algısının değişeceğine bir işarettir (Şekil 5.68).



Şekil 5.68 : İç mekanda eski-yeni ilişkisi (Zumthor, 1998).

Günümüzde yeni olan ahşap, açık dokusundan dolayı gruplanarak algılanmaktadır. Böylelikle yeni ve eski arasındaki fark algısal olarak da ortadadır. Ancak zamanla yeni ahşap eskiyince bu gruplaşma ortadan kalkacaktır. Yeni yapının cephesine bakıldığında tarihi yapıdan gelen çizgilerin süreklilik içerisinde 3 cephesinde de devam ettiği görülür (Şekil 5.59). Gestalt psikolojisine göre tamamı görülemeyen şekiller kişiler tarafından tamamlanmaktadır.

Sonuç olarak Gugalun Evi'nin poetik karakteri eski yapı ile yeni yapı arasındaki gerilimden doğmuştur. Malzemelerin karakterine uygun kullanım biçimi yapının eski ve yeni gerilimini etkilediği gibi poetik karakterini de güçlendirmiştir. Eski ve yeni

yapı birbirlerine kenetlenerek, sapa sağlam ayakta durmaktadırlar. Yapıda düşünölen zamansal değışim kullanılan malzemeye adeta ruh vermiştir. Böylelikle poetik karakter yaşayan bir durum olarak karşımıza çıkmıştır.

Yapının tektoniğı; oluşturulan detaylar, kullanılan malzemeler ve öğeler göstermektedir ki; tüm kararlar sadece bu yapı ve bu coğrafya için geçerlidir. Bir benzeri yoktur, sadece burası için üretilmiştir. Yeni bir yapıda tüm alınan kararlar tekrar baştan alınacaktır. Bilgin (2000, s. 116) bu durum için şunu sorar; “Modern dünyanın, modern evin kırılğanlığı tam da burada değil mi zaten?



6. SONUÇ

Günümüzün kapitalist düzeninde üretilen yapıların çoğunda, çevresel kaygılar ve doğaya karşı mütevazı tutum kaybolmuştur. Daha çok; egemen olmak, dikkat çekmek, doğa ile uzlaşmak yerine mücadele etmek, projenin yarattığı fikirsız arka planı, yapının yapıldığı kültüre empoze etme kaygıları taşımaktadır. Bu bağlamda yapıların özüne dönebilmek açısından 19. Yüzyıl'a kadar basitçe "yapı, inşa" anlamı taşıyan tektonik terimi; Karl O. Müller, Karl Bötticher, Eduard Sekler ve Kenneth Frampton'un katkılarıyla günümüzde modern mimarlık ürünlerini eleştirmek ve analiz etmek için önemli bir zemin oluşturmaktadır. Sekler ve Frampton'un tektonik teorisi, modern dünyanın mimari yapılarındaki görsel öncelikli yapılandırmaya karşı duran bir tavır olup yapılarda üsluplar ötesi bir okumayı mümkün kılmaktadır. Ortaya konulan tektonik teorilerinde, sıklıkla şiirsız bir yan anlama vurgu yapılmıştır. Bunun önemli nedenlerinden biri; algı ve duyuların analizin içerisine katılmasıyla, tektonik kurgunun ifadesinin daha okunabilir hal almasıdır.

Modern dünyanın getirdiğı hız ve görsellik üzerine kurulu yapılaşma sisteminin dışında kalan bir mimar olarak Peter Zumthor'un duruşu, bu tez kapsamında önemli görölmüştür. Zumthor'un yaklaşımı incelendiğinde o yerin ruhuna, kültürüne, çevresel koşullarına titizlikle yaklaştığı ve mücadele etmek yerine, onları ön plana çıkardığı göröür. Zumthor'un tektonik anlayışı, madde ve durum üzerinde yoğunlaşmıştır. Madde daha çok form, detay, yapı öğeleriyle ilgiliyken, durum; yerin öyküsü, mimari program, yapının işlevi ve çevresel kaygılarla ilgilidir. Bununla birlikte kompozisyona önem vererek yapıları; melodik, harmonik ve ritmik elemanların bir araya getirilişi olarak yorumlar. Konstrüksiyon da bir araya gelecek parçaların anlamlı bir bütün oluşturma sanatıdır. Zumthor'un konstrüksiyon kavramını anlayış biçimi, Sekler ve Frampton'un konstrüksiyona dair fikirleriyle örtüşmektedir. Zumthor tam anlamıyla bir tektonik teorisi ortaya atmamasına rağmen, ortaya koyduğu tektonik fikri Sekler ve Frampton'un tektonik teorilerine göre yapısal anlamda farklı odaklar içermektedir. Ancak tektonik üzerine düşünüş biçimi, Sekler ve Frampton'da da olduğu gibi ontolojik yaklaşımına yakındır. Bununla birlikte, mimari bir eserin poetik karakterinin olabilmesi için istenilen

tektonik dinginliğe ulaşması gerektiğini düşünür. Bu Sekler'in "poetik karakterin ancak iyi bir tektonik kurgu sağlandığında ortaya çıkabileceği" fikriyle örtüşmektedir.

