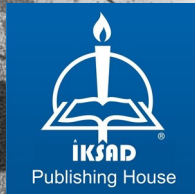


TURGUT CANSEVER'DE İNSAN ve MİMARIN NELİĞİ

Sertan BAKAR



***Yaşantı, İfade ve
Anlama Üzerine
Hermeneutik
Bir Deneme***



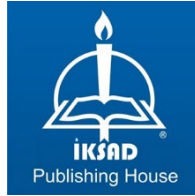
TURGUT CANSEVER'DE İNSAN ve MİMARIN NELİĞİ

Yaşantı, İfade ve Anlama Üzerine Hermeneutik Bir Deneme

Arş. Gör. Dr. Sertan BAKAR¹

Editör: Doç. Dr. Mehmet İNCEOĞLU²

<https://www.doi.org/10.5281/zenodo.18059105>



¹ Kafkas Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Kars, Türkiye.
sertanbakar@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-7566-6857

² Editör: Mehmet İnceoğlu, Doçent Doktor, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Eskişehir, Türkiye. inceoglum@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-5264-8755

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law.

Institution of Economic Development and Social Researches Publications®

(The Licence Number of Pubicator: 2014/31220)

TÜRKİYE TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E mail: iksadyayinevi@gmail.com

www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules. The first degree responsibility of the works in the book belongs to the authors.

Iksad Publications – 2025©

ISBN: 978-625-378-479-9

Cover Design: Elif ATICI TEKTAŞ

December / 2025

Ankara / Türkiye

Size = 16x24 cm

ÖNSÖZ

“Tin bilimleri bağlamında mimarın neliği sorunu: Le Corbusier ve Turgut Cansever” başlıklı doktora tezinden oluşturduğum bu kitapta, Turgut Cansever’in mimarlığı form üretiminin ötesine taşıyan düşünme biçimini izlemeye imkân veren bir okuma yapılmaktadır. Kitap, mimarlık pratiğini insan konusu etrafında tartışır.

Mimarlığın temel sorununun insan olması nedeniyle, mimarın tasarımını yönelttiği kullanıcıyı tinsel dünyasıyla birlikte kavrayabilmesi beklenir. Burada, mimari kararın tarihsel ve toplumsal gerçekliklerden bağımsız düşünülemeyeceği varsayımına dayanılmaktadır. Bu nedenle mimarın sorumlulukları ile “mimarın neliği” sorusu öne çıkar.

Bu bağın kavramsallaştırılmasında Wilhelm Dilthey’in hermeneutik yönelimi temel alınmaktadır. Yaşantı alanına yönelmeden insanı anlamanın sınırlı kalacağı açıktır. Bu bakımdan burada yaşantı, ifade ve anlama kavramları merkezi konumda yer alır.

Kitapta, mimari eseri kuran mimarın, insanın tinsel dünyasına yöneldiği vurgulanmaktadır. Tasarımın, insanın anlam arayışıyla temas eden bir dil kurması gerektiği benimsenmektedir.

Sertan BAKAR

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
<i>Mimarlık, İnsan ve Sorumluluk</i>	<i>1</i>
<i>Kuramsal Zemin: Dilthey ve Yaşantı–İfade–Anlama</i>	<i>1</i>
<i>Yaklaşım ve Kapsam: Turgut Cansever Okuması</i>	<i>2</i>
BÖLÜM 1	6
İNSAN ÜZERİNE	6
1.1. <i>Hermeneutik Çerçeve ve Zamansal Duyarlık</i>	<i>6</i>
1.2. <i>Zamanın Yapısı: Tarihsellik, Bellek ve Kültür</i>	<i>6</i>
1.3. <i>Tasarlayan İnsan ve Bütünlüklü İnsan Kavrayışı</i>	<i>8</i>
BÖLÜM 2	11
WILHELM DILTHEY FELSEFESİ	11
2.1. <i>Dilthey ve Tin Bilimlerinin Kurulumu</i>	<i>11</i>
2.2. <i>Doğa Bilimleri–Tin Bilimleri Ayrımı, Pozitivizm Eleştirisi ve Tarihsellik</i>	<i>13</i>
2.3. <i>Dilthey Felsefesinde Hermeneutik Yöntem</i>	<i>15</i>
2.3.1. <i>Yaşantı</i>	<i>17</i>
2.3.2. <i>İfade</i>	<i>18</i>
2.3.3. <i>Anlama</i>	<i>19</i>
2.4. <i>Mimarlık Bağlamı ve Mimarın Konumu</i>	<i>21</i>
BÖLÜM 3	23
MİMARIN NELİĞİ	23
3.1. <i>Eser Merkezli Okumanın Sınırları ve Yaşam Bütünlüğü</i>	<i>23</i>
3.2. <i>Dilthey Çerçevesi: Tipler, Dünya Görüşü ve Yaşantı–İfade–Anlama</i>	<i>24</i>
3.3. <i>Mimar–İnsan İlişkisi</i>	<i>24</i>
3.4. <i>Mimar ve etik</i>	<i>30</i>
BÖLÜM 4	34
TURGUT CANSEVER	34

4.1. Turgut Cansever'de Yaşantı	39
4.2. Turgut Cansever'de İfade.....	54
4.3. Turgut Cansever'de Anlama.....	72
4.4. Mimar olarak Turgut Cansever	83
BÖLÜM 5	105
SONUÇ.....	105
5.1. Mimar ve Değerler Sorunu	106
5.2. Mimar ve Anlama Sorunu	110
5.3. Mimar ve Tinsel Dünya Sorunu	114
5.4. Geleneksellik ve Marjinallik Sorunu	116
KAYNAKÇA	120

GİRİŞ

Mimarlık, İnsan ve Sorumluluk

Mimarlık, insanın varoluşundan bu yana barınma, güvenlik ve sosyalleşme gibi temel ihtiyaçlara yanıt üretirken sürekli dönüşen bir disiplindir. Tarih boyunca mimari yapılar, işlevsel gereksinimlere cevap vermenin yanı sıra toplumların kültürel kimliğini, estetik anlayışını ve inanç dünyasını taşıyan sembolik yapılar hâline gelmiştir. Bu nedenle mimarlık, salt teknik bir uğraş olmaktan ziyade insanın yaşam deneyimini şekillendiren ve ona anlam kazandıran bir pratiktir. Mimarın tasarladığı yapılar, insanın fiziksel çevresini ve yaşam biçimini etkiler; insanlar da bu yapıları kullanırken, dönüştürürken ve onlarla bağ kurarken kendi kimliklerini, sosyal ilişkilerini ve kültürel değerlerini inşa ederler. Dolayısıyla mimarın, insanı ve onun yaşam deneyimini anlaması, mimarlık pratiğinin temelini ve bu kitapta tartışılan insan ve mimarın neliği sorusunun başlangıç noktasını oluşturur. Kitap boyunca mimarlık, esasen insan merkezli bir disiplin olarak ele alınmakta; mimarın insanı anlamaya dönük çabasının, yalnızca mesleki bir tercih değil, aynı zamanda etik bir sorumluluk olduğu kabul edilmektedir.

Buradan hareketle mimar, hem yaratıcı sürecin öznesi olan tasarlayan bir varlık hem de yaşadığı dönemin tarihsel-toplumsal gerçeklikleri içinde konumlanan tarihsel bir varlık olarak ele alınmalıdır. Mimarın insanı anlama çabası, yalnızca tasarım sürecinin bir aşaması değildir; mimari üretimin özünü belirleyen temel bir unsurdur. Mimarın insanı nasıl anladığı, tasarımın insan ihtiyaçlarına ne ölçüde karşılık vereceğini ve içinde bulunulan toplumun değerleriyle ne kadar uyumlu olacağını belirler.

Kuramsal Zemin: Dilthey ve Yaşantı–İfade–Anlama

Mimarlık ile insan arasındaki bağı kavramsallaştırmada Wilhelm Dilthey'in hermeneutik yöntemi, insanı anlama ve yorumlama üzerine odaklanan yaklaşımıyla, mimarlık ve insan arasındaki ilişkiyi açıklamak için önemli bir imkân sunar. Dolayısıyla mimarın neliği sorusu, insanın neliği sorusundan bağımsız düşünülemez; mimarı anlamak, insanı ve insanın tarihsel-toplumsal gerçeklikler içindeki konumunu anlamakla iç içe geçen bir süreçtir.

Dilthey'a göre insanı anlamak, onun yaşantılarını, düşüncelerini ve duygularını anlamaktır. İnsan, yalnızca dış dünyayı kavrayan bir varlık değil, aynı zamanda zengin bir iç dünyaya ve anlam arayışına sahip tinsel bir varlıktır.

Tinsel boyutu açıklamak için Dilthey, yaşantı, ifade ve anlama kavramlarını kullanır.

Yaşantı, bireyin doğrudan deneyimlediği olayların ve bu olayların kişisel anlam dünyasında bıraktığı izlerin bütünüdür. Kişiye özgü anlamlar taşıyan bu süreç hem dış dünyayı hem de iç dünyayı anlamlandırmayı sağlar. İfade, bu yaşantıların dışsallaşma biçimidir. Dil, sanat, din ve benzeri kültürel formlar aracılığıyla ortaya çıkan ifadeler, bireyin iç dünyasının görünür hâle gelmiş şeklidir ve tarihsel-toplumsal bağlam içinde değerlendirilmelidir. Anlama ise bireyin yaşantı ve ifadelerini bir araya getirerek bütünlüklü bir anlam kurma sürecidir ve insanlar arasında anlamlı bir bağ kurar.

Dilthey'in kavramsal çerçevesi, öznel deneyimlerin ve anlam arayışının önemini vurgular. İnsanı tekil ve biricik varoluşu içinde kavramaya yönelir. Mimarlık alanına uygulandığında, mimarın kullanıcıların ihtiyaç, beklenti ve kültürel değerlerini anlamak için onların yaşantı ve deneyimlerine odaklanmasını gerektirir. Böylece yaşantı, ifade ve anlama kavramları, mimarın insanla kurduğu ilişkiyi çözümlemede önemli araçlar hâline gelir. Bu yaklaşım, insanı yalnızca nesnel bilimlerin ölçülebilir kategorileriyle tanımlamaya direnir ve her bir insan tekini kendi biricik yaşam bütünlüğü içinde kavramayı hedefler. Burada benimsenen perspektif de mimarı, bu biricikliği anlamaya çalışan bir anlayan özne olarak konumlandırır.

Yaklaşım ve Kapsam: Turgut Cansever Okuması

Söz konusu teorik zemin temelinde, insan üzerine düşünen mimarın da bir Tin Bilimci gibi hareket etmesi ve Tin Bilimlerinin yöntemlerinden yararlanması gerekir. Mimarın insanı anlama sorunu etrafında şekillenen bu kitapta, insanı merkeze alan ve mimarının insanın tinsel ihtiyaçlarına cevap vermesi gerektiğini savunan Turgut Cansever incelenmektedir. Türkiye modern mimarlığı bağlamında değerlendirildiğinde, insan sorununu bu denli yoğun ve sistematik biçimde ele alan, mimarlık düşüncesi ile inanç, ahlak ve toplumsal sorumluluk arasındaki ilişkileri bu ölçüde ısrarla tartışan ender figürlerden birinin Cansever olduğu görülür (Tanyeli, 2007, s. 191–192). O, yalnızca yapılar tasarlayan bir profesyonel değil; yazıları, konferansları ve röportajlarıyla mimarlık düşüncesini kamusal alanda dolaşıma sokan, belagat sahibi bir entelektüel, bir kanaat önderi ve aynı zamanda aktivist bir mimar olarak öne çıkar. Burada, Cansever'in eserleri değil, bizzat kendi ifadeleri

doğrultusunda, insan üzerine düşünen mimarın neliği üzerinde durulmaktadır. Yani “insan üzerine düşünen insan olarak mimarın neliği” kitabın ana konusudur. Böylece, mimarının merkezinde insanın olduğu savının daha sağlam bir temelde yükselmesi amaçlanmaktadır. Tasarlayan bir özne olarak mimarın insanı gerçek anlamda kendine konu edinmesi gerektiği savunulmakta; diğer bir deyişle, mimardan beklenenin Tin Bilimlerinin kavram ve imkânlarıyla düşünmesi olduğu ileri sürülmektedir. Bu nedenle Cansever, Tin Bilimlerinin temel kavramları olan yaşantı, ifade ve anlama ekseninde ele alınmaktadır.

Cansever'in kitap ve makaleleri, konferans ve söyleşileri, kendisiyle yapılan röportajlar ile ona yöneltile eleştiriler ve bunlara verdiği cevaplar üzerinde durulmaktadır. Türkiye modern mimarisinde, meslek pratiği üzerine yazan mimar sayısının sınırlı olduğu düşünüldüğünde, Cansever'in bu zengin yazılı mirası ayrıca önem kazanmaktadır; zira profesyonel mimarlar arasında yalnızca sınırlı sayıda isim kitap ve makale düzeyinde düzenli üretimde bulunmuş, insan ve mimar sorununu bu ölçüde derinlemesine irdeleyen ise neredeyse yalnızca Cansever olmuştur. Böylece hem kendisine ilham veren yaşantılar ve ifadeler hem de bu etkenlerle nasıl konumlandığı ve diğer kuramcılar ya da mimarlar tarafından nasıl anlaşıldığı hakkında genel bir görüşe ulaşmak mümkün olabilmektedir. Diğer yandan, Cansever'in tasarladığı eserlerin tek tek biçimsel çözümlemesi kitabın kapsamı dışında bırakılmaktadır; zira burada amaçlanan, mimarın eserleri üzerinden anlaşılması değil, genel olarak insanın neliği üzerine düşünen mimarın neliği üzerinde durmaktır. Bu çözümlemelerin hem Cansever'in insan anlayışı ve mimari felsefesi hakkında daha kapsamlı bir tablo sunacağı hem de mimarın neliği sorununa ışık tutacağı; dolayısıyla mimarlık tarihi ve teorisine anlamlı katkılar sağlayabileceği düşünülmektedir.

Nitekim Cansever'in özellikle Bodrum'daki Demir Tatil Köyü gibi projeleri, onun insan ve yaşantı merkezli yaklaşımını somutlaştıran örnekler olarak arka planda dikkate alınmaktadır (Cansever, 2014h, s. 49). Kırk yıl boyunca zihninde taşıdığını ifade ettiği bu projede, sürekli orada yaşayacak orta yaş üstü kullanıcıların gündelik ihtiyaçları, beklentileri ve tinsel huzuru üzerine düşünülmüş; salt işlevsellik kaygısına indirgenmeyen, mimari nitelik taşıyan bir çevre üretmeyi amaçlamıştır (Cansever, 2014d, s. 23-24). Kendisinin de vurguladığı üzere, inançlarımız yalnızca teorik kabullerimizi değil, meselelere

yaklaşma biçimimizi, değerlendirmelerimizi, tercihlerimizi ve amaçlarımızı, dolayısıyla yaptığımız işlerin bütün özelliklerini belirler (Cansever, 2014c, s. 166). Cansever'in mimar kimliği ile inanç dünyası arasındaki bu sıkı bağ hem onu çağdaşlarından ayırtırmakta hem de bu kitapta insan ve mimar ilişkisini tartışmak için verimli bir zemin sunmaktadır.

Kısaca ifade etmek gerekirse:

- Mimar ile insan arasındaki ilişki iki düzlemde ele alınmaktadır: [1] Mimarın kendisinin insan olması, [2] mimarın etkilediği ve kendisi için tasarladığı varlığın insan olması.
- Mimarlık tarihinde insanın mekânsal, psikolojik, sosyal ve ekonomik ihtiyaçlarının ideal olarak önünde bulundurulduğu kabul edilmektedir.
- Mimarın dışsallaştırma biçimlerinin zamansal ve mekânsal farklılıklara bağlı olarak değiştiği düşüncesi savunulmaktadır.
- Mimarın yalnızca tekil bir eser üzerinden değil, yaşam bütünlüğü üzerinden anlaşılması gerektiği öne sürülmektedir.
- Mimarın insanı anlama biçimini çözümlemeye, Wilhelm Dilthey'in Tin Bilimleri çerçevesinde geliştirdiği hermeneutik yöntemin, özellikle yaşantı, ifade ve anlama kavramları üzerinden temel bir kuramsal arka plan sunduğu kabul edilmektedir.

Bunlarla bağlantılı olarak, tasarım sürecinde kullanıcının anlaşılması vurgulanmakta; ancak mimarın kendi yaratıcılığını ve bakış açısını tasarıma yansıtırken, işveren, deneyimleyen ya da kullanıcı olarak ifade edilen insanı, onun yaşam bütünlüğü içinde nasıl ele aldığı sorusu tartışılmaktadır. Mimarın kendi perspektifini ve yaratıcılığını eserlerinde nasıl dışsallaştırdığını anlamak, nihayetinde onun insanı nasıl anladığıyla ilişkili olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle mimarı yalnızca belirli yapılarının biçimsel özelliklerine indirgemek, onu kendi yaşam bütünlüğünden ve insanı anlama çabasından koparmak anlamına gelir; eser üzerinden mimarı açıklamaya yönelik yaklaşımlar, insan olarak mimarı kavrama bakımından kaçınılmaz biçimde eksik kalacaktır.

Bu noktada, mimarın yaratıcılığı ile bireyin yaşam bütünlüğü ve tarihsel-toplumsal gerçeklikler arasındaki ilişki önemli hâle gelir. Mimari tasarım, salt teknik bir beceri ya da estetik bir uygulama olmaktan ziyade kapsamlı bir kültürel ve tarihsel kavrayış gerektirir. Mimar, kendi tarihsel bağlamını ve toplumsal ilişkilerini tasarım sürecine taşırken, kullanıcının ihtiyaç ve

beklentilerini, tinselliğini de dikkate alarak mekânın biçimini ve ruhunu kurar. Böylece mimarlık pratiğinde insan merkezli yaklaşım, yalnızca işlevsel çözümler üretmekle kalmaz; toplumsal ve kültürel açıdan zenginleştirici bir diyalog alanı da oluşturur. Şu halde mimarlığın merkezine insanı yerleştiren yaklaşım, kullanıcının ihtiyaçlarını gözetirken mimarın kendi tinsel dünyasını ve yaşam bütünlüğünü de görünür kılacak şekilde iki yönlü bir ilişkiyi esas almak durumundadır.

Sonuçta mimarın insanı anlama çabası, fiziksel çevreyi düzenlemenin ötesine geçer; insanın iç dünyasını, yaşantılarını ve bu yaşantıların anlam boyutlarını kavramaya yönelir. Mimarlık, insanın tinsel varoluşuyla kurduğu ilişkinin mekânsal biçimlere dönüştüğü bir alan hâline gelir. Dilthey'ın yaşantı, ifade ve anlama kavramları, mimarlıkta insan deneyiminin özünü kavramaya ve mekânın tinsel dünyada nasıl temellendiğini açıklamaya imkân tanır. Ne insan ne de mimar değişmeden kalan bir varlık olduğundan, bu temellendirmenin her tarihsel dönemde yeniden gözden geçirilmesi gerektiği kabul edilmektedir.

Hermeneutik bakış açısı, yalnızca “ne tasarlandı?” sorusunu öne çıkarmakla yetinmez; “hangi yaşantılardan, hangi anlam beklentilerinden ve nasıl bir zaman bilincinden süzülerek ortaya çıktı?” sorusunu da gündeme getirir. Böylece mimarın yapıp-etmeleri, tekil bir biçim üretimi olmaktan çıkıp, insanın geçmişten devraldığı deneyimlerin ve geleceğe yönelen yorumlama biçimlerinin “şimdi ve burada” olan tasarımıyla birleşerek tutarlı bir anlam yapısı oluşturur. Söz konusu yaklaşım, insanın tarihsel varoluşunu tartışmayı ve hermeneutiğin mekânla kurduğu ilişkiyi zaman bilinciyle birlikte düşünmeyi zorunlu kılar. Kitap, tam da bu nedenle, Turgut Cansever'in insan ve mimarlık üzerine düşüncelerini, onun yaşantıları, ifadeleri ve anlama biçimleri üzerinden yeniden okuyarak, çağdaş mimarlık tartışmalarında insan ve mimar ilişkisine dair güncel bir soruşturmaya dönüştürmeyi amaçlamaktadır.