Tez çalışmasında; Eduard Sekler ve Kenneth Frampton'un ortaya koyduğu tektonik, atektonik, strüktür, konstrüksiyon ve skenografi kavramlarından yararlanarak, Peter Zumthor'un 3 ahşap yapısı; Saint Benedict Şapeli, Allmannajuvet Çinko Müzesi ve Gugalun Evi'nin tektonik kurguları dökümlenmeye çalışılmıştır. Yapıların tektonik kurguları sonucunda oluşan poetik karakter; tektonik kurgunun daha okunabilir hal alması amacıyla Gestalt Algı yasaları üzerinden analiz edilmiştir. Bu yapılarda, oluşturulan yeni bir yöntemle; mimarın öyküsü, yerin öyküsü, yapının kurgusu ve poetik karakter olmak üzere 4 başlıkla, tasarımın başlangıç noktasından son haline kadar olan süreç ve tektonik kurgu analiz edilmiştir. Böylelikle strüktür, konstrüksiyon sistemi, onların ürettikleri tektonik kurgu ve poetik karakter kategorize edilip dökümlenmiştir.

İncelenen ilk yapı olan Saint Benedict Şapeli, gerek malzemelerin doğal halleriyle kullanılması, gerek yapı malzemesi olarak seçilen ahşabın karakterini ön plana çıkartarak, yerel halkın kültürel olarak temsil edilmesi gibi sebeplerle, Framton'un ontolojik tektonik yapı yapma biçimiyle örtüşmektedir. Yapının strüktürel sistemi, basit ve simetrik çözümüyle, hem ekonomik hem de statik açıdan olumlu bulunmuştur. Yapının strüktürel ve konstrüksiyonel kurgusunun, mekan içerisindeki kullanıcı hareketlerinden, kullanıcıların ağırlıkları sonucu ortaya çıkacak sesin tasarımına kadar tüm atmosferik durumlar sonucunda şekillendirilmesi, tam olarak Sekler'in tektonik tanımıyla örtüşmektedir. Ancak yapıda istisnai durumlar da vardır. Yapının dışarıdan masif ve monolit bir görünüşünün olması strüktürel sistemin saklanması ve algının yanıltılmasına sebep olmuştur. Bu sebeple dış cephe sistemi atektoniktir. Çatı elemanı oluşturulurken ahşap laminatlar arasına yerleştirilen çelik plakalar gizlenerek, ahşap ahşaba birleşim görüntüsü oluşturulmuştur. Bu sebeple bu birleşim detayları da atektoniktir. İç mekanda kullanılan kontrplaklar, iç mekana giren ışığın yansması ve parlaması için gümüşümsü bir tona boyandıkları için skenografik nesnedir. Ancak oluşturulan bütüncül tektonik kurgu yapıyı skenografik olmaktan uzak tutmaktadır. Şapel modern form ve tekniklerle kurgulamasına rağmen, yapı çevrenin bir parçası haline gelebilmiştir. Zumthor gelecek nesile,

geleneksel olanı yücelten, fikrini ve temelini ondan alarak üretilen çağdaş bir yapı yapmayı başarmıştır.

Yapının basit ve etkili detaylarla tasarlanması, özellikle iç mekan içerisinde, yapının farklı öğelerini, farklı ton ve dokularda ahşaplarla tasarlanması, yapıyı kolay algılanabilir bir mekan haline getirmiştir. İç mekanda kullanılan objeler strüktürel sistem ve çevresinden daha açık renkli ahşap malzemeyle tanımlanarak, algısal olarak çevrelerinden ayrıştırılmıştır. Çatı ve kolon sistemi aynı dokuda ve renkte ahşap ile tanımlanarak strüktürel sistemde bir algısal bütünlük sağlanmıştır. Dış cephede kullanılan ahşap kiremitler, birbirleriyle olan yakınlık ve benzerlik ilişkileriyle bir bütün olarak algılanma eğilimindedir. Bu da yapıda monolit bir algı yaratmıştır. Saint Benedict Şapeli'nin poetik karakteri yerellikle olan ilişkisi bağlamında oluşturulmuştur.

Allmannajuvet Çinko Müzesi'nin tektonik kurgusunu oluşturan ilk aşama; yolun devamı niteliğindeki otopark alanıdır. Bu uzanıyla birlikte oluşan taş istinat duvarının estetiksel değeri, bölgenin kültürel statüsüne atıfta bulunduğu için ontolojik tektonik bir konstrüksiyon elemanıdır. Bu istinat duvarının üzerine konumlanmış olan tuvalet yapısı da yapı yapılma biçimi olarak ontolojik tektoniktir. Konstrüksiyon ve strüktürü oluşturan tüm öğeler yine açık bir şekilde ortaya konulmuştur. Tüm detaylar dışarıdan net bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Konstrüksiyon bölümünde tartışıldığı gibi yapının ahşap konstrüksiyonu arasına asılan sentetik reçine kaplı siyah hacim skenografik bir tutumla üretilmiştir. Ancak yapının bütünsel kurgusu değerlendirildiğinde; bu skenografik nesne, yapının estetiksel değeri içinde geride durup diğer konstrüksiyon öğelerini vurguladığı için yapıyı skenografik olmaktan kurtarmıştır. Ancak iç mekana bakıldığında, iç mekandaki tüm estetiksel değerlerin, tiyatral bir tutumla ele alınıp siyah jüt kaplama ile elde edildiği görülmektedir. Strüktürel sistem ve konstrüksiyonel sistemin ilişkisi tamamen kaybolmuştur. İç mekanda oluşan daha çok estetiksel ve tiyatral kaygıdır. bu sebeple de iç mekan skenografik nesnedir. Aynı zamanda içerideki tüm birleşimleri ve detayları sakladığı için de atektonik bir durum yaratmıştır. İç mekana algısal olarak bakıldığında tüm mekanın siyah kaplı ve karanlık olması, mekana ışıkların sadece belli yerlerden alınması sebebiyle odaksal bir algı kurgusu yaratılmıştır. Bu bazen sergilenen nesneler üzerine olup bazen de dış mekandaki manzaraya odaklıdır. Mekanın siyah kaplı olması sayesinde; dış mekandaki ışık ve

renklerin doğrudan iç mekanda yansıtılması sağlanıp ılık ve rahat bir atmosfer yaratılmıştır. İç mekanın aydınlatma biçimi Zumthor'un aydınlatmaya dair ilk fikri olan; yapıyı bir gölge kütlesi olarak ele alıp karanlığı oyma işlemiyle örtüşmektedir.

Yapı incelendiğinde; yerin öyküsü yapının strüktürel sisteminden, konstrüksiyonuna kadar en ince detayında görülebilmektedir. Bu sebeple yapının poetik karakterini oluşturan; Zumthor'un madencilerin yaşamındaki zorlukları temsil ediş biçimi ve en az etki yaratmak istediği mütevazi tutumudur. Zumthor, diğer yapılarında da olduğu gibi; malzemenin şiirsel nitelikler yaratabileceğini vurgulamaktadır. Bunun da ancak mimarın malzemeyi anlamlı bir şekilde tasarlamasıyla olacağını düşünmektedir (Franck, 2001). Dolayısıyla burada poetik karakteri yaratan önemli etmenlerden biri de seçilen malzeme ve Zumthor'un mimari yaklaşımı olmuştur. Mütevazi tutumun ilk sonuçları; strüktürel sistemin ölçek ve görünümüne, topografya ile olan açık ve güvenli ilişkisine yansımıştır. Eski tarihi yolun bir omurga gibi yapının kurgusunu oluşturması da eski ve yeni arasında bir bağın oluşmasını sağlamıştır. Yapılar oldukça basit bir konstrüksiyon ve strüktürel sistem ile tasarlandıkları için, yapıların algılanışı basitlik algı yasasına göre kolaylaşmıştır. Tüm yapıların benzer sistemler üzerinden tarif edilmeleri de sonradan görülen yapıların algılanma süreçlerini azaltmıştır.