BÖLÜM 1

İNSAN ÜZERİNE

1.1. Hermeneutik Çerçeve ve Zamansal Duyarlık

Giriş bölümünde ortaya konan hermeneutik çerçevenin devamı olarak bu bölümün odağı, insanın yaşantılarını mümkün kılan zamansal yapı ve insan ile mimarın neliği arasındaki ilişki üzerindedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sürekliliğin, mimarın anlama çabasını nasıl yönlendirdiği sorusu temel alınmaktadır. Dilthey'in "yaşantı–ifade–anlama" üçlüsü burada zamansal bir duyarlıkla ele alınmaktadır. Böylece mekân, yalnızca nesnel bir görünüm olmaktan çıkar ve bireyin ya da mimarın kendiliğini, yaşantılarını ve tarihsel-toplumsal gerçeklikleri kavrayışını somutlaştıran bir ifade alanı olarak anlaşılır. İnsan, yalnızca biyolojik bir tür olarak değil hem doğa varlığı hem de kültür varlığı, deneyimlerini mekân aracılığıyla dışsallaştıran tarihsel bir varlık olarak ele alınır.

Mimarın insanı anlama çabası, insanın zamansal bütünlüğünü kavramayı gerektirir. Geçmişte edinilen deneyimler, şimdiki varoluş ve geleceğe dönük yönelimler birlikte düşünülür. Mimarlık, üç zaman boyutunun kesişiminde anlam kazanır. Uygur'un ifadesiyle insanı insan yapan şey, "varolmayanı, en ince ayrıntısına dek tasarlayıp düşünebilir" olmasıdır; tasarlayan insan, henüz gerçekleşmemiş olanı zihninde kurabilen bir varlıktır (Uygur, 2020, s. 103). Mimari üretim, bu tasarlama yetisinin mekânsal biçim kazanmış, yoğun bir dışavurum olarak okunabilir. Böyle bakıldığında mekân hem belleğin hem de tasarlama yetisinin görünebilir hale geldiği bir ifade alanı olur. Dilthey'in yaklaşımı, insanı anlamanın öznel deneyim çözümlemesiyle sınırlı olmadığını; bu deneyimlerin tarihsel bir süreklilik içinde biçimlendiğini de vurgular. İnsan, geçmiş yaşantılarının izlerini ve geleceğe dair beklentilerini şimdiki zamandaki eylemlerinde bir araya getirir. Dolayısıyla anlama süreci zamansal bir bağlam içinde gerçekleşir.

1.2. Zamanın Yapısı: Tarihsellik, Bellek ve Kültür

İnsanın varoluşunu geçmiş, şimdi ve gelecek üzerinden ele alan düşünürler, Dilthey'in hermeneutiğini tamamlar. Özellikle Mengüşoğlu'nun insanın tarihselliğini vurgulayan yaklaşımı dikkat çekicidir. Ona göre insanın tüm yapıp-etmeleri, geçmiş ile gelecek arasında anlam kuran bir "şimdi"de

temellenir. Mengüşoğlu, insanın tarihselliğini üç boyutlu zamana, yani geçmiş, şimdi ve geleceğe kök salmak olarak tanımlar. Sözüünü ettiği tarihsellik, insanın somut bütünlüğünü oluşturur ve insanı insan yapan varlık koşullarından ayrı düşünülemez (Mengüşoğlu, 2017, s. 223-224). Böylelikle insanın zamansal varoluşu, yalnızca kronolojik bir çizgiye değil, anlam ve bilinçle kurulan bir ilişkiye işaret eder.

Yapıp-etmelerin temelindeki nedensellik, insanın tarihsel bir varlık olduğu kabulüyle birlikte daha açık hale gelir. Tarihsellik, eylemlerin niçin belirli bir biçimde ortaya çıktığını anlamada belirleyici olur. Tarihsel zaman, insanın hem geçmişten devraldığı hem de geleceğe yönelttiği bir anlam üretim alanı olarak görünür.

Zamansal yapıyı kavrayabilmek için zaman kavramı üzerinde durmak gerekir. Zaman, fizik ve antropolojik olmak üzere iki bakımdan ele alınabilir. Fizik zaman süreklilik ifade eder ve olup biten şeylerin süresini ölçer. Antropolojik zaman ise insanın içinde yaşadığı zamanı anlatır; geçmiş, şimdi ve gelecek olmak üzere üç boyuttan oluşur (Mengüşoğlu, 2017, s. 220-221). Yapılan bu ayırım, zamanın hem nesnel bir ölçü hem de öznel bir yaşantı biçimi olduğunu gösterir. Nutku'nun da vurguladığı gibi, tarihsel ilerleme ile insani ilerleme arasında doğrudan bir özdeşlik kurulamaz; geçmişte birikmiş bilgi ve deneyimin insana sorumluluk yüklemesi gerekir (Nutku, 2016, s. 59). Söz konusu sorumluluk, insanın –ve burada özel olarak mimarın– her yeni yapıp-etmesinde geçmişten yeniden değerlendirmesini ve geleceğe dönük tasarımlarını buna göre şekillendirmesini zorunlu kılar.

Fizik zaman insandan bağımsız kabul edilirken, antropolojik zamanın merkezinde insan yer alır. Zamanın üç boyutu, onu anlamlandıran özne açısından sürekli ilişki içindedir. İlişkiyi belirleyen şey, insan bilincinin geçmiş deneyimlerle geleceğe dair beklentiler arasında kurduğu dinamik geçişi ifade eder. Birey olarak insanı insan yapan ve onu diğer insan teklerinden ayıran şey, “şimdi ve burada” ile geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkinin kendine özgü kuruluşudur.

Esas olarak geçmiş, bellek ile; gelecek ise öngörü yetisi ile bağlantılıdır (Kant, 2022, s. 117). Değiştirilemeyen geçmiş, hatırlama aracılığıyla değerlendirilir ve bu değerlendirme geleceğin öngörülmesini mümkün kılar. Geçmişin hatırlanması ve geleceğin tasarlanması şimdinin konusudur. Dolayısıyla üç zaman boyutu birbirinden bağımsız düşünülemez. Geçmiş,

şimdi ve gelecek, insan bilincinde daima iç içedir ve insan eylemlerinde süreklilik ile anlam arayışını mümkün kılar.

Duralı, geçmişî tecrübelerimizin ve bilgilerimizin haznesi olarak tanımlar ve bu olmadan şimdinin anlaşılamayacağını ifade eder. Şimdi yaşananlar da insanı geleceğe yöneltir. Ona göre geçmişî unutmak, hayata karşı körleşmek ile eş anlamlıdır. Böyle bir durumda gelecekte söz etmek de anlamsızdır (Duralı, 2021, s. 172). Geleceğin öngörülmesi, şimdiye kadar görülenlerin, yani geçmişin yorumlanması üzerinden gerçekleşir. Yaşantıların ve yaşam bütünlüğünün değerlendirilmesi, geleceğin tasarlanmasını insanın tarihselliği bağlamında mümkün kılar.

Şimdide var olan şey, doğrudan geçmiş ya da gelecek değil; geçmişe ve geleceğe yönelen bakıştır (Cave, 2012, s. 31). Üç zaman boyutu üzerine anlamlı söz söyleyebilmek kültür ile ilişkilidir (Köktürk, 2015, s. 21). Kültürün izleri ise onu doğrudan yaşayan insan tekleri üzerinden izlenebilir (Çotuksöken, 2001, s. 149). Kültürün bireysel zamansal deneyimi biçimlendirme tarzı, kişinin mevcut hali tarafından şekillenmiştir ve bu nedenle görelî bir nitelik taşır. Geçmişin ve geleceğin “şimdi ve burada” yorumlanması, her insan teki için farklıdır. Farklılığın temelinde, Duralı’nın da vurguladığı gibi, hatırlama ya da bellek yer alır. Bellek, insanın diğer insanlarla ilişki kurarken kendine rehber edindiği bir “arka plan şablonu”dur. Geçmiş anların bellekteki yoğunluğu ve çeşitliliği, yeni durumlar karşısındaki tavrı belirler. Böylece, beşerin yerini bireyin alması olarak ifade edilen bireyleşme sürecinde kişinin kendisi olması ve diğerlerinden ayrışması anlaşılabilir olur (Duralı, 2021, s. 172). Dolayısıyla bellek, insanın hem kendi varlığını hem de yaşadığı kültürel çevreyi anlamlandırmasının merkezinde yer alır. Bireyin yaşantılarının onun tinsel yaşam bütünlüğünü oluşturmasını ve kendisi hâline gelmesini mümkün kılar. Çotuksöken’in de belirttiği gibi, biricik insan tekleri arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar, onların içinde bulundukları toplumsallık ağıyla kurdukları ilişki üzerinden şekillenir; insan bu yönüyle hem bu ağdan beslenen hem de onu dönüştüren tarihsel bir varlık olarak anlaşılmalıdır.

1.3. Tasarlayan İnsan ve Bütünlüklü İnsan Kavrayışı

Dilthey, zamanın üç boyutunu yaşamla ilişkilendirirken, geçmiş zamanı hatırlama ile şimdiki zamanı tasavvur yetisi ile gelecek zamanı ise imkânlar doğrultusunda amaç koyabilme ile ilişkilendirir. Geçmiş tarafından şekillenmiş

olan şimdi, geleceği de içinde taşır. Süreklilik, yaşamın, kendi içinde ilerleyen bir anlam örgüsüne sahip olduğunu gösterir. Şimdiki zamanın kurduğu ilişkisellik, Tin Bilimlerinde “gelişim” kavramıyla açıklanır. Hatırlama sayesinde geçmiş yaşam akışına bakılır ve geçmişteki bir anın anlamı anlaşılır; buradan hareketle geleceğe yönelik bir yaşam tarzı ya da plan belirlenebilir (Dilthey, 2021, s. 206-208).

Tüm bunlar birlikte düşünüldüğünde, yapıp-etmelerin gerçekleştiği an olan şimdi, eylemlerin neden o biçimde ortaya çıktığı bakımından geçmişe; sonuçlarının düşünülmesi bakımından ise geleceğe bağlıdır. Geçmiş, yalnızca olup bitmiş şeylerin toplandığı bir alan değildir; şimdinin ve geleceğin haznesidir. Gelecek de geçmişten ve şimdiden ayrı, kendi başına duran bir yapı olarak görülemez. Geçmiş, insan beklentileri, arzuları, korkuları ve değerleri doğrultusunda şimdide değerlendirilirken, geleceğe ilişkin koşulların oluşturulması çabası da bu değerlendirmeye eşlik eder. İnsanın her eylemi, geçmişin izlerini taşıyan ve geleceği biçimlendiren bir şimdinin ürünüdür.

İnsanın içgüdüsel bir varlık olmaması ve geleceğinin belirsizliği, insanı, tasarlayan bir varlık hâline getirmiştir (Nutku, 2016, s. 26). Bu özelliğiyle insan, zamanın yalnızca edilgen bir tanığı değil; aktif bir kurucusudur. Tasarlayan insan, geleceğin bilinmezliğine karşı güvenlik arayışına yönelir ve huzur, güven, mutluluk gibi duyguların sürekliliğini sağlamaya çalışır. Böylece tasarlama yetisi hem varoluşsal güvenliği hem de kültürel sürekliliği mümkün kılar. İnsan, kendi yaşam dünyasını kuran ve onu anlamlandıran bir özne olarak tarihselliğini sürdürür. Bıçak'ın sınıflandırmasına göre güvenlik, özgürlük ve mutlulukla ilişkili duygular, insanın dünyayı nasıl dönüştürdüğünü ve ne tür tasarımlara yöneldiğini belirler. Özgürlüğün hem aklın serbestçe kullanımı hem de verilmiş sınırları aşma isteğiyle ilgili oluşu, insanın –ve ilerleyen bölümlerde ayrıntılandırılacağı üzere mimarın– yerleşik kültürel kalıpları sorgulayarak yeni mekânsal imkânlar aramasına zemin hazırlar (Bıçak, 2016, s. 234-235). Irigaray ve Ortega y Gasset, bireyin yalnızca görenekleri tekrar eden edilgin bir varlık olmaması gerektiğini vurgular; insan, ancak kendi değerlerini belirleyebildiği ve bunları eylemlerine yön veren ölçütler hâline getirebildiği ölçüde “kendi” olabilir (Irigaray, 2021, s. 53; Ortega y Gasset, 2017, s. 28). Söz konusu perspektif, tasarlayan insanın duygu ve değerler tarafından yönlendirildiğini ve tasarımın, geleceğe dair etik ve estetik bir tavır içerdiğini gösterir.

İnsanın tarihsel ve tinsel sürekliliği, anlama eyleminin yalnızca tekil yaşantılara değil, insan varoluşunun bütünsel yapısına uzandığını da gösterir. İnsan, dünyayı hem deneyimler hem de anlamlandırır. Yaşamı boyunca geçmişten devraldığı anlamlarla yeni anlamlar üretir. Hermeneutik düşüncenin kurucu isimlerinden Dilthey, bu noktada insan varoluşunu felsefi bir temele yerleştirir. Onun geliştirdiği Tin Bilimleri yöntemi, insanın yaşantılarını, tarihsel bağlamını ve kültürel ifadelerini bütünlüklü bir anlayış içinde yorumlamaya imkân sağlar. Mengüşoğlu'nun felsefi antropolojisi ve Çotuksöken'in insan felsefesi üzerine değerlendirmeleri de insanı, parçalanamaz bir bütün olarak kavramaya yönelir; insanı insan yapan varlık koşullarını –değer verme, yapıp-etme, tavır takınma, özgür hareket edebilme, tarihsel olma, inanma, sanatsal ve teknik yaratıcılık gibi fenomenleri– birlikte düşünmeyi önerir (Örnek, 2017, s. 101; Çotuksöken, 2016; Mengüşoğlu, 2017, s. 19-20; 48). Bütünlüklü insan tasavvuru, Tin Bilimlerinin tarihsel ve kültürel çözümlemeleriyle birleştiğinde, mimarı da insan olarak ele almamıza ve mimarın yapıp-etmelerini bu geniş çerçevede anlamamıza imkân verir.

BÖLÜM 2

WILHELM DILTHEY FELSEFESİ

2.1. Dilthey ve Tin Bilimlerinin Kurulumu

Wilhelm Dilthey (1833-1911), Alman felsefesinde Tin Bilimlerinin metodolojisine yaptığı katkılarla öne çıkan bir filozoftur. Başlıca eserleri ‘Tin Bilimlerine Giriş’ ve ‘Tin Bilimlerinde Tarihsel Çerçevenin Kuruluşu’dur. Kant ve Schleiermacher’dan etkilenmiş, metafiziksel spekülasyonlara mesafeli durmuş ve insanı soyut sistemler üzerinden değil, yaşanan gerçeklikler içinde anlamaya yönelmiştir. Gerçekliğin yapısına dair kuramsal açıklamalar yerine somut insan sorunlarını merkeze alan Dilthey, duyum, düşünce ve iradeyi birlikte ele alan bir bilgi anlayışı geliştirmiştir. Metafiziğin önemini teslim etmekle birlikte, metafiziğe yaslanmayan kurgulara eleştirel yaklaşmış; insanı ve toplumu değişken, tarihsel ve olumsal bir yapı içinde kavrayan bir yaşama felsefesi önermiştir. Dilthey, özellikle 19. yüzyılın sonunda Doğa bilimlerinin başarılarının tek meşru bilgi modeli olarak görülmesine itiraz eder; bilimin yalnızca Doğa bilimleriyle özdeşleştirilmesine karşı çıkar. Pozitivist geleneğin, insanı ve kültürü, doğadaki nesnelerle aynı yöntemsel kalıba yerleştirme eğiliminin, tinsel gerçeklikleri indirgemeci bir biçimde kavradığını savunur (Tosun, 2015, s. 4-7; Dilthey, 2021, s. 82).

Yaşantı, ifade ve anlama arasındaki ilişkiye odaklanarak, insan zihninin dil, edebiyat ve tarihte nasıl görüldüğünü açıklamaya çalışmış; deneyim ve önyargısız ampirik araştırma zemininden hareketle “Geisteswissenschaften” adını verdiği Tin Bilimlerini temellendirmeye yönelmiştir. Dilthey’in yönelimi, insan yaşamını yalnızca biyolojik bir süreç olarak değil, anlam üretilen bir dünya olarak kavrama isteğinin ifadesi olup, kitapta ele alınan insan ve mimarın neliği sorusunun kuramsal zeminini sağlar. Bu bağlamda Tin Bilimleri, insanın kurallara, değerlere ve inançlara bağlı eylemlerinin, tarihsel-toplumsal bağlamlarından koparılmadan anlaşılmasını amaçlar (Cevizci, 2002, s. 442-443). Doğa alanı kendi içkin yasalarıyla açıklanırken, tinsel alan anlama gerektiren, öznenin yaşam bütünlüğüne ve tarihsel konumuna referansla kavranabilen bir alandır. Dolayısıyla mimar, yalnızca yapı üreten bir teknik özne değil, Tin Bilimlerinin konusu olan tarihsel ve tinsel bir varlık olarak ele alınmalıdır (Dilthey, 2021, s. 18-19).

Bocheński'nin yorumuna göre Dilthey'in düşüncesinin merkezinde yaşam ve yaşamın anlaşılması vardır. Dilthey, yaşamı amaçların birbirine bağlandığı, iç tutarlılığı olan bütünlüklü bir birlik olarak tanımlar; bu birliği de insanın tarihsel ve toplumsal yaşamını kapsayan bir bütün olarak görür. Yaşamın her parçası, bu bütün içindeki öğeleri ifade ettiği ölçüde anlam kazanır. Bütünlük vurgusu, bilgi kuramında da kendini gösterir. Anlakçı öğretilere karşı çıkararak, bilginin yalnızca akılla değil, tinin bütün güçleriyle elde edildiğini savunur; dış dünyayı, dirençle karşılaşan istencimiz aracılığıyla kavradığımızı belirtir. "Hermeneutik" adını verdiği ayrıntılı Tin Bilimleri bilgi kuramında, tarihsel bilginin kendi üzerine düşünen bir etkinlik olduğu, anlamamanın açıklamadan farklı bir süreç oluşturduğu ve anlama ediminin ruhun tüm duysal güçlerini içerdiği vurgulanır. Anlama, yaşamdan yaşama uzanan bir devinimdir; zira gerçeklik yaşamın kendisidir. Bütünsel uyum, ancak ruhun tüm güçlerinin birlikte işlemesiyle ortaya çıkar ve bütünsellik, insan ve mimarın neliğini birlikte düşünmeye imkân verir (Bocheński, 2020, s. 146-147). Dilthey'in yaşam kavramı, hem tek tek bireylerin yaşam öykülerini hem de insanlığın sanat, din, hukuk, siyaset gibi alanlarda ürettiği tinsel dünyayı kapsar (Topakkaya, 2016, s. 27-28). Böylece yaşantı-ifade-anlama üçlüsü, hem bireysel yaşam bütünlüğünü hem de ortak tinsel dünyanın sürekliliğini kuran temel yapı olarak belirir.