Son olarak incelenen Gugalun Evi, tarihi yapıdan yaptığı uzanıyla birlikte; gerek malzemelerin kendi karakterlerini ortaya koyacak şekilde kullanılması, gerek ortaya koyduğu strüktürel sistem ve konstrüksiyon sistemindeki bütüncül kurgu ile estetiksel kaygılardan ziyade, varoluşsal problemlerin önemsendiği bir yapı yapma şekli olan ontolojik tektonik kavramıyla örtüşmektedir. Strüktürel sistemin ve konstrüksiyonun, yapının diyalogunu ve tektoniğini yaratması bakımından Sekler'in tektonik tanımına da uymaktadır. Zumthor'un yaptığı ek yapıda, mevcut geleneksel sistemlerin devam ettirilip çağdaş detaylarla çözümlenmesi, yapının kültürel devamlılığını sağlamıştır. Yapı sahiplerinin; "yapının ruhunu bozmadan" büyütülmesi isteği geleneksel sistemlerin farklı detaylarla üretilmesi olarak karşılık bulmuştur. Böylelikle de gelenekselden üretilip onu yücelten, ona bağlı olarak varolabilen çağdaş bir yapı üretilmiştir. Eski ve yeni yapıyla olan ilişkide üretilen tüm detayların dürüst bir şekilde kendini okutabilen şekilde sergilenmesi, yeni yapının giriş sisteminin topografya ile birleştiği noktada temel betonunun açıkça

gösterilmesi ve yapının ince/kaba yapı ayrımının olmaması yapıyı skenografiklikten uzak tutmuştur.

İç mekanda kullanılan ahşaplarda da herhangi bir kaplama malzemesi kullanılmamıştır. Bununla birlikte yapıda atektonik olarak bulunan durum sadece strüktürel sistemin bir parçası olan siyah beton ve ahşap malzeme arasındaki birleşimde olmuştur. Yapı içerisinde ya da dışında makyaj ya da kaplama ile elde edilen bir konstrüksiyon öğesi bulunmadığı için skenografik nesne görülmemiştir(Şekil 6.1).

	SAINT BENEDICT ŞAPELİ	ALLMANNAJUVEYET ÇİNKÖ MÜZESİ	GUGALUN EVİ
YAPI YAPMA BİÇİMİ	ONTOLOJİK TEKTONİK	ONTOLOJİK TEKTONİK	ONTOLOJİK TEKTONİK
STRÜKTÜR	ahşabın karakterini ön plana çıkarması, yerel halkın kültürel olarak temsil edilmesi, malzemelerin dürüst bir şekilde kullanılması vb. SİMETRİK, ÇOK DUYULU	ahşabın karakterini ön plana çıkarması, zorlu yaşam şartlarının temsil edilmesi, malzemelerin net bir tavırla sunulması, estetik kaygının ikinci planda tutulması EN AZ ETKİ, EKONOMİK DEĞİL	Malzemelerin kendi karakterlerini ortaya koyacak şekilde kullanılması, ortaya koyduğu strüktürel sistem ve konstrüksiyon sistemindeki bütüncül kurgu BAĞLAMSAL, EKONOMİK
KONSTRÜKSİYON	Kullanıcı hareketlerinden, ağırlıkları sonucu ortaya çıkacak sesin tasarımına kadar tüm atmosferik durumlar sonucunda şekillendirilmiştir. Dış cephe ATEKTONİKTİR. Çatı & Kolon birleşimi ATEKTONİKTİR. İç mekandaki kontrplaklar SKENOĞRAFİKTİR. bütüncül tektonik kurgu yapıyı "skenografik"likten uzak tutmuştur.	Mütevazı tutum ve kurguyla oluşmuştur. Toprak yapısından dolayı çok çökmeler yaşanmış olup ekonomik olarak pahalıdır. Asimetrik ve zor bir strüktürdür. İç mekan SKENOĞRAFİKTİR. İç cephe ATEKTONİKTİR. Merdivenler SKENOĞRAFİKTİR. Yapının bütüncül ele alınması, mütevazı tutum ve net konstrüksiyon yapıyı "skenografik" olmaktan uzak tutmuştur.	Eski yapı ve yeni yapı arasındaki diyalogu yaratandır. Dikey taşıyıcı yoktur. Dürüst yaklaşım, zemin - şekil ilişkisinin netliği ve yapının ince/kaba yapı ayrımının olmaması yapıyı skenografiklikten uzak tutmuştur.
POETİK KARAKTER	YERELLİKLE İLE OLAN BAĞLAMI	YERİN ÖYKÜSÜ & BÜTÜNCÜL KURGU	ESKİ VE YENİ YAPININ GERİLİM VE DİYALOGU

Şekil 6.1 : Genel Sonuç Tablosu(Engin T. Bakış)