Yaşamının ilerleyen dönemlerinde Dilthey, dünya görüşü öğretisine ulaşır. Buna göre dünya görüşleri, insan davranışları ve yücelik taşıyan yaşamsal tutumlara indirgenebilir; insan ve onun felsefesi tarihsel akış içinde yeniden bütünlenmelidir. Tarih boyunca üç temel yaşamsal tutuma karşılık gelen üç felsefe tipi ayırt eder: anlağın egemen olduğu yerde pozitivist maddecilik, duygusal tutumun ağır bastığı yerde panteist nesnel idealizm, istencin öne çıktığı yerde ise Platon, Hristiyanlık veya Kant'ın özgürlük idealizmi. Felsefe de insanın diğer yaratımları gibi görelî kabul edilir; tarihsel dünya görüşünün nihai sonucu, her tür insani kavrayışın göreliliğidir. Böylece Dilthey'in düşüncesi, özellikle görecilik vurgusu ve aklın yanına yaşamı yerleştirmesiyle çağdaş felsefe üzerinde etkili olmuştur; Tin Bilimlerinin metodolojisi ve insanın tarihsel-kültürel bağlam içinde anlaşılması konusunda önemli bir bakış açısı sunar (Bocheński, 2020, s. 146-147). Söz konusu perspektif, Turgut Cansever'in de içinde yer aldığı tarihsel dünyayı ve onun mimar olarak konumunu anlamayı mümkün kılan felsefi arka planı oluşturur.

Bu kitapta Cansever'in metinleri, tam da Dilthey'in sözünü ettiği dünya görüşü bağlamında, belirli bir tarihsel döneme ait tinsel bir bütünün ifadesi olarak okunmaktadır: yaşıntılarının, inanç ve değer dünyasının, şehir ve insan tasavvurunun nasıl bir yaşam tutumuna karşılık geldiği hermeneutik bir çözümlemeyle ortaya konulacaktır.

2.2. Doğa Bilimleri–Tin Bilimleri Ayrımı, Pozitivizm Eleştirisi ve Tarihsellik

Doğa bilimlerinin başarısı karşısında Dilthey, Tin Bilimlerinin gelişimini açıklamak için tarihselcilik ve yaşama felsefesini bir araya getirmiş, tarihin insan yaşamını anlamada temel bir rol üstlendiğini savunmuştur. İnsan tekleri ve toplumların ancak tarihsel bir çerçeve içinde anlaşılabilirliğini öne sürerek, tarihe ilişkin araştırma ve buna uygun yöntemler üzerinde yoğunlaşmıştır. Böylesi bir tarih anlayışı, mimarlık gibi insan ürünü disiplinlerin de tarihsel ve kültürel bağlamdan bağımsız ele alınamayacağını gösterir ve mimarın neliğini, içinde bulunduğu tarihsel dünya görüşüyle birlikte kavramayı gerekli kılar. Dilthey'a göre, tarihsel-toplumsal gerçekliklerin kendine özgülüğü, tek bir genelleştirici yasa altında toplanamaz; bu nedenle her tarihsel dönem, kendi tipik anlam yapılarına sahip özgün bir bütünlük olarak ele alınmalıdır. Tipler kuramı, hem tekil insanın yaşam bütünlüğünü hem de belirli bir çağın tinsel atmosferini kavramak için başvurulacak temel araçlardan biridir (Özlem, 2019b, s. 92-93).

Dilthey'in felsefesi, tarihe ve tarih yazımına ilişkin epistemolojik çözümlemelerin ötesine geçer. "Tarihsel aklın eleştirisi" projesiyle tüm Tin Bilimlerini kapsayan bir eleştiri ve temellendirme geliştirmeyi hedeflemiş, tarihsel gerçekliği Tin Bilimlerini Doğa bilimleriyle aynı kalıba sokmaya çalışan yaklaşımlara karşı savunmuştur. Pozitivizmi, Tin Bilimlerinin Doğa bilimleri kadar kesin bilgiye ulaşamayacağı gerekçesiyle değil, özel bilimlerin meşru bağımsızlığından vazgeçmeye yol açacağı için reddeder. Dilthey'a göre insanı anlamak için ölçmekten çok yorumlamak gerekir; zira insan dünyasının temelinde nicelik değil anlam bulunur. Pozitivizmin Doğa bilimlerinin yöntemlerini insan yaşamına doğrudan uygulamasının, insan varoluşunun temel yönlerini çarpıttığını savunur. Bununla birlikte Doğa bilimlerinin nesnellik, rasyonalite ve kesinlik iddialarını tamamen karşısına almaz; bu ilkeleri insan yaşamının bütünlüğüyle uzlaştırmaya çalışır. Tin Bilimlerini

yorumlayıcı bilimler olarak konumlandırması, bu alanlara özgün bir bilimsel temel kazandırma arzusunun göstergesidir. Anlama, insan dünyasına ilişkin bilginin temel yolu olarak belirir ve kitapta mimarın neliğini tartışırken kullanılan başat yöntem konumuna gelir. Dilthey'in Doğa bilimleri–Tin Bilimleri ayrımını açıklarken sıkça başvurduğu açıklama/anlama karşıtlığı, çalışmanın da temel varsayımlarından birini oluşturur: Doğa olguları nedensel bağlantılarla açıklanırken, kültür olguları ve mimari üretim ancak anlam bağlamları içinde kavranabilir (Köktürk, 2015, s. 63-64).

Dilthey'in Tin Bilimleri için kurmak istediği temel, Kantçı bir bilinç eleştirisini içerir; ancak odağını evrensel ve değişmez bilinç koşullarından, belirli bir zaman ve mekânda yaşayan zihnin koşullarına kaydırır. Bilgiyi, hisseden, isteyen ve düşünen bir varlığın güçleriyle açıklar; böylece Kant'ın katı a priori epistemolojisinden uzaklaşır. Dönüşüm, mimarın kendi tasarım eylemini zamansal ve kültürel bağlam içinde konumlandırma zorunluluğunu da öne çıkarır. Dilthey'a göre birey her zaman belirli bir kültürün parçasıdır; onu anlamak için bu kültürü kavramak gerekir. İnsan, sosyal ve tarihsel gerçekliği oluşturan daha büyük bir bütünün parçası olarak kendini görmeli ve anlamalıdır. İnsanın özünü yalnızca içebakışla kavramanın mümkün olmadığını, insanın ne olduğunu bilmenin bütün bir tarihi bilmeyi gerektirdiğini vurgular (Cevizci, 2002, s. 288-289). Bu nedenle hermeneutik, insanı kendi tarihine ve kendisine yabancılaşmaktan koruyan bir düşünme biçimi hâline gelir ve mimarın kendi tarihsel konumunu kavrayabilmesi için vazgeçilmez bir araç olarak ortaya çıkar. Burada insan, yalnızca soyut bir akıl varlığı değil; isteyen, hisseden, tasarlayan, norm ve değerlere bağlanan tarihsel bir özne olarak kavranır. Dolayısıyla mimar da, tasarım kararlarını verirken, kendi tinsel yaşamının ve içinde yer aldığı kültürün izlerini kaçınılmaz biçimde bu kararlara taşır.

Dilthey, pozitivizmi insan varoluşunun özünü kavrayamadığı için eleştirirken, Doğa bilimlerinin nesnellik ve rasyonalite ilkelerini Tin Bilimleriyle uyumlu hâle getirmeye çalışır. Bireyi anlamanın, onun içinde bulunduğu kültürü ve tarihi anlamayı gerektirdiğini savunur. Buradan hareketle insan varoluşunun anlaşılması, tarihsel-toplumsal gerçekliklerin bütünlüklü biçimde incelenmesini zorunlu kılar.

2.3. Dilthey Felsefesinde Hermeneutik Yöntem

Dilthey, hermeneutiği tarihsel olayların yorumlanması bağlamında ele alır ve olayları hem içsel (bilinç durumu) hem de dışsal (zaman ve mekân) boyutlarıyla birlikte düşünmenin önemini vurgular. Böylece, pozitivizmin indirgemeci ve mekanik bakışına karşı, insan yaşamının anlamını kavramak için hermeneutiği bir yöntem olarak kullanır. Onun hermeneutiği, yaşantı, ifade ve anlama kavramları ile bunlar arasındaki ilişkiye dayanır (Nasution, 2022, p. 3). Hermeneutik, Tin Bilimlerinin temel yöntemi olarak konumlanır; insanın anlaşılması ve bu bilimlerin gelişmesi bu yöntemle yapılır. İnsan deneyimlerinin, tarihsel-toplumsal gerçeklikler içinde yorumlanarak anlaşılacağı savunulur. Dilthey, burada Tin Bilimlerini, öznesinden bağımsız nesnel alanı açıklamaya çalışan Doğa bilimlerinden ayırır: Doğa bilimleri neden–sonuç ilişkilerini ve tekrar eden düzenlilikleri konu edinirken, Tin Bilimleri, tarihsel-toplumsal gerçeklikler alanında, öznenin yaşam bütünlüğüyle iç içe geçmiş anlam yapılarını kavramaya yönelir (Dilthey, 2022b, s. 26-31; Köktürk, 2015, s. 63-64). Bu ayrım, açıklamanın yerine anlamının geçirilmesi değil; her iki bilme tarzının da kendine özgü meşru alanlarının olduğunun kabulü anlamına gelir.

Friedrich Schleiermacher ve Wilhelm Dilthey, hermeneutik teorisinin gelişiminde belirleyici iki isimdir. Schleiermacher, anlama sürecini hem epistemolojik hem ontolojik yönüyle ele alır. Anlama, bütün ile parçaların karşılıklı etkileşimiyle mümkündür; metni veya konuyu parçalara ayırmak, bütünü kavramayı kolaylaştırır. Parça-bütün ilişkisine dayanan döngüsel ilişki, hermeneutik döngü olarak adlandırılır ve metin yorumlamada temel bir yöntem olarak kabul edilir.

Dilthey, Schleiermacher'ın görüşlerini genişleterek metinleri ve insan deneyimlerini tarihsel bağlamına yerleştirir. Ona göre Tin Bilimleri, yalnızca nesnel gözlemlerle değil, insanlar arası etkileşimlerden elde edilen anlamlar üzerinden ilerler; insan yaşamını, kültürünü ve tarihini anlama çabasına odaklanır. Mimarın eserinin anlamından çok, insan olarak mimarın ve onun anlama nesnesi olan insanın kavranması da hermeneutik yöntemin insan üzerine uygulanmasıyla mümkün hâle gelir. Bu nedenle hermeneutik, hem tekil yaşantıların hem de bu yaşantıların ifade edildiği dil, kurum ve yapıtların iç içe geçtiği bir anlam alanını çözümlemeye yönelir. İnsan bilimleri, bu alanı,

yalnızca betimlemekle kalmaz; anlam ilişkilerini yeniden kurarak yaşamın neliğine dair bir kavrayış üretir.

Hermeneutik yöntemi insanı anlama amacıyla kullanan Dilthey, Tin Bilimlerinin görevinin insanın içsel yaşamını tarihsel-toplumsal gerçeklikler içinde kavramak olduğunu söyler. İnsan deneyimlerinin, yorumlayıcı bir kavrayışla anlaşılabilirliğini savunur. İnsanın biricikliği, kendi yaşam bütünlüğüyle ifade edilir. İnsanın bu bütünlük içinde anlaşılması ise Tin Bilimlerinin yaşantı, anlama ve ifade kavramlarıyla olanaklı hâle gelir.

İnsanın anlam arayışı, hermeneutiğin merkezinde yer alır. Hermeneutik, tanrısal bir bilgiye sahip olmadığımız kabulüyle, insan deneyiminin yorumlanmasına odaklanır. Bireye ait unsurlar bir araya getirilerek anlam çözülmeye çalışılır ve yorumlamanın ancak bütünsel ele alındığında anlam kazandığı savunulur. Bu bakış açısından algılama ve görecelik kavramları hermeneutikle yakından ilişkilendirilir. Algılama, başlı başına bir yorumlama etkinliğidir. Gerçekliği anlamlandırma çabası, kesintisiz bir süreçtir. Görecelik ise bilginin mutlak geçerliliğinin olmadığını, her şeyin kişinin tarihsel, kültürel ve kişisel koşullarına bağlı olduğunu vurgular. Hermeneutik, tanrısal bilgiye ulaşamadığımız gerçeğinden hareketle anlamın sürekli değişen niteliğini ve bu anlamın yorumlanma sürecini öne çıkarır. Bu nedenle hermeneutik düşünme, insan ve mimar üzerine yapılacak her tartışmada, ulaşılan sonuçların son söz değil, belirli bir tarihsel bakış açısından dile getirilen, yeniden gözden geçirilebilir yorumlar olduğunu baştan kabul etmeyi gerektirir.

Dilthey'a göre bir insan, başkasının yaşadığı duygu veya yaşantıyı anlamak istediğinde, bunu kendi yaşantılarıyla karşılaştırarak yapabilir. İfade, içsel olanın dışsallaşması ve nesneleşmesi olarak iş görür. Bir başkasının tinsel yaşamını anlaşılır kılmak için bu yaşamın fiziksel ifadelerle görünür hâle gelmesi zorunludur. İfade ve anlama arasındaki ilişki, anlayan kişinin, karşısındakinin fiziksel ifadelerinden yola çıkarak kendi zihninde yeniden kurma süreciyle ortaya çıkar; bağ, Tin Bilimlerinde anlama ve ifade arasındaki zorunlu ilişkiyi gösterir.

Dilthey, anlamayı içsel gerçekliğin bilgisine ulaşmayı sağlayan bir süreç olarak tanımlar. Birey, karşılaştığı şeyi kendi yaşam durumundan hareketle yeniden kurar ve bu yeniden kurma sırasında anlama gerçekleşir. Entelektüel süreçlerle işleyen anlama, Tin Bilimlerinin ilgi alanına giren duygu ve düşüncelerin ifade edilmiş biçimlerine nüfuz etmeyi amaçlar. Bu, anlamaya

çalışan kişinin, üzerinde düşündüğü şeyin gerçek koşullarının bilincinde olmasını gerektirir. Anlama süreci, bireylerin ve toplumların tarihsel bir çerçevede kavranmasını zorunlu kılar.

Tarihsel ve tinsel bağlam yok sayılarak yapılacak değerlendirmeler, Doğa bilimleri ile Tin Bilimleri arasındaki ayrımı bulanıklaştırır. Tarihsel-toplumsal gerçekliklere içkin anlamı kavramak için her defasında yeniden kurma çabası gerekir. Dolayısıyla, bireyin biricikliğine bağlı her anlama ediminde, anlam süreci yeni baştan örgütlenir ve her seferinde özgün bir yorum ortaya çıkar. Dilthey'in ifadesiyle, anlam tek tek anların ve durumların, içinde yer aldıkları bütünle kurdukları ilişkiler ağıdır (Topakkaya, 2016, s. 231-232). Bu ağın her yeniden kurulumu, hem anlama öznesinin yaşam bütünlüğünü dönüştürür hem de anlamı konu edilen nesnenin –metin, kişi ya da mimari eser– farklı bir ışık altında görülmesini sağlar.

2.3.1. Yaşantı

Dilthey hermeneutiğinde merkezi bir kavram olan yaşantı, bireyin yaşamında doğrudan deneyimlediği olayları ve bu olayların onda bıraktığı etkileri anlatır. Yaşantı, yalnızca dışsal bir olaylar dizisi değildir; bireyin iç dünyasında iz bırakan ve kişisel anlam taşıyan bir süreçtir (Afifulloh, 2019, pp. 62-63). Bireyin kimliğini, değerlerini ve dünya görüşünü oluşturan bu süreç; yaşam boyu biriken tecrübeleri, karşılaşılan güçlükleri ve elde edilen başarıları kapsar (Tappan, 1997, pp. 647-648). Böylece yaşantı, bireyin kendini ve çevresini algılayışını, davranışlarını, düşünce tarzını ve duygusal tepkilerini belirler.

Dilthey'a göre yaşantı öznel bir deneyimdir; dışarıdan tam olarak görülemez ve kavranamaz. Yaşantının anlaşılması, bireyin ifadelerinin yorumlanmasını ve bu ifadeler aracılığıyla iç dünyasına yaklaşmayı amaçlayan hermeneutik bir süreci gerektirir. Zira kitapta, Turgut Cansever'in metinlerinde izini süreceğimiz temel unsur da insan ve mimara dair yaşantı birikimlerinin bu tür ifadeler aracılığıyla görünür hâle gelişidir.

Dilthey, Tin Bilimlerinin kurulumu için çıkış noktasının yaşantı olduğunu vurgular: Tin Bilimci, kendine ve başkalarına ait tekil yaşantılardan hareketle daha geniş bir tinsel gerçeklik alanına geçer; böylece bireysel yaşam fragmanları, yaşam bütünlüğünün anlamını açığa çıkaran ipuçları hâline gelir (Dilthey, 2021, s. 66-67). Yaşantı–ifade–anlama arasındaki yapısal ilişki, tinsel

gerçekliği, farklı anlamların kurduğu bir dünya olarak açığa çıkarır (Topakkaya, 2016, s. 223).

2.3.2. İfade

Dilthey, hermeneutik yöntemin Tin Bilimlerinde hem bilimsel titizlik sağladığını hem de insan deneyimlerinin öznel niteliğini dikkate aldığını belirtir. Araştırmacının görevi, deneyim ve ifadelere yoğun ve anlamlı bir biçimde nüfuz etmektir. Dilthey hermeneutiğinde ifade, bireylerin yaşadıkları deneyimleri çeşitli araçlarla dışsallaştırma biçimlerini içerir (Afifulloh, 2019, p. 63). Dil, jestler, sanat eserleri, metinler ve eylemler bu anlamda birer ifade alanıdır.

İfade, yöntemin merkezindedir; zira deneyimlerin ve duyguların anlaşılması, ifade edilenlerin dikkatli incelenmesine dayanır. Bir yaşantının anlamını kavrayabilmek için, o ifadeleri tarihsel-toplumsal gerçeklikler bağlamında değerlendirmek gerekir (James & Komnenich, 2021). Böylece birey, içinde bulunduğu toplumun ve tarihin etkileriyle birlikte anlaşılır. Hermeneutik yöntemin amacı, bu ifadeleri inceleyerek bireylerin ve toplumların deneyimlerini bütüncül biçimde anlamaktır.

Daha önce belirtildiği üzere Dilthey, hermeneutiği yalnızca metin çözümlemesi olarak değil, insan eylemlerinin ve deneyimlerinin anlaşılması olarak görür. Anlama, bir başkasının deneyimini kavrama yetisini ifade eder ve bu süreç insanların birbirine yaklaşmasını sağlar. İnsanlar, kendi deneyim alanlarının dışına, başkalarının yaşamlarını hayal gücü ve yorum yoluyla taşıyarak ulaşabilirler. Ulaşma biçimi, dil ve eylem aracılığıyla dışa vurulan deneyimlerin yorumlanmasıyla mümkündür. Dilthey, bu sürecin hiçbir zaman bütünüyle tamamlanamayacağını kabul eder; yine de bu çaba aydınlatıcı ve özgürleştirici bir etki taşır.

Hermeneutik süreç, bireyin kendi sınırlarını aşarak başkalarının gerçeklik ve bakış açılarını daha çok empati ve içgörüyle kavramasına imkân verir. Böylece anlama ve yorumlama, hermeneutik felsefesinin özünü oluşturur. Dilthey, anlama sürecini bilinmeyen olana yönelmiş bir öğrenme yolu olarak görür. Öğrenme yolu, başkalarının dışsallaştırdığı deneyimlerin gözlenmesi ve yorumlanması üzerinden ilerler. Ona göre bir kişinin deneyimi, ifade ettiği şeyler üzerinden erişilebilir hâle gelir. Bu ifadelerin yorumlanması yaşantının anlamını açığa çıkarır. Süreç ise bireyleri hem daha duyarlı hem de

daha gelişmiş kılar. Dilthey hermeneutiği bu nedenle empati kavramıyla yakından ilişkilidir. Başkasının duygularını ve deneyimlerini anlama yeteneği olarak empati, insan ilişkilerine dayalı meslekler için de belirleyici bir önem taşır (James & Komnenich, 2021). Mimarın, özellikle de Turgut Cansever gibi insan üzerine düşünen bir mimarın ifadeleri bu gözle okunduğunda, insan ve mimarın neliğine dair özgün bir empatik açılım ortaya çıkar.