Yeni yapının ahşap konstrüksiyon ile yapılması, cephesinde eski yapının konstrüksiyon çizgilerinin devam ettirilmesi, iki yapının bir bütün olarak algılanmasını kolaylaştırmıştır. Yapının kendini bilinçli olarak Alplerin sakinliğine ve dinginliğine bırakması, kendi içinde barışık olan eski ve yeni ilişkisinde de algısal sakinleşme ve donuklaşma yaratmıştır. Yapının cephelerinde devam eden kiriş sistemi yapının okunmasında sürekliliği sağlamıştır. Poetik karakter bağlamında önemli görülen bir diğer kısım; yeni yapılan yapının zaman içerisinde, eski yapıyla olan diyalogunun değişmesidir. Bu zaman içerisinde yapının poetik karakterinin değişeceğine de işaret etmektedir. Bu bağlamda değişim, yapının isminin anlamı olan "Ay'a bakmak" kadar dingin ve sakin bir şekilde gerçekleşecektir. Bir genişleme projesi olan Gugalun Evi'nde tektonik kurgu; orada bulunan mevcut yapıyla başlayıp onu yok etmeden, onu yeni tasarımıyla görünmez kılmadan tam tersine yapının

geçmişini ve belleğini tasarımın çıkış noktası olarak başlar (Nane, 2018). Böylelikle Gugalun Evi'nde poetik karakter eski ve yeni yapının gerilim ve diyalogundan üretilir.

6.1 Genel Sonuç ve Öneriler

Eduard Sekler ve Kenneth Frampton'un ortaya koydukları tektonik teorisi, çağdaş yapıların tektonik okuması için önemli bir rol oynamaktadır. Peter Zumthor'un incelenen 3 yapısı içerisinde sadece Allmannajuvet Maden Müzesinin iç mekanı skenografiktir. Bunun haricinde bir çok atektonik durum bulunmasına rağmen Zumthor'un genel yapı yapma biçimi Sekler'in ve Frampton'un ortaya koydukları tektonik teorileriyle örtüşmektedir. Bu durumda bir bakıma Frampton'un, modern dünyanın mimari yapılarının tektonik bütünlüklerinin ortadan kalkması ve makyaja yönelmesine eleştiri olarak ortaya koyduğu, "ontolojik tektonik" terimi Zumthor'un yapılarıyla örneklendirilmiştir. Zumthor'un mimari tasarım süreci ve yapıları arasındaki örtüşme de mimari kararları tutarlı aldığının bir göstergesidir.

Zumthor'un yapılarında şiirsel diyalogun bir çok duyu aracılığı ile yapıldığı analiz edilmiştir. Bu da yapıları skenografik olmaktan uzak tutan etmenlerden biri olmuştur. Tezin başında da belirtildiği gibi mimarın geçmişi, mimari tasarım süreci, mekan üzerindeki kavrayışı da dökümlenmiştir. Zumthor'un marangozluk eğitiminin yapının detaylarını nasıl etkilediği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda kullandığı malzemeler ve ürettiği detaylar aynı zamanda yapılarındaki poetizmi güçlendiren öğeler olmuştur. Böylelikle tezin yönteminde yer alan mimarın öyküsü başlığının poetik karaktere olan dolaylı etkisi de görülmüştür. Önemli bir diğer bulgu da Zumthor'un yapıların tektonik kurgusunu; sadece o alana ait hikaye ve koşullardan üretmesidir. Bu sebeple her detay ve üretim sadece o alana özgü bir şiirsel karakter yaratmıştır.

Tezin sonucu olarak bir genelleme yapmak tezin özüne ters düşecektir. Ancak bu yaratılan modelin tersten okunması ile günümüzde yapılacak ahşap yapılara bir izlek olması amaçlanmıştır. Bu bağlamda tezden günümüz mimarlık üretim sistemine dair çıkarılabilecek ana ders; formal öncelikli, skenografik yapı yapma biçimlerinin terkedilerek, yapının, malzemenin, yerin özüne dönülüp o değerlerin açığa çıkarılmasıdır. Mimarlık ancak bu şekilde tektonik kültürünü ve poetik karakterini sürdürüp kullanıcıları için anlamlı olacaktır.

KAYNAKLAR

- Affentranger, C.** (2005). "Building simply with wood" in *Building simply*.
- Bilgin, İ.** (2000, Mayıs). Konutlar. *XXI Mimarlık Kültürü Dergisi*, 116.
- Bilgin, İ.** (2001). Maddenin Yoğunluğu. *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, 135, 59-68.
- Bilgin, İ.** (2016). *Mimarın Soluğu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Calvino, I.** (2002). *Görünmez Kentler*. (I. Saatçioğlu, Çev.) İstanbul, Türkiye: Yapı Kredi Yayınları. https://monoskop.org/images/6/60/Calvino_Italo_Gorunmez_Kentler.pdf adresinden alınmıştır
- Chantraine, P.** (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Editions Klincksieck.
- Ching, F. D.** (2001). *Çizimlerle Taşıyıcı Sistemler*. İstanbul: Yem yayın.
- Coşkun, A.** (2011, Haziran). *Fenomenolojik Yöntem ve Tektonik Dil Aracılığı ile Materyale Duyarlı Tasarım (Yüksek Lisans Tezi)*. Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Ellis, W. D.** (1938). *A Source Book of Gestalt Psychology*. London: The Gestalt Journal Press.
- Eva Ritter, Dainis Dauksa.** (2011). *New Perspectives on People and Forests*. Springer Publisher.
- Frampton, K.** (1995). *Studies in Tectonic Culture-The Poetics of Construction in 19th*. Cambridge: MIT Press.
- Frampton, K.** (1996). Rappel à l'Ordre: The Case for the Tectonic. *Stüdyolar Dergisi, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı*, 2-13.
- Frampton, K.** (1998). *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architectural Regionalism*. New York: The New Press.
- Frampton, K.** (2002). *Rappel à l'ordre: the Case for Tectonic (Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design)*. London: Phaidon Press.
- Frampton, K.** (2003, October). A Conversation with Kenneth Frampton. 35-58. (H. F. Stan Allen, Röportaj Yapan)
- Franck, O. A.** (2001, Nisan). Peter Zumthor: Duyular İçin Mimarlık. *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, 135, 45-51.
- Glott, G.** (1965). *Ancient Greece at work*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Green, M.** (2013, February). *Why we should build wooden skyscrapers*. [www.ted.com: https://www.ted.com/talks/michael_green_why_we_should_build_wooden_skyscrapers](http://www.ted.com/talks/michael_green_why_we_should_build_wooden_skyscrapers) adresinden alınmıştır
- Habraken, N.** (2000). *Die Trager und die Menschen.*, (s. 8-17,36). Den Haag.
- Hakanoğlu, O.** (2016, June 14). *Architizer*. <https://architizer.com/blog/inspiration/industry/peter-zumthor-zinc-mine-museum/> adresinden alınmıştır.

- Hartoonian, G.** (1994). *Ontology of Construction-On Nihilism of Technology inn Theories of Modern Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hepylmaz, D. C.** (2018). Tektonik Okumalar: The Seed ve Gön II. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Holst, J.** (2017, Mart 23). The Fall of the Tektōn and The Rise of the Architect: On The Greek Origins of Architectural Craftsmanship. *Architectural Histories*, 1-12. <https://doi.org/10.5334/ah.239> adresinden alınmıştır
- Hürol, Y.** (2016). *The Tectonics of Structural Systems: An Architectural Approach*. London: Routledge.
- John, V.** (2018, February 22). Museen erzahlen Geschichte. *TEC21*.
- Konuralp, M.** (2014). Evolution of Tectonics. *TÜ MTZ 508 Kuram ve Eleştiri Dersi 2014-2015 Güz*.
- Kruft, H.** (1994). *A history of architectural theory from Vitruvius to the Present*. Zwemmer: Princeton Architectural Press.
- Mairs, J.** (2017, June 2). *dezeen*. <https://www.dezeen.com/2017/06/02/peter-zumthor-stilted-zinc-mine-museum-buildings-aldo-amoretti-photography-norway/> adresinden alınmıştır
- Maissen-Berther, M., & Maissen, A.** (2000). *Sumvitg Somvix: Eine Kulturhistorische Darstellung*. Gemeinde Sumvitg.
- Mallgrave, H. F.** (1989). Preliminary remarks on polychrome architecture. H. F. Mallgrave içinde, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century* (s. 45-73). Cambridge: Cambridge University Press.
- McEwen, I. K.** (1993). *Socrates' Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings*. Cambridge: MIT Press.
- Müller, K. O.** (1850). *Manuel of the archeology of art*. (B. J. 2, Çev.) London.
- Nane, P.** (2018, Eylül 29). Malzemeye Kazınan Bellek:Tasarımı Biçimlendiren Bir Olgu Olarak Bellek, Zaman ve Malzeme. *Tasarım ve BellekTemalı Ulusal Mekân Tasarımı Sempozyumu*, 167-175.
- Nesbitt, K.** (1996). *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory*. New York: Princeton Arcihtectural Press.
- Özçelik, N.** (1965). İnşaat Bilgisi. *İ.Ü Orman Fakültesi Yayınları*, No:102.
- Pallasmaa, J.** (2018, January 17). Architecture Speaks. (P. Zumthor, Röportaj Yapan) Otaniemi, Finland.
- Paşaoğlu, T. A.** (2016). *Mimarlık ve Strüktür (Doktora Tezi)*. Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Pokorny, J.** (1994). *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch* (3rd b.). Tübingen ve Basel: Francke Verlag.
- Schawarzer, M.** (1993). Ontology & Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 267-280. February 14, 2019 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/990835> adresinden alındı
- Schinkel, K. F., & Pescken, G.** (1979). *Das Architektonische Lehrbuch*. Deutscher Kunstverlag.
- Sekler, E.** (1965). Structure, Construction, Tectonics. https://610f13.files.wordpress.com/2013/10/sekler_structure-construction-tectonics.pdf adresinden alınmıştır