Dilthey, ifadeleri üç temel sınıfa ayırır: yargı ifadeleri, eylem ifadeleri ve yaşantı ifadeleri (Dilthey, 2021, s. 163-175). Yargı ifadesi, yaşantıdan soyutlanarak mantıksal bir biçime bürünmüş, doğruluk–yanlışlık ölçütleriyle değerlendirilen ifadelerdir. Eylem ifadesi, insanın tinsel yaşamı ile yaptığı somut eylemler arasındaki düzenli bağlantıyı görünür kılar; ancak tek başına, eylemin ardındaki tinsel gerekçeyi bütünüyle vermez. Bunlardan farklı olarak yaşantı ifadesi, özneliliğin nesnelleşmesi anlamına gelir: burada ifade edilen şey, kişinin derinlikli duygu ve düşünce dünyasının dışavurumudur. Bu nedenle yaşantı ifadeleri doğru/yanlış'tan çok gerçek/gerçek olmayan, samimi/samimi olmayan gibi niteliklerle değerlendirilir; tinsel yaşam hakkında en zengin bilgiyi sağlayan da bu sonuncu ifade türüdür (Acar, 2017, s. 163-167). Mimari ve sanatsal üretimler de bu anlamıyla, yaratıcısının tinsel yaşamının yaşantı ifadeleri olarak okunabilir.

2.3.3. Anlama

Tin Bilimlerinin konusu, anlamayı gerektiren tinsel ve tarihsel-toplumsal gerçekliklerdir. Bu gerçeklikler, salt algılanan şeyler gibi açıklanamaz. Açıklamaya yönelen Doğa bilimlerinden ayrıldıkları nokta tam da buradadır. Tarihsel-toplumsal gerçeklikler, açıklamadan çok anlamaya bağlıdır ve bu nedenle Tin Bilimlerinin özel konusu hâline gelir.

Özlem, tarihsel-toplumsal gerçekliklerin anakronik değil, senkronik bakışla kavranabileceğini söylerken meseleyi bu çerçevede ele alır. Senkronik bakış, söz konusu gerçekliğin, kendi döneminin kural, değer ve normları içinde anlaşılmasını ifade eder. Tekrar ve süreklilikle açıklanamayan bir durumdan söz edildiğinde anlama zorunlu hâle gelir (Özlem, 2019a, s. 111).

Anlam Dilthey için tek tek anların kendi konteksleriyle aralarındaki karşılıklı ilişkiyi bize veren en genel kavramdır (Topakkaya, 2016, s. 231-232). Dilthey, anlamayı “*duyulara dıştan verili olan işaretler aracılığıyla içsel gerçekliğin bilinmesini sağlayan yöntem*” olarak tanımlar (Dilthey, 2022a, s.

35). Ona göre birey, kendisine yabancı olan bir şeyi kendi yaşam durumundan hareketle yeniden kurduğunda ve içsel olarak bütünlediğinde anlama gerçekleşir (Dilthey, 2022a, s. 34-35).

Entelektüel bir bilme tarzı olan anlama, Tin Bilimlerinin konusu olan duygu ve düşüncelerin, ifade edildikleri hâlde taşıdıkları anlama nüfuz etmeyi hedefler (Cevizci, 2002, s. 65). Bunun için, üzerine düşünülen şeyin o şey olmasını sağlayan koşulların farkında olmayı gerektirir. Örneğin belirli bir dönemde görülen bir insan davranışının başka bir dönemde değişmesi ya da bütünüyle ortadan kalkması sıkça karşılaşılabilen bir durumdur. Terk edilen dini inançlar, ayinler ya da ölü gömme-yakma pratikleri buna örnek olarak gösterilebilir. Bu tür yapıp-etmelerin gerekçesini anlamak, ilgili dönemin tarihsel-toplumsal gerçekliklerinin ve anlama nesnesi olan insanın tinsel yaşamının dikkate alınmasını zorunlu kılar.

Söz konusu bağlam göz ardı edilerek yapılacak her değerlendirme, Doğa bilimleri ile Tin Bilimleri arasındaki ayrımı silikleştirir ve tinsel gerçekliklere içkin anlamı görünmez kılar. Tarihsel-toplumsal gerçekliklere içkin anlamı kavramak için her defasında yeniden kurma çabası gerekir. Sonuç olarak bireyin biricikliğine bağlı her anlama ediminde, anlam süreci yeni baştan örgütlenir ve her seferinde özgün bir yorum ortaya çıkar. Dilthey için bu yeniden kurma edimi, yalnızca bilişsel bir faaliyet değil, aynı zamanda duygusal ve iradi boyutları da içeren bütünsel bir süreçtir; anlayan özne, anlama nesnesiyle karşılaşırken kendi yaşam bütünlüğünü de yeniden gözden geçirir (Misch, 2003, s. 48; Cevizci, 2002, s. 288).

Bollnow, Dilthey'in anlama kavrayışını temel anlama ve yüksek anlama ayrımıyla yorumlar (Bollnow, 2003, s. 96-112). Temel anlama, ortak dilin, geleneklerin ve nesnel tinin sağladığı ortalama anlam alanı içinde, herkesin herkesle kurabildiği doğrudan kavrayış biçimidir; gündelik yaşamda jest ve mimiklerin, basit davranışların hemen anlaşılabilmesi buna örnektir. Yüksek anlama ise, bu ortalama anlamın zedelendiği, yanlış anlama ve suskunluk gibi kopuşların ortaya çıktığı yerde devreye girer; yabancı ya da karmaşık görünen bir yaşantıyı, onun yaşam bütünlüğü içindeki yerini yeniden kurarak anlamaya yönelen yoğun bir çabadır. Bu kitap bağlamında, Turgut Cansever'in metinlerinin ve mimari duruşunun anlaşılması, tam da böyle bir yüksek anlama uğraşı olarak değerlendirilebilir: Cansever'in kendi tarihsel-toplumsal

gerçeklikleri içinde kurduğu yaşam bütünlüğünü yeniden inşa etmeden, onun insan ve mimara dair iddialarını kavramak mümkün değildir.

2.4. Mimarlık Bağlamı ve Mimarın Konumu

Mimarlık da insanı ve insanın mekânla kurduğu çok yönlü ilişkiyi anlamayı gerektiren bir alandır. Dilthey'in hermeneutik yöntemi, mimarın hem kendisini hem de kullanıcıyı anlama çabasına kuramsal zemin sunar ve insan odaklı tasarımların metodolojik temellendirilmesinde önemli bir yere sahip olma potansiyeli taşır. Bu çerçevede Tin Bilimleri, insanın iç dünyasına ve anlam dünyasına yönelen bir yorum bilgisi olarak da okunabilir. Dolayısıyla mimarın neliği üzerine yürütülen tartışma, yalnızca mesleki roller ve teknik yetkinlikler üzerinden değil; aynı zamanda bir tinsel yaşam biçimi olarak mimarlığın, tarihsel dünya görüşleri ve yaşam bütünlükleriyle ilişkisi üzerinden ele alınmalıdır.

Dilthey hermeneutiğinin merkezinde yer alan anlama (*Verstehen*) kavramı, yalnızca dışsal gözlem ve çözümleme ile işlemez; empati, duygusal bağ ve kendi yaşantılarıyla ilişkilendirme süreçlerini de içerir. Anlama etkinliğinde yaşantı (*Erlebnis*), düşünceler, duygular ve değerler ön plana çıkar. Mimarlık bağlamında yaşantı, mimarın kendi iç dünyasını, tasarım anlayışını ve motivasyonlarını kavramasına yardımcı olur. İfade (*Ausdruck*) kavramı ise bu yaşantıların mimari pratiğe nasıl yansıdığını gösterir. Mimarın Dilthey'in anlama yöntemini kullanması, tasarladığı eserlerin kullanıcısı olan insanın ihtiyaç, beklenti ve değerlerini daha iyi kavramasını mümkün kılar ve böylece insan ve mimarın neliği sorusu somut tasarım kararları üzerinden de takip edilebilir hâle gelir.

Dilthey açısından tarihsellik, mimarın ve insanın tarihsel-toplumsal gerçeklikler tarafından şekillendiğini kabul eder. Mimarın yaşadığı dönem, kültürel değerler, teknolojik yenilikler ve toplumsal değişimler, onun mimari anlayışını ve insan algısını belirleyen etkenlerdir. Bu etkenler, kullanıcı olarak adlandırılan insanın mekânla kurduğu ilişkiyi ve mekândan beklentilerini biçimlendirir. Dilthey hermeneutiği, mimarın hem kendi tarihselliğini hem de insanın tarihselliğini dikkate alarak, bağlama duyarlı tasarımlar geliştirmesine imkân verir. Böylece mimarın, kendi yaşam bütünlüğü ile kullanıcıların yaşam bütünlükleri arasında bir köprü kurması; tasarım kararlarını, üzerinde çalıştığı

tarihsel-toplumsal gerçeklik alanının anlam dünyasını kavrayarak vermesi beklenir.

BÖLÜM 3

MİMARIN NELİĞİ

3.1. Eser Merkezli Okumanın Sınırları ve Yaşam Bütünlüğü

Mimarın, yalnızca tasarlamış olduğu belirli bir eser üzerinden anlaşılmaya çalışılması, onun çok yönlü kişiliğinin ve yaratıcılığının tam olarak kavranmasını engeller. Böyle bir okuma, mimarı sadece teknik ve sanatsal yetenekleriyle sınırlar ve onun yaşam deneyimleri, değerleri, dünya görüşü ve içinde bulunduğu tarihsel-toplumsal gerçeklikleri nasıl anladığını göz ardı eder. Diğer bir deyişle, bu okuma biçimi mimarın neliği sorusunu, yalnızca tekil ürünlere indirgeme riskini de beraberinde taşır. İndirgeme, mimarın mesleki varoluşunu birkaç başarılı yapıya indirgerken, bu yapıların arkasındaki düşünsel çabayı ve insan anlayışını görünmez kılar.

Dilthey'in yaşam felsefesi ve Tin Bilimleri tasarımı, insanı tekil eylem ya da ürünler üzerinden değil, bir yaşam bütünlüğü içinde kavrama gereğini vurgular; aynı bakış, mimarın anlaşılmasını da tek tek yapılar üzerinden yürütülen estetik değerlendirmelerle sınırlamayı sorunlu hâle getirir. Mimarın neliğini kavramak, onun üretimlerini, üretime yön veren dünya görüşü ve yaşam tutumu ile birlikte okumayı zorunlu kılar.

Mimarın bir insan olarak anlaşılabilmesi, ancak yaşam bütünlüğünün kavranmasıyla mümkündür. Yaşam bütünlüğü ise mimarın hem kendisini hem de insanı nasıl yorumladığı ve anlamlandığı üzerinden şekillenir. Burada kastedilen yaşam bütünlüğü, dağınık biyografik ayrıntıların gelişigüzel toplamı değil; mimarın benliği, ötekiler ve dünya ile kurduğu ilişkilerin belli bir tutarlılık içinde nasıl kurulduğunu gösteren bir bütünlüktür.

İnsan olarak mimarın anlaşılabilmesi, onu yalnızca teknik ve estetik ölçütler üzerinden değerlendirmekle mümkün değildir; bu ölçütler, mimarın neliğini kavramak için gerekli olmakla birlikte tek başına yeterli değildir. Mimarlık, bir sanat ve bilim dalı olmanın ötesinde, insan yaşamını şekillendiren ve onunla derin bağlar kuran bir disiplin olduğundan, mimarın yaşam deneyimleri, içinde bulunduğu kültürel ve tarihsel bağlam, duygusal dünyası ve düşünsel yönelimleri, onun bir insan olarak kavranmasında temel öneme sahiptir. Dolayısıyla hermeneutik bir bakış açısından mimarı anlamak, onun yaşam bütünlüğünü yaşantı, ifade ve anlama ekseninde çözümlemeyi gerektirir.

3.2. Dilthey Çerçevesi: Tipler, Dünya Görüşü ve Yaşantı–İfade–Anlama

Dilthey'in tipler kuramı ve dünya görüşü öğretisi, burada verimli bir kavramsal zemin sunar: Belirli bir dönemin filozof ve sanatçıları, yalnızca bireysel biyografilerinin toplamı olarak değil, belli bir tarihsel dünya görüşünün tipik temsilcileri olarak anlaşılmalıdır. Aynı şekilde mimar da yalnızca meslek sahibi bir birey değil, belirli bir tarihsel-toplumsal gerçeklik alanında oluşmuş, o alanın değerlerini, çatışmalarını ve imkânlarını kendi yaşam bütünlüğünde birleştiren tinsel bir figürdür. Bu nedenle mimarın yaşam bütünlüğünü kavramak, onu içinde bulunduğu tarihsel dünya görüşünün hem ürünü hem de eleştirmeni olarak okumayı gerektirir.

Dilthey'in yaşantı, ifade ve anlama kavramları, mimarın neliğini tartışırken de kurucu bir rol üstlenir: Mimarın kendi yaşam dünyasında biriktirdiği yaşantılar, mimari ürünlerinde belirli bir ifade biçimine kavuşur; araştırmacının görevi ise bu ifadeleri tarihsel-toplumsal bağlam içinde yeniden kurarak mimarın insan ve dünya anlayışını hermeneutik bir okumayla açığa çıkarmaktır.

3.3. Mimar–İnsan İlişkisi

Öte yandan, mimar ile eseri arasındaki ilişkinin, mimari tasarımın asıl konusu olan insandan bağımsız olarak değerlendirilmesi, mimarın insandan bağımsız bir sanatçı olduğu iddiasını içerir. Diğer bir deyişle, böylesi bir yaklaşım, mimarın tasarımında yalnızca kendi tinselliğini dışsallaştırdığı varsayımına dayanır. Oysa mimar, bir başkasının kullanması amacıyla tasarlamaktadır. Dolayısıyla mimarın eserinde dışsallaştırdığı şey, salt kendi tinselliği değildir. Söz konusu mimari eser, mimarın insanın tinselliğini kendi tinselliğinde dışsallaştırmasıdır. Bu anlamda yapı, mimarın yalnızca kendisine dönük bir ifadesi olmaktan çıkar; tarihsel-toplumsal gerçekliklerin içindeki tekil ve tümel insanın tinsel dünyasına yönelen bir ifade hâlini alır.

Burada mimar, Dilthey'in tarif ettiği anlamda bir “Tin Bilimci”ye yaklaşır: Nesnesi, cansız bir kütle ya da saf geometri değil, tarihsel bir insan özneliğidir. Mimar, insanın yaşam biçimlerini, alışkanlıklarını, değerlerini ve beklentilerini yorumlayarak, onları mekânsal örgütlenme biçimleri içinde ifadelendirir. Böylece mimari eser, yalnızca estetik bir kompozisyon değil, yorumlanmış bir insan dünyasının nesneleşmiş formu olarak ortaya çıkar.

Mimar ve eseri arasındaki ilişkiyi yalnızca mimarın tinselliği ile sınırlamak, insanın –daha yerinde bir ifadeyle, mimar tarafından anlaşılan insanın– görmezden gelinmesi anlamına gelir. Felsefi sorgulama, bu unsurların kapsamlı ve derinlemesine incelenmesini sağlar. Böylece mimar, yalnızca kendi iç dünyasını değil, anlama nesnesi olarak insanın tinsel yaşamını da ifade eden bir özne olarak belirir. Mimarın etkinliğini yalnızca profesyonel bir çerçeveye sınırlamak yerine, onu insanın kendini ve dünyasını anlama çabasına aktif biçimde katılan bir düşünür-uygulayıcı olarak konumlandırmak mümkün hâle gelir.

Kitapta Turgut Cansever'in mimar figürü, tam da böyle bir düşünür-uygulayıcı olarak ele alınmaktadır: Cansever'in metinleri, Diltheyci anlamda bir yaşam bütünlüğünün ve dünya görüşünün dışavurumu olarak okunmakta; şehir, insan ve mekâna ilişkin görüşleri, onun mimari pratiğini mümkün kılan tinsel arka planı görünür kılmaktadır.

Mimari eserler, mimarın bireysel yaratıcılığının ürünü olmasının yanı sıra tarihsel-toplumsal koşulların ve bu koşulların mimarın anlama biçimini nasıl şekillendirdiğinin bir sonucudur. Her yapı, içinde ortaya çıktığı tarihsel zamanın egemen olan değerler dizisinin ve toplumsal ilişkilerin izlerini taşır. Mimar, bu ilişkilerin içinden tasarlamaya başlar. Dolayısıyla mimarın bireysel yaratıcılığı kadar, tarihsel-toplumsal gerçekliklerle kurduğu ilişkinin niteliği de belirleyicidir. Diğer yandan, mimar, bireyi ve toplumu doğru anlayabildiği ölçüde mesleki gereklilikleri yerine getirebilir. Mimarın insanı anlaması, insanın yarattığı dünyayı ve tarihsel-toplumsal gerçeklikleri kavraması gereklidir. Bu gereklilik, mimarı fiilen bir Tin Bilimci konumuna çeker. Böylelikle mimar, mekânı yalnızca ölçü ve işlev üzerinden değil, anlam, değer ve yaşam biçimi açısından da sorgulayan bir özne hâline gelir.

Dilthey'in tarihsel aklın eleştirisi projesinde vurguladığı gibi, insanı anlamak, onun içinde bulunduğu tarihsel dünya görüşünü ve bu görüşün kurduğu anlam ağlarını kavramayı gerektirir. Mimar da kendi çağının dünya görüşünü, kimi zaman onaylayarak kimi zaman eleştirerek, kendi yaşam bütünlüğü içinde yeniden kurar; tasarladığı yapılar, bu yeniden kurmanın taş ve mekân aracılığıyla gerçekleşmiş yorumları olarak okunabilir.

Düchs ve Illies'in vurguladığı üzere mimarlar, tasarladıkları eserlerle –açık ya da örtük biçimde– her zaman insana hitap eder; bu nedenle tasarımın merkezine insanı yerleştirmek zorundadırlar. İnsanı merkeze almak, her tasarım

kararının arkasında, kimin için ve nasıl bir yaşam için sorularının ciddiyetle düşünülmesini gerektirir. Bu, fiziksel gereksinimlerin yanı sıra beklentilerin, önceliklerin, mahremiyet ve birlikte yaşama kültürünün, davranış kalıplarının ve psikolojik süreçlerin de mimar tarafından dikkate alınmasını gerektirir (Düchs & Illies, 2017, p. 1). Mimarın asıl nesnesi olarak insan; geçmişini taşıyan, şimdiyi yaşayan ve geleceği kuran, kısacası zaman içinde süreklilik arz eden bir öznedir. Dolayısıyla mimarın neliği, süreklilik gösteren insan öznelliğini nasıl gördüğü üzerinden ölçülebilir. Mimari eserin niteliği ise insanın mevcut sürekliliğini koparır biçimde değil, onu taşıyan ve yeni imkânlarla açan bir mekânsal düzen kurulup kurulamadığı üzerinden de değerlendirilebilir.