- Sekler, E.** (1967). The Scotlet House by Josef Hoffman. *Essays in the History of Architecture: Presented to Rudolf Wittkower* (s. 230-231). içinde London: Phaidon Press.
- Semper, G.** (1989). *The Four Elements of Architecture and two other writings*. Germany: Cambridge University Press.
- Şentürk, L.** (2016). *Peter Zumthor ve Minör Mimarlık*. XXI Mimarlık Dergisi.
- Slavid, R.** (2006). *Wood Houses*. UK: Laurence King Publishing.
- Stevens, P.** (2015, February 10). *designboom*. <https://www.designboom.com/architecture/peter-zumthor-zinc-mine-museum-allmannajuvet-norway-ryfylke-02-10-2015/> adresinden alınmıştır
- Torbaoglu, E.** (2010, Ocak). *Özgün Yerleşimlerin Sürekliliği Üzerine Bir Araştırma*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, İTÜ.
- Turner, C.** (2014, july). *ICON. İcon, 133*.
- Woodard, R.** (2014). *The Textualization of the Greek Alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wright, F. L.** (1928). The meaning of materials-wood. F. L. Wright içinde, *In the Cause of Architecture* (s. 481-488). <https://www.architecturalrecord.com/articles/11469-in-the-cause-of-architecture?v=preview> adresinden alınmıştır
- Yağlı, M. B.** (2010). *Mimar Sinan'ın Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Camilerinin Tektonik Karakterlerinin Çözümlemesi*.
- Zumthor, P.** (1998). *Peter Zumthor Works: Building and Projects 1979-1997*. Basel: Birkhauser.
- Zumthor, P.** (2006). *Atmospheres: Architectural Environments - Surrounding Objects*. Basel, Switzerland: Birkhauser.
- Zumthor, P.** (2009, April 12). Pritzker Prize goes to Peter Zumthor. (R. Pogrebin, Röportaj Yapan) New York Times.
- Zumthor, P.** (2010). *Thinking Architecture*. Basel, Switzerland: Birkhauser.
- Zumthor, P.** (2013, November 10). Seven Observations on Presence in Architecture. Tel Aviv, Israel. <https://www.youtube.com/watch?v=MBKcmspiVsY> adresinden alınmıştır
- Zumthor, P.** (2014, July 5). Waiting for Zumthor. (C. Turner, Röportaj Yapan) <https://www.iconeye.com/architecture/news/item/10837-peter-zumthor-zinc-mine-museum-norway> adresinden alınmıştır
- Zumthor, P.** (2015). The hard core of beauty. P. Zumthor içinde, *Thinking Architecture* (N. Zeka, Çev., s. 27-34). Basel: Birkhäuser.
- Zumthor, P.** (2016, September 29). *Archidaily*. <https://www.archdaily.com/796345/allmannajuvet-zinc-mine-museum-peter-zumthor> adresinden alınmıştır
- URL-1.** <<https://www.hominides.com/html/lieux/terra-amata-site-prehistorique.php>> erişim tarihi: Nisan 4, 2019
- URL2**<<https://www.openstreetmap.org/search?query=Sogn%20Benedetg%20church#map=17/46.72707/8.93873&layers=H>> erişim tarihi : Mart 4, 2019
- URL-3.** <<https://www.surselva.info/Media/Attraktionen/Kapelle-Sogn-Giusep-Surcasti>> erişim tarihi : Nisan 6, 2019