Süreklilik, Dilthey'in yaşamın tarihsel bütünlüğü vurgusuyla da uyumludur: İnsan, geçmiş yaşantı birikimini şimdiki deneyimlerine taşır ve geleceğe yönelik beklentilerini bu birikim üzerinden kurar. Mimarın görevi, bu üç zaman boyutunu –geçmiş, şimdi ve gelecek– mekânda uzlaştıran, insanın yaşam bütünlüğünü kesintiye uğratmak yerine onu derinleştiren düzenler geliştirebilmektir

Mimari eser, kullanıcısı için tasarlanmış olması bakımından, mimarın kendisinden çok, mimarın kullanıcıyı nasıl anladığını ifade eder. Soykan'a göre yaşamla mimarlık arasındaki ilişki, diğer sanatlardan çok daha görünürdür; “mimarlıkta nasıl yaşandığı doğrudan doğruya bize kendisini açık eder” ve böylece toplumların yaşam tarzı ve tarihsel-toplumsal gerçeklikleri mimari üzerinden okunabilir (Soykan, 2020, s. 250-251). Mimari eser, bu anlamda hem algılama biçimlerinin hem de belirli bir yaşam tarzının somutlaşmış halidir. Bir yapıyı okumak, dolayısıyla yalnızca biçimsel özellikleri çözümlemek değil, o yapının hangi yaşam alışkanlıklarını, hangi ilişki düzenlerini ve hangi değerleri yerleştirdiğini anlamaya çalışmaktır. Burada mimar, insanın yaşama tarzını dışsallaştıran bir yorumlayıcı olarak karşımıza çıkar. Mimarın üstlendiği bu yorumlayıcı rol, mimarı pasif bir yansıtıcı olmaktan çıkarır; o, belirli yaşam biçimlerini seçip güçlendiren, bazılarını ise geri plana iten etkin bir öznedir.

Bu yorumlayıcı rol, hermeneutikteki yeniden kurma kavramıyla birlikte düşünülebilir: Mimar, kullanıcıların ve toplumun yaşam tarzını yalnızca kaydetmez; onu kendi yaşam dünyasından geçerek yeniden kurar ve mekânsal dile tercüme eder. Bu süreç, hem mimarın hem de kullanıcının anlam ufkunu dönüştüren çift taraflı bir öğrenme süreci olarak görülebilir.

Taut ise mimarlığın diğer sanat dallarından ayrıldığı noktayı, mimarın kendi ruh hâlini doğrudan ifade edebilme imkânının sınırlılığında görür. Ona göre bir mimarın konut ya da okul gibi yapılarda kendi kişisel sevincini ya da acısını açıkça ifade etmesi, alay konusu olmaya müsaittir; bu tavrın sonucu kitsch'tir (Taut, 2021, s. 194-195). Bu değerlendirme, mimarın kendi tinsel durumunu esere doğrudan yansıtmakta ihtiyatlı davranması gerektiğini gösterir. Böylece mimarın iç dünyası ile mimari ifade arasındaki bağ kısmen örtük kalırken, yapı daha çok tekil işverenin ya da tümel olarak toplumun yaşam tarzı ve tinsel dünyası hakkında bilgi sunar. Mimar gerçek bir sanatçı olduğu ölçüde kendi tinselliğini dışsallaştırabilir; aynı zamanda mevcut veya muhtemel işverenin tinsel dünyasını da kendi tinselliği üzerinden mimari forma yansıtır. Bu bakımdan mimar, işverenin tinsel dünyasını dışsallaştırdığında Tin Bilimci olarak görülebilir. Mimarın edindiği bu konum, mimarın bizatihi kendisini anlamaktan ziyade işvereni olarak ötekini anlama yükümlülüğünü öne çıkarır. Mimarın tinselliği, burada, doğrudan bir öz-anlatım olmaktan çok, başkasının dünyasını kavrayıp ifade etmeye çalışan bir arka plan etkinliği olarak iş görür.

Benzer bir yoğunluk, Dilthey'in yüksek anlama diye adlandırılabilen yoğun anlama çabasıyla da benzeşir: Mimar, kendisine yabancı yaşam biçimlerini, onların tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla birlikte kavramaya çalıştıkça, kendi ifade imkânlarını da genişletir; böylece mimari dil, tekil bir öznenin iç dökümünden çok, başkalarının yaşam bütünlüklerini taşıyan bir anlam alanına dönüşür.

Mimar mesleğini hakkıyla icra etmek istiyorsa, işverenin ve daha geniş ölçekte toplumun talep ve beklentilerini doğru anlamalıdır. Empatik tasarım yaklaşımı, mimarın geleceğe dönük projeksiyonlar üretebilmek için sanal bir hedef kitleyi zihninde kurmasını gerektirir (Stevens, Petermans, & Vanrie, 2019, pp. 398-399). Bu sanal hedef kitle, mimarın henüz karşılaşmadığı kullanıcılara dair varsayımlarını, onların olası ihtiyaçlarını, hareket biçimlerini ve duygusal tepkilerini düşünmesini zorunlu kılar. Böylece mimar yalnızca bugünün değil, yakın geleceğin insanını da hesaba katan tasarımlar geliştirmeye yönelir. Ancak mevcut kitlenin yeterince bilinçli olmaması, mimari taleplerin niteliğini de zayıflatabilir. Tanyeli'ye göre işverenin kalite talep edebilecek kültürel donanımına sahip olmaması, ortaya çıkan ürünlerin kalitesizliğiyle sonuçlanır (Tanyeli, 2013, s. 145). Bu tür durumlarda üretilen yapılar, yalnızca estetik açıdan yetersiz kalmakla sınırlı olmaz; aynı zamanda kamusal yarara,

ortak yaşama ve mekânsal adalet fikrine zarar verebilecek sonuçlar doğurabilir. Böyle durumlarda mimarın görevi, yalnızca mevcut talebe teslim olmak değil; gerektiğinde sanal bir kitleyi öngörerek ve örtük de olsa hâkim beğeniye karşı tavır alarak nitelikli bir ürün ortaya koyabilmektir. Dolayısıyla mimarın görevi, talebi karşılamanın ötesine geçerek, insanın ve toplumun henüz ifade edilmemiş imkânlarını sezgisel olarak öngörmektir.

Diltheyci anlamda görev, mimarın yalnızca verilmiş tarihsel gerçekliği yorumlamakla yetinmeyip, bu gerçekliğin taşıdığı potansiyel imkânları da görmesini gerektirir: Mimar, içinde yaşadığı dünya görüşünün sınırları içinde kalmak zorunda değildir; aynı zamanda bu dünya görüşünü eleştirebilen ve dönüştürebilen bir tinsel özne olarak da hareket edebilir.

Mimar, mesleki pratiği boyunca birbirinden çok farklı yaşam bütünlükleriyle karşılaşır. Tekil işveren söz konusu olduğunda, nesne, belirli bir kişinin kendi değer yargıları ve varlık koşulları doğrultusunda şekillenmiş yaşamıdır. Buna karşılık, nesnenin belirli bir tarihsel-toplumsal gerçeklik alanına ait tümel bir yapı –örneğin bir ulus, cemaat ya da topluluk– olduğunu kabul ettiğimizde özne-nesne ilişkisinin niteliği de değişir. Tekil insana özgü yargıların yerini, bireyin kendisini de içine yerleştirmek istediği daha geniş bir değer sistemi alır. Mimarın burada anlaması gereken, söz konusu sistemin bütünlüğüdür. Bu nedenle mimar, tekil ve tümel insan anlayışlarını birlikte kuşatmak durumundadır. Bu denge gözetilmediğinde ya yalnızca bireysel isteklerin belirlediği parçalı bir mekânsallık ya da bireyi silikleştiren soyut bir tümellik tehlikesi ortaya çıkar. Mimarın görevi, bu iki uç arasında anlamlı bir denge kurmaktır.

Dilthey'in tekil yaşantı ile nesnel tin arasındaki ilişkiyi açıklarken geliştirdiği çerçeve, bu dengeyi düşünmek açısından aydınlatıcıdır: Tekil birey, her zaman daha geniş bir tinsel bütünlüğün –kültürün, geleneğin, dinin, hukukun– içinde yer alır; mimar da tasarım kararlarını, hem bu nesnel tin alanını hem de tekil yaşam öykülerini birlikte gözeterek almak zorundadır.

Stroik'in iyi mimar ve iyi işveren kavramları üzerinden geliştirdiği örnek, bu ilişkiyi somutlaştırır. Bir cemaat için kilise tasarlanmasında iyi işveren, mimarın elinden gelenin en iyisini ortaya koyabilmesi için gerekli olanakları sağlayan ve ondan bu yönde talepte bulunan taraftır. İyi mimar ise yalnızca beklentiyi karşılamakla kalmayıp onu aşan bir tasarım üretebilendir (Stroik, 2011, p. 431).

Söz konusu örnekte cemaatin mimardan talep ettiği şey, sıradan bir kullanım mekânı değildir. İstenen yapı, cemaatin tarihsel, kültürel ve dinsel varoluşunu taşıyabilen, bu varoluşu görünür ve yaşanır kılan bir mekândır. Böyle bir talebi karşılayabilmek için mimarın, cemaatin inanç dünyasını, ritüellerini, sembolik evrenini ve tarihsel hafızasını, bunların insanlar için ne anlama geldiğini kavrayacak bir anlama çabasına girmesi gerekir. Aksi hâlde ortaya çıkan yapı, tipolojik olarak doğru olsa bile, cemaatin tinsel yaşamıyla gerçek bir ilişki kuramayan, içi boş bir kabuk olarak kalacaktır. Bu tür bir yapıda, cemaat bedenini ve kolektif hafızasını yerleştireceği bir mekân duygusu bulmakta zorlanır. Yapı, üzerinde ibadet edilen fakat tam anlamıyla benimsenemeyen bir sahneye dönüşür.

Stroik'in işaret ettiği iyi mimar figürü tam da burada belirginleşir: Bu mimar, yalnızca biçimsel ve teknik açıdan yetkin olan değil; cemaatin tarihsel-kültürel-dinsel dilini çözümleyebilen, bu dili mimari dile tercüme edebilen kişidir. Tasarımın başarısı, hem cemaat adına talepte bulunan tarafın bu tinsel ve tarihsel boyutu ciddiyetle dile getirebilmesine, hem de mimarın bu talebi yorumlayıcı ve dönüştürücü bir edimle mekâna aktarabilmesine bağlıdır. Böylece mimarın neliği, insanın tinsel yaşamını, kendi tinselliğinden geçerek mimari forma dönüştüren bir özne olarak açığa çıkar.

Bu örnek birkaç önemli sonuca işaret eder. Her şeyden önce mimar, çoğu durumda cemaatle doğrudan değil, onu temsil eden tekil bir kişi aracılığıyla iletişim hâlinindedir; ancak bu kişi, mimarın gözünde, tümel bir nesne olan cemaatin temsilidir. Tasarım talebini dile getiren temsilcinin, cemaatten aldığı yetkiye dayanarak konuşmasının yanı sıra kendi kişisel beğenilerini, ön kabullerini ve hatta güç konumunu mimara dayatma ihtimali her zaman mevcuttur. Mimarın belirleyici dayanağı, temsilcinin bireysel tercihleri değil, cemaatin tarihsel-toplumsal gerçekliği olmalıdır. Temsilciyi, cemaat ile mimar arasında aracılık yapan bir figür olarak konumlandırmak; onu cemaatin yerini alan, onun yerine konuşan tekil özneye dönüştürmemek gerekir.

Mimarın anlaması gereken, temsilcinin bireysel tinsel yaşamı değil, temsil ettiği tümelliğin –cemaat insanının– yaşam bütünlüğüdür. Aksi hâlde ortaya çıkacak yapı, cemaatin tinsel dünyasının dışsallaştırılması olmaktan çıkar; cemaat adına konuşan aracının tinsel dünyasının dışsallaştırılması hâline gelir. Böyle bir durumda mimari eser, kendisi için tasarlandığı topluluğun tarihsel, kültürel ve dinsel varoluşunu taşıyan bir mekân olmaktan ziyade,

temsilcinin öznel zevk ve beklentilerinin mekânsal ifadesine indirgenmiş olur. Dolayısıyla mimarın neliği, aracı figürlerin ötesine bakıp, tümel insan topluluğunu kavrayabilme yeteneğiyle de ilgilidir. Yetenek, mimarın temsilcinin sözünü, hangi noktada gerçekten cemaatin sesi, hangi noktada bireysel bir talep olarak anlamaya çalışmasını ve tasarım kararlarını buna göre oluşturmalarını sağlar.

Burada mimardan beklenen gerek tekil bireyi gerekse toplumu doğru anladığı varsayımıyla, onların tinsel yaşamı ve tarihsel-toplumsal gerçeklikleriyle uyumlu eserler ortaya koymasındır. Bir Tin Bilimci olarak mimar, özne-nesne ilişkisini her tasarımıda yeniden kurar; burada özne, tasarlayan mimar kadar, tasarımın muhatabı olan tekil ya da tümel insanı da kapsar. İnsanı –tekil ya da tümel olarak– hangi derinlikte anladığı, mimari ifadenin doğruluğunu, taşıyıcılığını ve derinliğini belirler. Böylece mimar, yalnızca işlevsel bir mekân üreticisi değil, insanın yaşam bütünlüğünü mimari formda yorumlayan ve dönüştüren bir özne olarak belirir. Bu nedenle mimarın neliği sorusu, “ne tür yapılar tasarlar?” sorusunun ötesine geçerek, “insanı hangi anlayış içinde düşünür ve bu anlayışı mekâna nasıl tercüme eder?” sorusuyla birlikte ele alınmalıdır.

Diltheyci hermeneutik perspektif, soruyu izlemek için, mimarın metinlerini, söyleşilerini ve yapıtlarını aynı yaşam bütünlüğünün farklı ifadeleri olarak birlikte okumayı; aralarındaki tutarlılık ve çatışmaları, belirli bir dünya görüşünün tinsel mantığı içinde yorumlamayı gerektirir. Kitapta Turgut Cansever'in mimar figürü tam da bu yöntemle hem yazıları hem de yapıları üzerinden, insan ve mimarın neliğine dair bütüncül bir okumanın öznesi olarak ele alınmaktadır.

3.4. Mimar ve etik

Mimarın insanı anlamaya dönük konumu, onu diğer pek çok meslekten farklı olarak yoğun bir etik sorumluluk alanının içine yerleştirir. Tasarım sürecinde verilen her karar, doğrudan ya da dolaylı biçimde insanın yaşam biçimini, ilişkilerini ve dünyayı deneyimleme tarzını etkiler. Bu nedenle mimarın neliği, aynı zamanda onun etik konumunu da içerir. Mimarın neyi, kimin adına ve hangi sonuçlar pahasına tasarladığı soruları, bu etik konumun ayrılmaz parçalarıdır.

Bu etik çerçevede mimar, insanın ihtiyaçları, beklentileri, mahremiyet ve sosyal yaşam konusundaki tutumları gibi geniş bir yelpazeyi dikkate almak zorundadır. Dolayısıyla, mimarın tasarım sürecindeki odak noktası, insanın tarihsel boyutları, yani geçmişi, şimdiki zamanı ve gelecek beklentilerini içerecek şekilde, geniş bir perspektiften ele alınan insan olmalıdır. Bakış açısı, mimarın insan, toplum, kent ve yaşam bütünlüğü ile olan ilişkilerini kapsar. Mimar, insan öznelliğini ve nesnel gerçeklikleri tasarım sürecine taşıdığı ölçüde gerçek anlamda sorumluluk üstlenebilir. Ne ölçüde anladığı onun ne ölçüde sorumluluk alabildiğinin de göstergesidir.

Diğer yandan, mimarın eserleri, kullanıcı odaklı olduğundan, mimarın kendi iç dünyasını yansıtmaması zorlaşmaktadır. Ancak, kullanıcıların ruh halini ve ihtiyaçlarını yansıtan bir kaynak olarak hizmet ettiği açıktır. Mimarın kendi kişisel deneyimlerini ve duygularını ifade etme özgürlüğü sınırlı olup, genellikle toplumun genel değer ve ihtiyaçlarına hizmet eden tasarımlar yapması beklenir. Mimarın eserleri, mimarın kişisel ifadesinden ziyade, kullanıcı ve toplumun tinsel yaşamını yansıtır. Bu açıdan mimar, öznel bir sanatçıdan çok, etik sorumluluk taşıyan bir yorumlayıcı konumuna yerleşir. Mimar, bu yorumlayıcı konumda, kendi iç dünyasını bütünüyle geri çekmeden, onu başkalarının yaşamını anlamaya yönelmiş bir dikkat ve özen hâline dönüştürmek zorundadır.

Dilthey'in insan bilimleri için önerdiği hermeneutik tavır, bu etik sorumluluğun da temelini oluşturur: Anlama, yalnızca bilişsel bir işlem değil, başkasının yaşamına saygı duymayı, onun kendine özgü tarihsel ve kültürel bağlamını ciddiye almayı gerektiren bir tutumdur. Mimar, bu anlamıyla, tasarım kararlarıyla başkalarının yaşam bütünlüklerine müdahale eden bir özne olarak, hermeneutik bir dikkat ve etik duyarlılığı birlikte taşımak zorundadır.

Mimarlık, diğer sanat ve teknik mesleklerden farklı olarak, kendine özgü etik sorun alanlarına sahiptir. Fisher'e göre mimarlık ile etik arasındaki ilişki, mimari eylemlerin her durumda birer seçim olması üzerinden kurulabilir (Fisher, 2001, pp. 170-171). Mimarın yapıp-etmelerinde belirleyici olan, tarihsel-toplumsal gerçeklikleri nasıl anlamlandırdığı ve tasarım sürecinde hangi değerlere hangi önceliği verdiğidir. Bu açıdan mimarın neliği, yaptığı seçimlerin değerler sistemiyle olan ilişkisi üzerinden de okunabilir. Seçimlerin ardında yatan bu değer düzeni, mimarın yalnızca mesleki becerisini değil, etik öznelliğini de görünür kılar.

Taylor, mimar ve etik ilişkisinin, mimari ürünlerin zorunlu kamusal yapılar oluşu üzerinden düşünülmesi gerektiğini belirtir. Bir bina, bir kitap ya da resim gibi yalnızca ilgilenenlerin değil, ona maruz kalan herkesin hayatına dâhil olur. Bu nedenle bağlamı ya da estetik boyutu konusunda gösterilen özensizlik, mimarın topluma yeterince değer vermediğinin bir göstergesi sayılabilir (Taylor, 2001, pp. 201-202). Fox da mimarın, yapılı çevrede yaşayan insanların değerlerini dikkate almamasını, bireyin kendi kaderini belirleme hakkının ihlali olarak görür (Fox, 2001, pp. 225-226). Mimar salt bir teknisyen olsaydı ona böyle bir sorumluluk yüklenmezdi. Oysa konumu gereği bireysel, kültürel, sosyal ve ekonomik koşul ve beklentileri hesaba katmak durumundadır. Bu durum, mimarın etik figür olarak konumunu güçlendirir ve mimarın neliğinin, kamusal alanda etkili olan her tasarım kararının arkasındaki etik duyarlılıkla birlikte düşünülmesini gerektirir.

Fisher, mimarların yapıp-etmelerinin diğer insanların ahlaki yaşamları üzerinde dolaysız etkileri olduğuna dikkat çeker. Mimar, ekonomik kaygılarla kullanıcı lehine olan koşulları geri plana itebileceği gibi, işveren-kullanıcı-toplum arasında arabulucu rolü de üstlenebilir. Kullanıcıların yaşam koşullarını iyileştirmeyi, toplumsal faydayı artırmayı, yalnızca bir yapı teslim etmekten çok, somut bir sorunu çözmeyi önceleyebilir (Fisher, 2016). Bu arabuluculuk rolü, mimari etik kararların merkezine yerleştirir. Dolayısıyla mimar, kimi zaman işverenin, kimi zaman kullanıcının, kimi zaman da daha geniş toplumsal kesimlerin çıkar ve beklentileri arasında etik bir denge kurmak durumundadır.

Modernizmle birlikte belirginleşen varoluşsal kaygılar da mimarın etik sorumluluğunun parçası hâline gelir. Dorrestijn ve Verbeek'in vurguladığı üzere, kullanıcının nasıl yaşayacağını etkileyen açık ve kasıtlı mekânsal müdahaleler, politik boyutları kadar etik boyutlarıyla da öne çıkar (Dorrestijn & Verbeek, 2013, p. 45). Mimar, tasarladığı mekân ile kullanıcının varoluşsal deneyimi arasında kurulacak ilişkiyi gözetmek zorundadır. Bu ilişkiyi ihmal eden bir mimarın neliği, etik bakımdan eksik kalacaktır. Zira burada söz konusu olan, yalnızca rahatlık ya da konfor değil, insanın kendisiyle ve başkalarıyla nasıl karşılaşacağına dair temel koşulların belirlenmesidir.

Dilthey'in insanı tarihsel-tinsel bir varlık olarak kavrayışı, bu varoluşsal boyutu da içerir: İnsan, kendi yaşamını anlamlandırırken, içinde yer aldığı dünya görüşünün sınırlarıyla yüzleşir. Mimarın etik sorumluluğu, bu sınırları

sorgulayan ya da yeniden üreten mekânsal kararlarının, kullanıcıların varoluşsal deneyimini nasıl etkileyeceğini öngörmeye çalışmasını da kapsar.

Böyle bir etik perspektif, öncelikle kullanıcının yaş, cinsiyet, kültürel bağlam ve yaşam tarzı gibi biricik niteliklerinin dikkate alınmasını gerektirir. Ayrıca, ihtiyaçların zamanla değişebilir olması, esnek ve uyarlanabilir mekânlar tasarlamayı zorunlu hâle getirir. Bunun ötesinde mimar, kullanıcının mekânla olumlu duygusal bağ kurmasına ve kendi anlamlarını üretebilmesine imkân tanınmalıdır. Kullanıcının kendi yorumunu katabileceği, müdahil olabildiği mekânlar tasarlamak, ona yaşamını ve kimliğini mekân üzerinden ifade etme olanağı sunar. Böylece mimarlık, yalnızca işlevsel bir barınma düzeni değil, aynı zamanda etik ve varoluşsal bir alan olarak da şekillenmiş olur. Sonuçta mimarın neliği sorusu, kaçınılmaz olarak “mimarın etik özneliği nedir?” sorusunu öne çıkarır. Kitapta izlenen hermeneutik yol, bu açılımı görünür kılma amacını taşır. Mimarın etik özneliği, insanı anlama çabasıyla tasarımda aldığı somut kararların kesiştiği yerde ortaya çıkar; hermeneutik okuma, kesişme noktasını kavramaya yöneliktir.

Bu bağlamda Cansever'in mimarlık ve şehir üzerine metinleri, etik özneliğin yalnızca kuramsal bir talep olarak değil, belirli tarihsel koşullar içinde üstlenilmiş somut bir sorumluluk biçimi olarak nasıl yaşanabileceğine dair örnekler sunar. Onun mimari ve düşünsel mirası, Diltheyci bir perspektiften bakıldığında hem insanı anlama çabasının hem de bu çabadan doğan etik sorumluluğun süreklilik arz eden bir yaşam tutumu hâline gelebileceğini göstermektedir.

BÖLÜM 4

TURGUT CANSEVER

Turgut Cansever (1921, Antalya–2003), mimarlık pratiğinin yanı sıra sanat ve felsefeye ilgisiyle öne çıkan bir entelektüeldir. Özellikle Türkiye’de mimarlık düşüncesinin kurumsallaşmadığı 1950’ler ve 1960’larda, sanat ve mimarlığın kuramsal temellerini sorgulayarak yerleşik kabullerin ötesine geçen bir perspektif geliştirir. Bu dönemde mimarlık çevrelerinde teorik ve felsefi tartışmaların sınırlı kalması, Cansever’in çalışmalarının özgünlüğünü daha da belirgin kılar (Cansever, 2007, s. 191-192). Erişmiş olduğu entelektüel konum, onu yapı üreten bir profesyonel olmanın ötesine taşımıştır. Cansever, insanı tarihsel ve kültürel süreklilik içinde okuyan bir mimar olarak konumlanır. Mimarlığı felsefe, sanat tarihi, şehircilik ve İslam düşüncesiyle birlikte ele alması, metin ve projelerinde birbirini besleyen çok boyutlu bir düşünce örgüsü üretir. Böylece mimarlık, Cansever’de yapma kadar düşünme ve okuma eylemi olarak da belirir

Cansever’in Tanyeli ve Yücel ile gerçekleştirdiği röportajdaki anlatısı, mimarlığın yalnızca bina üretimi olmadığını, ifade, ölçü, yer bilgisi ve kültürel süreklilik ekseninde kurulan bir düşünme biçimi olduğunu gösterir. Nitekim Bursa–Muradiye çalışması üzerinden ölçünün yalnızca teknik bir işlem değil, yapının kurulduğu zihniyet dünyasını açığa çıkaran bir okuma anahtarı olduğunu belirtir; metrik ölçümün küsuratlı değerler üretmesine karşılık arşın/endaze gibi yerel ölçülerin planın iç düzenini daha berrak bir hâle getirdiğini vurgular. Söz konusu yaklaşım, mimariyi gündelik pratiklerin ötesinde, anlamı görünür kılan bir ifade meselesi olarak konumlandırır (Cansever, 2007, s. 182-184). Bu nedenle ölçü, nicel bir belirlemeden çok, tarihsel düzeni ve yerel akli görünür kılan bir kavrayış aracına dönüşür.

Cansever, otuz beş evden oluşan Demir Tatil Köyü’nü yapabilmek için kırk yıl beklediğini söyler. Bu evlerde sürekli yaşayacak orta yaş ve üzeri insanların beklenti ve ihtiyaçları üzerine düşünülmüş; aynı zamanda salt işlevsellığe indirgenmeyen mimari nitelik taşıyan bir proje üretmeyi amaçlamıştır (Cansever, 2014d, s. 23-24). Tanyeli, Demir Tatil Köyü’nün tümüyle yerel ve geleneksel teknolojiye dayandığını; Cansever’in burada İslami bir mimari arayışla çağdaş teknik imkânları da devreye soktuğunu belirtir (Tanyeli, 2001, s. 20-21). Bu örnek, Cansever’in tasarım kararlarını

kullanıma indirgemen, kullanıcının zaman içinde değişen yaşam ritmi ve beklentileriyle birlikte düşündüğünü gösteren temsili bir eşik olarak okunabilir.

Cansever bir röportajında, iyi mimarlığın çoğu zaman hız beklentisiyle değil, kurumsal amaçların doğru tarif edilmesi ve uzun vadeli gelişmeyi taşıyacak kararların tutarlı biçimde kurulmasıyla mümkün olacağını savunur. ODTÜ örneğinde yarışmanın hedefinin tekil bina projeleri değil, üniversitenin büyüme sürecini yönetecek mimari aklı seçmek şeklinde tanımlanmasını son derece doğru bulması, mimari kararın kısa vadeli sonuçlardan çok süreklilik ve sorumluluk ekseninde düşünülmesi gerektiğini açıkça gösterir (Cansever, 2007, s. 184–186). Böyle bir vurgu, Cansever'de mimarlığın hızlı sonuçtan önce doğru çerçeve arayışı olarak kurulduğuna işaret eder.

Cansever'in özgünlüğünü belirleyen unsurlar arasında, inanca yönelik vurgusunun özellikle öne çıktığı görülür. Kendisi de inanç ve üslup arasındaki ilişkiyi şu sözlerle açıklar:

“İnançlarımızın meselelere yaklaşma şeklimizi, değerlendirmeler, tercihler ve amaçlarımızı ve dolayısıyla yaptığımızın bütün özelliklerini belirler (Cansever, 2014c, s. 166).”

Bu çerçevede ilke vurgusu, röportajda soyut bir düsturdan çok, kararın bilgi rejimini ve kamu yararını sınayan bir ölçüt olarak görünür: kampüs yer seçimi, jeolojik doğruluk ve idari işleyiş gibi temel meselelerde, projenin ancak doğru bilgiye ve kamu yararına dayandığında meşruiyet kazanacağını savunur. Jeolojik raporların üstünlüğü nedeniyle yanlış bir konuma yönelinmesini eleştirmesi ve kırk bin kişilik şehir ölçeğinde idari yapı ihtiyacını gündeme getirmesi, mimarlığın yalnız biçim değil hakikat, adalet ve kamu düzeni ile ilişkili bir sorumluluk alanı olduğunu gösterir (Cansever, 2007, s. 186-188).

Buna rağmen, Cansever'in mimarlığı kuramsal ve felsefi bir zemine oturtma çabasında olduğunu kabul eden Tümer, İslami söylemini yüzeysel bulur (Tümer, 2008). Tümer'in eleştirisi, tartışmayı inancın varlığından ziyade, inancın mimari karara nasıl tercüme edildiği ve hangi tutarlılık düzeyinde işlediği sorusuna taşır. Öte yandan, insan üzerine gerçekleştirdiği analizlerin yoğunluğu ve bunları mimarın neliği sorunuyla ilişkilendirme biçimi, onu çağdaşları arasından ayıran başlıca unsurlardan biridir. Dolayısıyla Cansever'in metinlerinde inanç, dar anlamda teolojik bir mesele değil; insanın dünyayı

anlamlandırma biçimini, mekânla ilişkisini ve kararlara sinen etik duyarlılığı kuran bir çerçeve olarak işlev görür.

Güzellik Sevgisi ve Estetik başlıklı röportajda Cansever, bu inanç-üslup ilişkisinin merkezine, Muhyiddin İbnü'l-Arabi'nin Fusûsu'l-Hikem'inden hareketle ferdiyetin yüceliği ve güzellik sevgisini yerleştirir. İbn Arabi'nin son peygamberin önceki peygamberlerin hikmetlerine ilave ettiği iki özelliği böyle tarif ettiğini aktaran Cansever, güzellik sevgisini insan tekâmülünün son merhalesi olarak okur; bunu insanın artık daha ileri bir mertebeye ulaşamayacağı bir olgunluk eşiği olarak yorumlar (Cansever, 2021b, s. 105-106). Böylece mimarlık, yalnız işlevsel ihtiyaçlara cevap veren bir teknik etkinlik değil; zamanlar arası sorumluluk taşıyan bir güzellik tasavvuru kurma ödevi olarak genişler.

Röportajda Cansever'in şehir ve çevre meselesine yaklaşımı, estetiği yalnız görsel beğeni düzeyinde değil, kamusal düzenin niteliği üzerinden ele alır. Bayındırlık Bakanlığı'nda iş verme pratiğini kroki-müteahhit-tasdik zinciriyle tarif ederek kamu üretiminde liyakat ve rekabetin dışlanmasını sert biçimde eleştirmesi, güzelliğin ancak adil ve şeffaf bir üretim rejimiyle korunabileceği fikrine dayanır; aksi hâlde estetik, kurumsal yozlaşmanın gölgesinde anlamını yitirir (Cansever, 2007, s. 188-190). Böylelikle güzellik ile yönetim biçimi aynı tartışma düzlemine yerleşir.

1921'de Antalya'da doğan Cansever'in çocukluk ve gençlik yılları Ankara, Bursa ve İstanbul'da geçer. Resme erken yaşlarda ilgi duymuş, İstanbul Boğazı çevresinde güzel bulduğu yerlerin yağlıboya resmini yapmıştır. Çevresindeki renkler, çiçekler ve evler, onu hem resme yönelmiş hem de merakını beslemiştir (Cansever, 2007, s. 100). Erken dönemde edinilen görme terbiyesi, mimarlığı yalnız kurgu değil, dikkat ve idrak disiplini olarak da ele almasının arka planını güçlendirir.

Cansever, çocukluk/ilk öğrenim deneyimlerini aktarırken, eğitimin gerçekleştirildiği mekânın kişinin zihninde iz bırakacak nitelikte olması gerektiğini vurgular; Keçiören'de evden dönüştürülmüş okulun hafızasında iz bırakmamasını örnek vererek, çocuğun dünyasında hatırlanmaya değer bir mekânsal çerçeve kurmanın önemini tartışır. Bu yaklaşım, mimariyi yalnız işlevsel barınak değil, kişinin algısını ve aidiyetini biçimlendiren bir deneyim alanı olarak ele alır (Cansever, 2007, s. 208-210). Böylece mekân, yalnız kullanımı değil; hafıza ve aidiyeti de kuran bir unsur olarak konumlanır.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nde okumuş, Sedad Hakkı Eldem'in asistanlığını yapmış, ardından İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde doktora çalışmasını tamamlamıştır. Resmi kurumlarda planlama alanında görev almış, ulusal ve uluslararası yarışmalara katılmış ve çeşitli dereceler elde etmiştir. En prestijli başarıları, üç kez kazandığı Ağa Han Mimarlık Ödülleridir (Arkiv, 2024). Resimle kurduğu erken ilişki, planlama deneyimi ve yarışma kültürü; kuramsal düşünüş ile pratik kararı aynı anda taşıyabilen bir mimar profili üretir. Böylece Cansever, bir yandan Osmanlı–İslam mirasını yakından tanıyan, diğer yandan modern planlama ve yarışma kültürünün gereklerine hâkim bir mimar olarak, farklı düşünce ve pratik alanlarını kendi kişiliğinde birleştiren bir figür hâline gelir. Bu çizginin dikkat çekici yanı, sanat-tarih bilgisini, planlama disiplini ve yarışma kültürünü birbirinden koparmadan, aynı sorumluluk çerçevesinde birlikte işletmesidir.

Tanyeli, seküler bir mimar olan Sedad Hakkı Eldem'in öğrencisi Cansever'i, dinsel duyarlılıkları olan bir öğrenci olarak tanımlar. Ölümünden sonra bile bu duyarlılıkları paylaşanlar tarafından takip edilmesi, onun bir kanaat önderi olarak görüldüğünü düşündürür (Tanyeli, 2017, s. 30-31). Tanyeli'nin saptaması, Cansever'in etkisinin yalnızca eserleriyle değil, düşünsel yönlendiriciliğiyle de sürdüğünü ima eder.

Örneğin, Ayvazoğlu da Cansever'i bir kanaat önderi olarak değerlendirir ve onu modern ve bilge bir mimar olarak tarif eder:

“Cansever, daha yaşlı olduğu genç cumhuriyetimizin bütün birikimini tevarüs ettiği gibi, Osmanlı irfanını temsil eden son kuşakları yakından tanıma şansına da kavuşmuş; çok iyi bildiği ve tahlil ettiği Batı karşısında bir üçüncü dünyalı gibi değil, muhteşem bir medeniyetin mağrur çocuklarından biri olarak, başını dimdik tutmayı başaran, hatta Batı'da yapılanların dışında durmak şartıyla, birçok alanda Batı'nın önüne bile geçilebileceğine inanan, inanan değil, bunu bizzat gösteren bir bilge mimardır. Osmanlı'nın Tanzimat ve sonrasını yaşamaksızın kendi modernliğini inşa ettiğini hayal ediniz: Cansever'in işte öyle bir modern olduğu söylenebilir (Ayvazoğlu, 2019, s. 10).”

Ayvazoğlu'nun değerlendirmesi, Cansever'in modernizm anlayışını ve Türk mimarlık tarihindeki konumunu anlamak açısından önemli bir çerçeve sunar. Buradaki modernlik, Batı'yı reddetmek ya da taklit etmek ikiliğine

sıkışmayan; kendi medeniyet birikimi üzerinden eleştirel konuşabilen bir ikilemleri yönetme becerisi olarak belirir.

Cansever, Osmanlı mimarisinin zengin mirasından ve Batı'daki modern mimari akımlardan beslenir. Batı'nın mimari başarılarını takdir ederken, Türkiye'nin kendi gelenek ve değerlerinden hareketle özgün bir modernlik kurabileceğine inanır. Bu doğrultuda geleneksel formları ve malzemeleri çağdaş bir anlayışla yeniden yorumlayarak kendine has bir mimari dil geliştirir.

Cansever'in Paris yılları ve Le Corbusier çevresinde yürüten tartışmalara bizzat katılması, onun modern mimarlıkla kurduğu seçici yakınlığın somut zeminini oluşturur. Genç Fransız mimarlarla birlikte, Le Corbusier'nin kumsaldaki evi ve İsviçre Pavyonu gibi erken projeleri üzerinden, manzara ve güneş yönelimini mutlak belirleyici kabul eden fonksiyonalist yaklaşımı sorgular; bu kurgunun insanın gerçek yaşam pratikleriyle ne ölçüde uyuştuğunu tartışır. Türk evi plan tipinden ve Bursa hatıralarından hareketle, İsviçre Pavyonu'nun alt katında tasarlanan oturma mekânının çevreyle yeterince ilişki kuramadığını; mekân telakkisi ile günlük hayat arasındaki bağ koptuğunda fonksiyonların yalnızca şematik değil, yaşantı bakımından da eksik kaldığını vurgular (Cansever, 2007, s. 128–134). Bu nedenle Paris deneyimi, modernizmi inkâr etmeyen; ama onu sürekli yer ve yaşantı üzerinden sınavan yaklaşımın kurucu uğraklarından biri gibi iş görür.

Röportajda Cansever, modern planlama/tasarım aklının şematik ve insandan kopuklaştığı yerde mimarlığın zayıfladığını; kampüsün yalnız akademisyen ve öğrenciler için değil, orada yaşayan tüm kesimler için de merkez üretmesi gerektiğini savunur. Kampüsü hapishane–akademik binalar ikiliğine sıkıştıran yaklaşımı eleştirmesi ve 1920'lerin gerisine düşen bir fonksiyonalizmden söz etmesi, modernlik ile insani ölçü arasındaki çekişmeyi sürekli denetleyen seçici bir tutuma işaret eder (Cansever, 2007, s. 202–204). Böylece modernlik, Cansever'de formdan önce yaşam örgüsü ve insani ölçü üzerinden tartılan bir ölçüte dönüşür.

Eserlerinde işlevsellik, estetik ve yerellik arasında denge gözeterek hem kullanıcıların ihtiyaçlarına yanıt veren hem de görsel açıdan güçlü mekânlar üretir. Ayvazoğlu'nun vurguladığı gibi, kendini üçüncü dünyalı biri olarak görmeyip muhteşem bir medeniyetin mağrur çocuklarından biri olarak konumlandırması, bu mimari dili özgüven ve sorumluluk duygusuyla beslemiştir. Sonuçta Cansever'de mimarın görevi, tekil yapılar üretmekle sınırlı

değildir; geçmiş birikimi, bugünün ihtiyaçları ve geleceğe dönük sorumluluk arasında tutarlı bir tercüme rejimi kurmaktır. Burada denge, yalnız tasarım bileşenleri arasında değil; geçmişin sürekliliği ile geleceğe karşı ödev arasında da temellenir.

4.1. Turgut Cansever'de Yaşantı

Bu kısımda yaşantı kavramı, Cansever'in mimarlık düşüncesinde yalnızca biyografik bir arka plan olarak değil, aynı zamanda mimari kararın nasıl kurulduğunu belirleyen kurucu bir zemin olarak ele alınmaktadır. Bursa'da şekillenen şehir tecrübesi, resim eğitimiyle derinleşen görme disiplini ve ustalarla kurulan ilişki biçimi; Cansever'in yer, ölçü, hiyerarşi ve sorumluluk kavrayışını birlikte üretir. Böylece yaşantı, tekil anıların toplamı olmaktan çıkar; projeler arasında süreklilik kuran, düşüncüyü örgütleyen ve mimari ifadeyi yönlendiren bir yöntem hâline gelir.