- URL-4. <<https://www.surselva.info/Media/Attraktionen/Kapelle-Sogn-Roc-e-Sogn-Bistgaun-Vella>> erişim tarihi Mart 3, 2019
- URL-5. <<http://www.vella-ferienwohnung.ch/>> erişim tarihi : Mart 5, 2019
- URL-6. <<https://twitter.com/arcdogcom/status/948311301591326722>> erişim tarihi : Mart 8, 2019
- URL-7. <https://www.google.com/maps/@46.7343973,8.9387291,3a,75y,74.84h,90.07t/data=!3m6!1e1!3m4!1s79vc47SXgL1dx5t_QsLadw!2e0!7i13312!8i6656> erişim tarihi : Mart 8, 2019
- URL-8. <<https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>> erişim tarihi : Mart 10, 2019
- URL-9. <<https://www.flickr.com/photos/trevorpatt/14786816359/in/photostream/lightbox/>> erişim tarihi : Mart 10, 2019
- URL-10. <<https://tr.pinterest.com/pin/499125571183239636/>> erişim tarihi : Mart 12, 2019
- URL-11. <<https://www.ronenbekerman.com/making-of-3d-saint-benedict-chapel/saint-benedict-chapel-3d-making-pic-02-23-jpg/>> erişim tarihi : Mart 15, 2019
- URL-12. <<https://en.wiktionary.org/wiki/baldaqchino#/media/File:Interiorvaticano8.jpg>> erişim tarihi : Mart 16, 2019
- URL-13. <http://attention.enterpriselab.ch/archi/index__gut.php?sprache=fr&auswahl=5&bauten_id=955&bild=1> erişim tarihi : Mart 16, 2019
- URL-14. <<https://www.youtube.com/watch?v=qtuqJN60o64>> erişim tarihi : Nisan 3, 2019
- URL-15. <<https://www.archdaily.com/796345/allmannajuvet-zinc-mine-museum-peter-zumthor>> erişim tarihi : Nisan 3, 2019
- URL-16. <<https://www.archdaily.com/803691/the-noble-simplicity-of-peter-zumthors-allmannajuvet-zinc-mine-museum>> erişim tarihi : Nisan 6, 2019
- URL-17. <<http://www.instazu.com/tag/allmannajuvet>> erişim tarihi : Nisan 10, 2019
- URL-18. <<https://www.inexhibit.com/mymuseum/allmannajuvet-zinc-mine-museum-sauda-norway-peter-zumthor/>> erişim tarihi : Nisan 10, 2019
- URL-19. <<https://zaccheo.ch/de/aktuelles/>> erişim tarihi : Nisan 14, 2019
- URL-20. <<https://www.google.com/search?client=firefox-b&q=gugalun+house+peter+zumthor>> erişim tarihi : Nisan 18, 2019
- URL-21. <<https://www.archdaily.com/85656/multiplicity-and-memory-talking-about-architecture-with-peter-zumthor/gugalun-house-plan-02>> erişim tarihi : Nisan 16, 2019
- URL-22. <https://twitter.com/enriquejerez_/status/876041853375827968> erişim tarihi : Nisan 19, 2019
- URL-23. <https://www.flickr.com/photos/_freelance/7026717671/> erişim tarihi : Nisan 18, 2019
- URL-24. <https://www.flickr.com/photos/_freelance/6880560416/> erişim tarihi : Nisan 20, 2019

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Engin Tayfun Bakış
Doğum Tarihi ve Yeri : 06.12.1992 / Konak
E-posta : engin.tayfun@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2016, Gediz Üniversitesi, Mimarlık ve Müh. Fakültesi, Mimarlık
- **Yüksek Lisans** : 2019, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, *Mimari Tasarım*

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- Archiprix 2016 Mansiyon Ödülü'nü kazandı.
- 2015 Çuhadaroğlu Alüminyum Mimarlık Öğrencileri Yarışması Mansiyon Ödülü'nü kazandı.
- 2014 Çuhadaroğlu Alüminyum Mimarlık Öğrencileri Yarışması İkincilik Ödülü'nü kazandı.
- Re-Cond 15 Uluslararası Mimarlık Öğrencileri Yarışması Mansiyon Ödülü'nü kazandı.
- 6'th International Concrete Design Yarışması Üçüncülük Ödülü'nü kazandı.
- Gaziemir Aktepe ve Emrez Kentsel Tasarım Yarışmasında "K2Y Mimarlık" ile Birincilik ödülünü kazandı.
- 2015 Milan Tasarım Fuarında aydınlatma ürünü sergiledi.
- Üniversiteden bölüm üçüncüsü olarak mezun oldu.