Çocukluğunun şehri Bursa, tüm bu yaşantılar içinde ayrı bir yere sahiptir:

“Bursa, inanılmaz bir şehirdi; hafif malzemeyle, ahşapla inşa edilmiş evlerin, her biri bir ziynet olarak küçük sokaklarda her yan yana gelip şehri oluşturduğu, narinliğin yanında vakarın ve yüceliğin her köşesinde yaşandığı bir şehirdi, insanlığa Osmanlılar tarafından hediye edilmiş bir cennetti (...) (Cansever, 2019c, s. 147).”

Bursa, onda bir ölçü duygusu kurar. Cansever için Bursa, estetik açıdan etkileyici, insan ölçeğine uygun, Osmanlı yaşam tarzını ve İslam şehrinin değerlerini taşıyan bir yeryüzü cennetidir. Ev cephelerindeki tezyinat, cumbaların üç yöne bakabilme imkânı, arka bahçeler, onun gözünde sadece biçim değil, insanın dünyayı algılama ve anlamlandırma tarzının mimari ifadesidir. Bursa anlatıları, Cansever'in yaşantı ve mekân ilişkisinin ne kadar erken yaşlarda şekillendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Böylelikle Bursa, onun anlatısında bir şehir olmaktan çok, görme ve yaşama biçimlerinin somutlaştığı bir örüntü alanı gibi belirir. Yıllar sonra aynı anı yeniden okunur.

Röportajlarında Bursa'ya ilişkin anılarını, yalnızca çocukluk duygusallığıyla değil, İslami metafizik okumalarıyla ilişkilendirerek anlatır. Fusûsu'l-Hikem üzerine yıllar sonra yeniden yoğunlaştığında, Muhyiddin İbnü'l-Arabi'nin Şuayb Peygamber'in hikmeti üzerinden geliştirdiği arazın ve hatta cevherin sürekli değişmesi fikrini, Osmanlı şehirlerinin maddi yapısını anlamak için verimli bir anahtar olarak gördüğünü söyler. “Allah her gün bir

şeededir” ayetiyle ilişkilendirilen bu değişme telakkisi sayesinde, Osmanlı şehirlerinin neden çerden çöpten, yani hafif malzemelerle ve daima dönüşüme açık biçimde kurulduğunu daha iyi kavradığını ifade eder. Söz konusu yaklaşım, çocukluğunun Bursa’sını da yeni bir gözle okumasına imkân verir: Ona göre Bursa, Floransa gibi biriktirilmiş hazinelerin sergilendiği donmuş bir sahne değil, her köşesi her an yeni bir güzelliğe açılabilen, insanlık tarihinin mucizesi sayılabilecek kadar canlı bir şehirdir (Cansever, 2007, s. 46-48). Böylece Bursa hem kişisel bellekte hem de teorik düşünüşte, değişmeye açık fakat özündeki adalet ve güzellik fikrini koruyan İslam şehri modelinin somut karşılığına dönüşür. İlişki, yaşantının anımsamadan teorik okumaya nasıl taşındığını da açık eder.

Bursa’yı yalnız düşünerek değil, yaşayarak öğrenir. Cansever’in Bursa anlatıları, yalnızca idealize edilmiş bir çocukluk manzarasından ibaret değildir; günlük hayatın en sıradan oyunları bile şehirle kurduğu ilişkiyi derinleştirir. İlkokul yıllarında öğle aralarında kaleye çıkıp bir ev köşesinin ya da sarmaşığın altındaki gölgeli noktaya saklanarak oynadıkları hırsız–polis oyunu, onun için hem topografyayı hem de mimari detayları bedenle öğrenmenin bir yoludur. Söz konusu deneyimi, yıllar sonra Satyajit Ray’ın kırsal Hindistan ve Benares’i anlattığı üçlemesiyle kıyaslar; kendi Bursa çocukluğunu, filmdeki gencin Benares’i yaşama biçimine benzetir (Cansever, 2007, s. 30-32). Benzer şekilde, Beyazıt’tan Galatasaray’a, oradan Akademi’ye; daha sonra da Çengelköy’den Üsküdar’a ve karşıya geçen yürüyüş güzergâhları, İstanbul’u da adım adım tanımasına imkân verir. Dolayısıyla şehir, onun için yalnızca uzaktan seyredilen bir silüet değil, sokakların, hanların, türbelerin ve kıyı şeridinin yürüme ritmi içinde içselleştirildiği bir yaşantı alanıdır. İçselleştirme, şehrin seyirlik olmaktan çıkıp bedensel bir öğrenmeye dönüşmesiyle tamamlanır. Böylesi bir deneyim, şehir fikrini idealleştirir.

Cansever’in kendi yaşantısında deneyimlediği şehir, daha sonra insanın tinsel yaşamını taşıyan mekânlar talep etmesinin de kaynağı hâline gelir. Bu nedenle Bursa, yalnızca nostaljik bir çocukluk mekânı değil, ileride savunacağı insan ölçeğinde şehir idealinin de somut modelidir. Dolayısıyla Bursa, ideali besleyen bir anı olmaktan çok, idealin dayandığı deneyimsel kanıt gibidir. Ama bu ideal, kayıp duygusuyla da büyür.

Bursa’nın zaman içinde değişmesi, babasının çocukluğundaki Bursa ile kendi çocukluğundaki Bursa arasındaki farklar, onda güçlü bir kayıp duygusu

yaratır. Güzelliklerin elden kayar gibi yitip gittiğini kabul eder ve bunu gelecek kent tasavvuruna taşır. Ona göre şehirler, gelecek nesillere de hizmet edecek biçimde güzellik sevgisini yansıtmalıdır; mimarın yapıp-etmeleri bu sorumluluk bilinciyle şekillenmelidir. Söz konusu duyarlılık, sorumluluğu yalnız bugünün kullanıcılarıyla sınırlamayıp gelecek kuşaklara doğru genişletir (Cansever, 2021b, s. 105-106). Dolayısıyla Cansever'in şehir düşüncesi, etiği zamansal olarak derinleştirir; bugünün konforu kadar yarının imkânlarını da gözetken bir ölçüt üretir. Kentsel yıkımlar, aceleci imar kararları ve tarihi dokunun tahribi karşısındaki öfkesi, bu kayıp duygusuyla yakından bağlantılıdır. Mimarın neliği, tam da bu kaybı fark etmek ve onu telafi etmeye yönelik bir gelecek tasavvuru geliştirmekle ilişkili hâle gelir. Böylece kayıp, yalnız bir hüznün olarak kalmaz, aynı zamanda geleceğe dönük etik bir yükümlülüğe de dönüşür.

Cansever, kayıp duygusunu yalnızca kendi çocukluk anılarına değil, babasının çevresinde toplanan yaşlı misafirlerin sessizliğiyle de ilişkilendirir. Ona göre bu kuşak, yaşadıkları büyük dönüşümü anlatmaktan bile utanan, fakat içten içe derin bir ıstırap yaşayan insanlardan oluşur; İstanbul'u ya da Anadolu kasabalarını bir zamanlar bütün güzelliğiyle yaşamış, fakat artık bambaşka bir şehirde yaşadığını fark eden bu insanlar, modernleşme sürecini gelişim zincirinin bir halkası olarak değil, büyük ve vahşi bir kopuş olarak deneyimler. Cansever, bu kopuşu, geçmişle bağ kurmayı reddeden ve kendisini yalnızca taklit üzerinden var etmeye çalışan kopya bir medeniyet tasavvurunun tezahürü olarak okur (Cansever, 2007, s. 104–106). Çocukluk ve gençlik yıllarında şahit olduğu bu kırılma, ileride koruma ve şehircilik alanında savunacağı süreklilik içinde değişim fikrinin, yani hem geleneği hem de geleceği aynı anda düşünme zorunluluğunun ilk duygusal zeminini oluşturur. Böylece kayıp duygusu, süreklilik düşüncesinin yalnız zihinsel değil, duygusal temelini de kurar. Bu aşamada aile çevresi belirleyici hâle gelir.

Cansever'in farklı dönemlerde yaptığı konuşma ve söyleşilerde; babasının kütüphanesi, evdeki sohbetler ve özellikle Bursa yılları, onun kimliğinde, insan anlayışında, inanç–mimari ilişkisinde ve toplumsal yaşama bakışında belirleyici olmuştur. Cansever, babasının yalnızca entelektüel bir figür değil, aynı zamanda güçlü bir sivil inisiyatif örneği olduğunu anlatır. Türk Ocakları'nın kurucularından olan babası, Adana'daki sıtma salgınına karşı halkı örgütleyerek bataklıkların kurutulmasını sağlayan ve böylece iki köyün

yok olmasını engelleyen bir mücadele yürütmüştür. İsmet İnönü'nün, dostu Hilmi Uran aracılığıyla kendisine milletvekilliği ve istenilen bakanlığı teklif etmesini, sivil alanda kalma tercihine bağlı olarak reddetmesi; Tevhid-i Tedrisat Yasası üzerine yürütülen sert tartışmalarda, devleti eleştirme pahasına halk lehine pozisyon alması, genç Turgut Cansever'e devlet-toplum ilişkisinde mesafeli ama sorumluluk sahibi bir duruş modeli sunar. Yine 1940'ların ortasında, Türkiye'de Sanayi Odası kurmak isteyen dört sanayicinin, “bu teşebbüs başımıza ne getirir?” kaygısıyla babasından görüş istemesi, onun baskıcı siyasal iklim içinde dahi yeni kurumsal yapılar lehine cesaretlendirici bir rol oynadığını gösterir (Cansever, 2007, s. 94–96). Farklı etnik ve milli grupların aynı türküyü farklı dillerde söyleyebilmesi, ona göre güçlü bir ilham kaynağıdır. Farklılıkların bir aradalığı, mimaride bütünlük, mahallilik ve çeşitlilik konusundaki bakışını şekillendirir (Cansever, 2007, s. 228). Çocukluk ve gençlik yaşantıları, ileride geliştireceği insan-mekân bütünlüğü fikrinin de zeminini hazırlar; burada yaşantı, yalnız bireysel hatıranın değil, toplumsal birlikte yaşama tecrübesinin de taşıyıcısıdır. Buradan çoğulluk ve birlikte yaşama fikrine ulaşır. Çoğulluk ise, Cansever'in bakışını sanata taşır.

Resme ilgisi çocukluk ve gençlik yıllarına dayanır; ilkokuldan sonra aldığı resim dersleriyle baktığını görmeye başladığını söyler (Cansever, 2019b, s. 32).

Cansever, bu ilk resim ilgisinin kısa sürede disiplinli bir eğitim sürecine dönüştüğünü anlatır. Galatasaray'daki resim atölyesine henüz lise yıllarında, daha önce yaptığı resimleri götürerek kabul edilir; atölyede ileride mimar olacak arkadaşları da vardır. Aile çevresinin yönlendirmesiyle, dönemin tanınmış ressamlarından Sami Boyar'dan klasik akademik resim dersi alır; alçı bir antik Yunan büstü üzerinden oran, ışık ve gölge ilişkilerini öğrenir ve zamanla hocasının geç empresyonist üslubuna yakın eserler üretir. Genç yaşta açtığı sergiler ve gazetelerde çıkan övgü dolu yazılar, onu bir süre ressam kimliği etrafında pohpohlar. Ancak Halil Dikmen'in, Akademi'de resim hocası olarak göreve başlamasının ardından yaptığı sert fakat kuşatıcı eleştiriler, Cansever'in bu konforlu alanını sarsar: Dikmen, onun çalışmalarını resim sanatı açısından yetersiz bularak, isterse kendisine gerçek anlamda resim öğretebileceğini söyler. Cansever, bu sözler üzerine günlerce uyuyamadığını, sonunda hocasının bilgisine güvenerek tekrar kapısını çaldığını söyler. Bu süreçte hem atölyede, hem de hocanın odasında aldığı bire bir eleştirilerle

resmin inceliklerini ve sanat eserine eleştirel bakmayı öğrenir (Cansever, 2007, s. 28-30). Böylece resim, yalnızca baktığını görmeyi değil, gördüğünü sorgulamayı da öğreten bir okul hâline gelir. Onun için yalnız teknik bir beceri değildir; idraki keskinleştiren bir disiplin olarak da iş görür. Böylece ‘görme’, bir yöntem halini alır.

Resim, onun için hem dünyayı kavrama yolu hem de var olanların anlamına ulaşmasını kolaylaştıran bir sanattır. Dolayısıyla resim, Cansever’in kendi yaşamında da insanın dünyayı kavrayışına dair ilk yaşantı alanını oluşturur. Buradaki vurgu, mimarın neliğini belirleyen yaşam bütünlüğünde görme, algılama ve dikkat biçimlerinin taşıdığı ağırlığı açığa çıkarır. Mekânsal oran, ışık, renk ve derinlik algısının erken yaşta resim üzerinden gelişmiş olması, ileride mimari mekâna bakışında da görme biçimlerinin merkezi rol oynamasına zemin hazırlar ve Cansever’in mimarlığa geçişinde de etkilidir.

Cansever, aslında ressam olmak istemiş, fakat babasının mimar–mühendis–doktor seçenekleri arasında yer alan mimarlığı isteksiz biçimde seçmiştir. Güzel Sanatlar Akademisi’ne kaydolmasına rağmen evde hiç proje çizmemesi, yalnızca resim yapıp kitap okuması, babasına “mimarlık bölümünde gönülsüz okuyorum, aslında ressam olmak istiyorum” mesajı verme çabası olarak yorumlanabilir. Bu ilk direniş, bir bakıma onun mesleği salt teknik bir uzmanlık olarak değil, daha geniş bir hayatı anlama alanı olarak kavramak istediğinin de işareti. Bu yönelim, Cansever’in mesleki kimliğini yapma ile sınırlamayan erken bir konumlanışa karşılık gelir. Kararı değiştiren bir eşik yaşar.

Mimarlığa yönelik tutumu ise Sedat Hakkı Eldem’in etkisiyle değişir:

“Sedad Bey’in çatıyı tasvir eden müthiş güzellikteki özeti ve ‘Topuz kiremit de konduğu zaman yapı tamamdır’ sözü bana tarif edilmez güzellikte bir şey gibi gözüktü ve mimar olmaya karar verdim (Cansever, 2014h, s. 44).”

Başlangıçta zorlama ile yöneldiği mimarlık, tek bir derste yaşadığı bu yoğun yaşantıyla heyecan duyduğu bir alana dönüşür. Böylece, tek bir anın bütün yaşamını yönlendirebildiği gerçeğini bizatihi deneyimlemiş olur. Gerçekleşen dönüşüm, mimarın mesleki kimliğinin, dışsal bir yönlendirmeden çok, belirli bir estetik ve zihinsel deneyimi benimsemesiyle oluştuğunu gösterir. Bu kırılma anı, onun düşüncesinde sıkça vurguladığı hayatın kritik eşikleri fikrini somutlaştırır: İnsan, bazen tek bir cümle yahut imgede, bütün

yaşamını yeniden konumlandırarak bir anlam yoğunluğuyla karşılaşabilir. Bu nedenle Eldem'le karşılaşma, yalnız bir beğeni anı değil, yönelişi yeniden kuran bir idrak eşiğidir. Bu eşik, öğrenmenin biçimini de belirler.

Cansever'in Bursa–Muradiye örneği üzerinden aktardığı ölçü tartışması, yaşantının mesleki öğrenmeye nasıl dönüştüğünü gösteren başka bir eşiği görünür kılar: ölçü mantığı değiştiğinde mekânın bir anda berraklaşması, mimarlık bilgisinin soyut kurallardan çok deneyim ve yeniden okuma ile derinleştiğini düşündürür (Cansever, 2007, s. 182-184). Söz konusu pasaj, tekrarın Cansever'de basit bir yinelenme değil, idrakin genişlemesi anlamına geldiğini de ima eder. Bu kez mesele, yerle doğrudan karşılaşmaktır.

Diyarbakır Koleji anlatısında Cansever, tasarım kararlarının soyut bir plan şemasından çok, yerin iklimsel ve mekânsal gerçekliğiyle kurulan doğrudan karşılaşmadan türediğini gösterir: Batı'nın kendi dışındaki coğrafyalarda iklim ve yerleşme koşulları nedeniyle tıkanmalar yaşadığının tartışıldığı bir bağlamda, projeyi düşünürken iklim meselesinin öne geçtiğini belirtir; ancak Diyarbakır'a yeniden gidişinde asıl belirleyici etkinin surların gücü, Mardin Kapısı'nın el değmemiş büyük duvar olarak yarattığı ağırlık ve Dicle'ye bakan topografya ile temas üzerinden oluştuğunu anlatır. Bu nedenle başlangıçta demiryolu üzerindeki arsa yerine, Mardin Kapısı ile uzaktaki Atatürk Köşkü arasında, vadi kenarında Dicle'ye bakan küçük sırtlardan birine yönelir; sur dışında olmanın getirdiği koşullar ve büyük duvarın etkisiyle, sura tok ve sade bir tavırla karşılık veren, fakat aynı zamanda iki istikamette çözülme ifadesiyle araziye yayılan bir yerleşim kurgusu geliştirmeyi uygun bulur. Mardin Kapısı'ndan çıkışta önce kompleksin kapısıyla karşılaşma ve sonra arazinin uçlarına doğru ilerleme fikri, tasarımın bir yaklaşma–dolaşım senaryosu olarak da kurulduğunu; öte yandan arka düzlükteki bahçeli evlerin tezyini karakteriyle ilişki kurarak, surun ötesinde yapıların müstakil varlıklar gibi konumlanması gerektiği düşüncesi, çevrenin hiyerarşisini okuyup ona cevap veren bir tavır geliştirdiğini açığa çıkarır. Cansever'in bu deneyimi Beyazıt projesindeki kaybolmuş eski saray duvarı meselesiyle yan yana anması ise, yaşantının tekil bir hatıra değil; farklı projeler arasında süreklilik kuran bir yer bilgisi ve tasarım mantığı üreten kurucu bir düşünme zemini olduğunu gösterir (Cansever, 2007, s. 210–212). Başvurulan anlatıdan hareketle, Cansever'de yer, tasarımın arka planında duran edilgen bir zemin değil; aksine mimarı karar almaya zorlayan, hiyerarşi kurduran ve biçimsel dili yönlendiren

kurucu bir bağlam olarak işler. Dolayısıyla Diyarbakır Koleji örneği, Cansever'in mimarlık düşüncesinde yaşantının yalnızca kişisel bir anımsama düzeyi değil, mimari ifadeyi kuran ve projeler arası süreklilik üreten işletilebilir bir yönetime dönüştüğünü; mimarın da bu yöntemde çevreyi kopyalayan değil, çevrenin dayattığı gerçeklikleri okuyup onları tutarlı bir tavra çeviren sorumluluk sahibi bir yorumcu olarak konumlandığını düşündürür.

Yerle ilgili tecrübe, Cansever'in aynı kaynakta geliştirdiği daha genel bir ilkeye açılır: yapma edimi, daha evvel var olanın içine yerleşen bir eylemdir ve bu yüzden ilk soru, çevredeki varlıklar arasında hangisinin etkili ve nazar-ı itibara alınacak olduğudur. Cansever bu noktayı var olan şartların hiyerarşisini tanımlamak olarak tarif eder ve bunu yalnız estetik bir tercih değil, aynı zamanda programın örgütlenmesini de yöneten bir zorunluluk olarak görür; Ankara'daki Kültür Merkezi yapıları arasındaki bağlanma biçimlerini (müze–toplantı yapısı–artizanal üretim birimi–kente açılma ilişkisi gibi) bu tür bir hiyerarşi okumasının sonucu olarak anması, yer bilgisinin tasarımı hem biçim hem ilişki düzeni olarak kurduğunu gösterir (Cansever, 2007, s. 212–214). Böylece yer bilgisi, yalnız çevre tasviri değil, program ve ilişki örgüsünü belirleyen bir tasarım mantığına dönüşür.

Bu hiyerarşi okumasını Cansever özellikle “var olanın bize emrettiği ne?” ifadesiyle sertleştirir: tasarım, keyfî bir icat değil; mevcut koşulların içinden geleceğe dönük mesajı kurma zorunluluğudur. Bu yaklaşımın arkasında Mazhar Bey'in tarih görüşünün belirleyiciliğini açıkça vurgulaması, yer bilgisinin kişisel sezgiyle sınırlı kalmayıp tarihsel süreklilik fikriyle temellendiğini düşündürür. Dahası, bu tavrın 20. yüzyılda insanı dışlayan teknokratik yanlıgıyı görünür kıldığını söylemesi, tasarım kararlarını etik bir muhasebeye bağlar: insanın dünyayı fark ederek yaşaması ve onun karşısında alacağı tavrın hesabını yapması, mimari üretimin ayrılmaz parçasıdır (Cansever, 2007, s. 212–214). Bu nedenle Cansever'de yaşantı, yerle karşılaşmayı olduğu kadar, bu karşılaşmanın etik sorumluluğunu da içerir. Bu duyarlılık, konut ve Türk evi okumasına da taşınır.

Cansever'in gençlik yıllarındaki en çarpıcı deneyimlerden biri, Ernst Diez'in Türk evi üzerine yaptığı konuşmadır. Diez, insanlık tarihinde barınmanın mağara içinden toprağın üzerine, oradan da topraktan kopmuş hâle geçişini anlatırken, Türk evini hareketli kültürün son halkası olarak yorumlar;

çadırın strüktürel mantığının, adeta yukarıdan aşağıya indirilmiş bir ev düzeni olarak yeniden kurulduğunu vurgular. Bu çerçevede Türk evi, sabit ve ağır bir kütleden çok, yer değiştirmeye, dönüşmeye açık, yerle kurduğu ilişkiyi her nesilde yeniden tanımlayabilen bir yaşam biçiminin mekânsal ifadesi olarak belirir. Cansever, Sedat Hakkı Eldem'in Türk evi plan tipine dair çalışmalarını da bu perspektifle birlikte düşünür; Eldem'in resmi söyleminde felsefi arka planı açıkça kurmamasına rağmen, Türk evini hareketli bir kültürün ürünü olarak kavradığını, bu derinliğin onu diğer mimarlardan ayırdığını belirtir (Cansever, 2007, s. 132). Böylece çocukluk yıllarındaki Bursa yaşantılarıyla, Diez ve Eldem üzerinden tanıdığı Türk evi yorumu birleşir; insan-mekân bütünlüğünü hem göçebelik hafızasını hem de yerleşik hayatın inceliklerini taşıyan bir süreklilik içinde düşünmesine imkân verir.

Düzenli, Cansever'in yaşam deneyimini şu başlıklarla özetler: Antalya'da doğmak, Bursa'da büyümek, İstanbul'da Osmanlı'nın son nesliyle temas, yabancı hocalarla karşılaşmalar, Türkiye ve dünyadaki mimarlık ortamını tanımak, Tek Parti ve Demokrat Parti dönemlerine tanıklık etmek (Düzenli, 2019, s. 133). Böyle bir yaşam örüntüsü, yaşantıyı tek tek anıların toplamı olmaktan çıkarıp, zaman içinde biriken bir bilinç alanı hâline getirir. Bu örüntü, üniversite yıllarında sınanır.

Üniversite yıllarında Eldem ile kurduğu ilişki, mesleki kişiliğinin başka bir boyutunu açığa çıkarır. Yücel, Eldem'in çevresindekileri ezen bir yapıya sahip olduğundan söz ederken, Cansever'in bu baskı altında ezilmediğini; farklı dünya görüşlerine sahip hocaların düşüncelerini kendi içinde harmanlayabildiğini belirtir (Cansever, 2007, s. 34-36). Bu harmanlama yeteneği, onun yaşantıyı biriktiren değil, dönüştüren bir bilinç alanı olarak kurduğunu da gösterir.

Cansever'in mimar kimliği, bireysel yaratıcılığı yücelten modern meslek anlayışından belirgin biçimde ayrılır. Röportajlarında, mimarlık pratiğini tekil bir dehanın ürünü olarak değil, kuşaklar boyunca aktarılan bilgi, emek ve ahlakın ortak bir sonucu olarak değerlendirir. Tavşanlı evleri örneğinde anlattığı usta-kalfa-çıracak ilişkisi, mimari üretimin hiyerarşik fakat öğretici bir süreç içinde olgunlaştığını gösterir; burada esas olan yeni biçimler icat etmek değil, var olan yapım bilgisini dikkatle sürdürmek ve gerektiği yerde tevazu ile geliştirmektir. Bu yaklaşımda mimar, her şeyi bilen ve yöneten bir figür değil, kolektif bir kültürün taşıyıcısıdır. Cansever'in mesleki tavrı, mimarlığı

gündelik hayatla, komşuluk ilişkileriyle ve yerel üretim biçimleriyle birlikte düşünmeye zorlar; böylece mimarlık, yalnızca yapı üretimi değil, toplumsal sürekliliği mümkün kılan bir kültür pratiği olarak konumlanır (Cansever, 2007, s. 216–218). Bu çerçevede yaşantı, yalnız bireyin değil, kolektif üretim geleneğinin de süreklilik taşıyan alanı hâline gelir. Ustayla ilişkiyi de bu gözle kurar.

Tanyeli, Cansever–Eldem ilişkisini Frank Lloyd Wright–Louis Sullivan ilişkisine benzeter ve Cansever’in tavrını şu sözlerle aktarır:

“Ben benim; ustam ustamdı; asla ustamdan bu anlamda bir şey öğrenmedim. Ama ustamın benim üzerimde çok ciddi hakları vardır; çünkü ben onunla bir antagonizma içinde de var oldum (Cansever, 2007, s. 34).”

Bu ifade, Cansever’in hem ustasına saygı duyan hem de onu aşmak isteyen bağımsız bir özne olarak kendi kimliğini kurduğunu gösterir. Ustayı motivasyon ve bilgi kaynağı gören fakat ona şekil veren kap rolü yüklemeyen bu yaklaşım, onun özgün mimar kimliğinin temel unsurlarındandır. Cansever’in bu tavrı, mimarın neliğini, otoriteye teslim olmak yerine, farklı dünya görüşlerini kendi yaşam bütünlüğü içinde yeniden yorumlayabilme yeteneğiyle ilişkilendirir. Dolayısıyla ustayla kurulan ilişki, edilgen bir taklit değil, eleştirel bir birlikte düşünme ve aşma süreci olarak tanımlanır. Burada antagonizma, kopuş değil; verimli bir karşıtlık olarak kimliği kuran dinamiğe dönüşür. Bu yüzden hiçbir hocayı mutlaklaştırmaz.

Farklı hocalarla, hatta birbirini sevmeyen hocalarla dahi yakın ilişki kurabilmesi, herhangi bir hocayı mutlak norm olarak görmediğini gösterir. Ona göre her hocanın dünyası, kendi içinde bir değere sahiptir; önemli olan, bu dünyaları kendi bakışında anlamlı bir bütün hâline getirebilmektir. Bu tavır, Cansever’in kendine özgü dünya görüşüyle yakından ilişkilidir. Bu nedenle bütün, tek bir kaynağa kapanan değil, çoğul deneyimlerden kurulan bir yorum alanıdır. Bu çoğulluk, bir dünya görüşüne dönüşür.

Düzenli, onun dünya görüşünü üç başlıkta toplar: İnsan–mimarlık ilişkisi ve bu ilişki bağlamındaki sorunlar; İslam ve Osmanlı tecrübesinin bu sorunların çözümünde kullanılabilmesi; 20. yüzyıl mimarlığı ve güncel sorunlar (Düzenli, 2019, s. 123-124). Bu çerçeve, ele aldığı konulara da yansır.

Kubbeyi Yere Koymamak kitabında ele aldığı konular da bu sınıflandırmayla uyumludur: mimarlığın yönlendirici bir üst yaklaşım gerektirmesi, mimarının hayatın tüm alanlarını kapsayan bir hazine olması, insan-varlık ilişkisini düzenleyen bir disiplin olarak görülmesi, şehirlerin sorumluluk bilinciyle ele alınması, mimarın görevinin dünyayı güzelleştirmek olması ve konut sorununun toplumsal mutabakatla aşılabileceği fikri (Düzenli, 2019, s. 123). Bu üç başlık, onun yaşantısının entelektüel bir senteze dönüşmüş hâlidir: Kişisel deneyimlerinden, tanıklık ettiği siyasal dönemlerden ve şehir yıkımlarından süzülen bir duyarlılık, İslam ve Osmanlı tecrübesiyle birleşir ve güncel mimarlık sorunlarını yorumlamaya imkân veren bir çerçeveye dönüşür. Böylece yaşantı, içerik sağlayan bir arka plan olmaktan çıkar; düşünceyi kuran bir örgütlenme ilkesine dönüşür. Sonuçta mimarlığı, insanın varlıkla ilişkisinin parçası sayar.

Cansever, mimariyi insanın varlıkla kurduğu ilişkiyi düzenleyen, maddi, biyolojik, psikolojik ve tinsel boyutları birlikte gözetten bir alan olarak düşünür. İnsanın çevresiyle bilinçli ilişki kurma hakkını temel alır; dünyayı güzelleştirmek ifadesiyle mimara etik bir sorumluluk yükler (Cansever, 2014e, s. 93; Cansever, 2014d, s. 33). Bu yaklaşım, onun yaşantılarının –Bursa çocukluğu, resim eğitimi, Eldem’le karşılaşma, ekonomik zorluklar, kent yıkımlarına tanıklık– mimari ve düşünce dünyasını nasıl beslediğini açık biçimde ortaya koyar. Dolayısıyla Cansever’in yaşantıları, burada yaşantı kavramının mimar özelindeki somut karşılığı olarak okunabilir. Bu deneyimler hem kendi yaşam bütünlüğünü hem de insanın tarihsel-toplumsal gerçekliğini anlama çabasını besleyen bir yaşantı dizisi hâline gelir. Bu açıdan bakıldığında, yaşantı ve düşünce, Cansever’de iki ayrı alan değil; birbirini sürekli besleyen, mimari üretimle de somutlaşan iç içe halkalardır. Sonuçta yaşantı, hem etik sorumluluğu hem de mimari ifadeyi aynı düzlemde kuran bir kavrayış çerçevesi olarak belirir. Yaşantıyı anlatma biçimi de bunu gösterir.

Cansever’in kendi hayat hikâyesini anlatma biçimi, yaşantıyı tesadüfi olaylar dizisi olarak değil, zaman içinde yoğunlaşan bir bilinç alanı olarak kavradığını gösterir. Ernst Diez’in Emevi sanatı dersini üç farklı dönemde dinlerken yaşadığı “hiçbir şey anlamamışım meğerse” şeklinde ifade ettiği fark edişi, aynı deneyimin farklı idrak düzeylerinde nasıl bambaşka anlamlar kazanabileceğini ortaya koyar. İlk karşılaşmada yabancı ve dağınık gelen bilgiler, ikinci ve üçüncü dinleyişte, artan tarih bilgisi ve kişisel olgunluk

sayesinde yeni bağlamlara oturur; Cansever bu süreci, idrak değişmesi olarak tarif eder (Cansever, 2007, s. 36-38). Böylece yaşantı, onun için yalnızca geçmişte olup bitenlerin toplamı değil, her geri dönüşte yeniden yorumlanan ve mimari kavrayışı besleyen dinamik bir zemin hâline gelir. Bu kapanış, yaşantının Cansever'de yeniden okuma yoluyla sürekli genişleyen bir idrak pratiği olduğunu da netleştirir. Buradan sonra 'yaşantı', toplumsal ölçüğe genişler.

Mimari Üzerine Düşünceler başlıklı yazısında, Cansever'e göre iki farklı uç aynı anda görünür hâle gelir: Bir yanda varlığın bütünlüğüyle uyumlu yaşama idealinin insana taşıdığı dinginlik, umut ve aydınlık dünya tahayyülü; öte yanda ise teknoloji-iktidar-para üçlüsünün insanı giderek araçsallaştırmasıyla belirginleşen bir kırılma. Bu nedenle Cansever, insanın güzel bir dünyada yaşaması fikrinin amaç olmaktan çıkmasını yalnızca düşünsel bir kayıp olarak görmez; aksine bunu gündelik hayatın içine sızan somut bir daralma olarak değerlendirir. Dev ölçekler, gayri insani çevre, karar verme ve seçme gücünün kısıtlanması... Bunların her biri, yaşamının içini yavaş yavaş ve sessizce boşaltan belirtilerdir (Cansever, 2014a). Bu kırılma, çevre bilinciyle birlikte düşünülür.

Cansever'in çevre fikrini temellendirişinde yaşantının kurucu bir rolü vardır: İnsan, Kur'an anlatısında affedilme ile birlikte yalnızca günahın bilincine değil, aynı zamanda çevrenin bilincine de erişen bir varlık olarak görünür. Bu bilinç, soyut bir bilgi değil; sorumluluk yüklenme ile başlayan, insanı halife kılan bir varoluş dönüşümüdür. Cansever'in vurgusu açıktır: çevrenin sorumluluğunu idrak ve yükleniş yoksa insan da yoktur; zira insanı insan yapan, çevreyle kurduğu bilinçli ve sorumlu ilişkidir (Cansever, 2014a). Cansever, yaşantıyı insanın dünyayla temasında ortaya çıkan etik bir yükleniş olarak okur; dolayısıyla mimarlık da bu yaşantının mekânsal karşılıklarını arayan bir pratik hâline gelir. Burada mesele, kolektif bir yön değişimidir.

Cansever'in Batının yanılgıları bağlamında kurduğu tarihsel anlatı da yaşantı fikrini toplumsal ölçekte genişletir. Toplumun 17. yüzyıldan itibaren dış etkiler altında meselelerine dosdoğru bakan bir konumdan uzaklaşıp dünyada gelişen hareketlerin içinden bakan bir konuma kayması, bir tür kolektif yaşantı kayması olarak okunabilir (Cansever, 2014a). Burada Cansever'in eleştirisi yalnız Batı'ya yönelmiş değildir; asıl mesele, kendi yaşam bütünlüğünü ve değerler sistemini yitiren bir bakışın, çevreyi

sorumluluk alanı olmaktan çıkarıp teknik bir kurma nesnesine indirgemesidir. Bu indirgeme, modernliğin hız ve kudret yaşantısının (teknolojiyle dünyayı baştan kurma yanılısaması) çevreyi felaketin başlangıcına taşıyabilen bir istikamete dönüşmesiyle belirginleşir. Bu eleştiri, mimari örneklerle somutlaştırılır.

Cansever'in "Demir Evleri" anlatısı yaşantının mimari düşünceye nasıl dönüştüğünü anlamaya yardımcı olur: Tabiatla ilişkinin ormandaki tekil temas düzeyinden çıkarılıp, insanın kendi inşa ettiği çevre çerçevesinde yeniden kurulmasını hedefler. Demir Evleri'nde komşuluk ilişkilerinin (gölge, güneş, manzara) düzenlenmesi ve sükûnet-hareket dengesinin insanın psişik dünyasına göre ayarlanmasıyla mekâna yerleşir (Cansever, 2014a). Böylece yaşantılar, kullanıcıların gündelik deneyimlerinin toplamı olarak değil; insanın tabiatla, komşuyla ve kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkinin bütüncül örgüsü olarak mimarlığın temel girdisine dönüşür.

Cansever, "Memnu Meyve Kıssası"nda teolojik bir anlatıyı çevre ahlakına bağlaması, çevreyi koruma görevinin yalnızca pratik bir tercih olmadığını, bunun aynı zamanda insanın varoluş şartı olarak görülmesi gerektiğini belirtir. Mimarlığı ise insanın yeryüzündeki konumunu dile getiren anlamlı bir faaliyet olarak nitelendirir (Cansever, 2014a). Ardından, kararların mekânda nasıl belirdiğini tarif eder.

Demir Evleri'nde Cansever, duvar ve güneş ilişkisi, komşuluk mesafeleri, araziye yerleşim, değiştirilebilir bütünlük konsepti gibi kararlarıyla, çevreyle bilinçli bir ilişki kurulabileceğini anlatır. Bunu yaparken mutlak ya da mükemmel eser yarattığı iddiasında da değildir. Zaman içinde değişebilen, parçaları şahsiyet kazanan ve yan yana gelişinden güzellik üreten bir düzen fikrini destekler (Cansever, 2014a). Şehir ise bu yaşantıların en geniş çerçevesidir.

Cansever'de şehir, insan hayatını kuşatan, yönlendiren ve çerçeveleyen en büyük fiziki üretim olarak, yaşantıyı kuran ve sürdüren bir düzen hâline getiren, doğrudan doğruya yaşantıların gerçekleştiği düzenlenme biçimidir. Şehrin toplumsal ilişkileri yoğunlaştıran niteliği, insanlar arası mesafenin en aza indiği bir ortamda hem çatışma ihtimalini büyütür hem de birlikte yaşamının ahlaki-hukuki zeminini zorunlu kılar. Bu nedenle şehir, evden başlayan aile hayatı, savunma ve iktisadi değişim pratikleri, eğitim, hukuk,

idare, altyapı ve sosyal donatı ağlarının bütünleştiği bir yaşam örgüsü olarak görülür (Cansever, 2014a). İstanbul'u da bu gözle okur.

Cansever'in tarihi İstanbul'u yıldız kümesi metaforuyla anlatması, şehir yaşantısını tek merkezli bir yoğunluk yerine, kendi başına yaşayabilen yerleşmeler arasında dolaşma, anımsama ve geçişlerle örülen bir tecrübe olarak kurar. Boğaz, Haliç ve Marmara hattı boyunca hareket eden insanın, kubbeler, minareler, çatı silüetleri ve cumbalı evler arasında kâinata bir yıldızlar arası seyahat hissiyle yaşaması, şehri bir tür varoluş deneyimi düzeyine taşır (Cansever, 2014a). Böylece yaşantı, insanın zaman-mekân bilinciyle birlikte çevreyi algılama ve anlamlandırma biçimine dönüşür. Osmanlı şehri fikri burada derinleşir.

Cansever'de Osmanlı şehri, insanın maddi-ekonomik, biyo-sosyal, psişik ve manevi varlık alanlarını aynı anda düzenleyen yaşanan bir süreçtir. Şehir; ev, mahalle, iş alanları, eğitim-kültür-sağlık yapıları ve bunları mümkün kılan altyapı sistemleriyle birlikte, yalnız mevcut neslin değil gelecek nesillerin de manevi-kültürel hayatının gelişmesini hedefleyen bir toplumsal ürün olarak tarif edilir (Cansever, 2014a). Buna göre yaşantının, günlük hayatın akışıyla sınırlı tutulması mümkün değildir; zira şehir, zaman içinde değişen ihtiyaçlar, tarihi mirasa karşı alınacak tavır ve nesiller arası sorumluluklarla örülmüş, kültürler birikiminin mekânda somutlaştığı canlı bir bütünlüktür. Dolayısıyla Osmanlı şehrini anlamak, o yapıların insan hayatını nasıl bir yaşama biçimine dönüştürdüğünü; davranış, idrak ve sorumluluk alanlarını nasıl kurduğunu kavramayı gerektirir. Bu yaşantının gündelik ölçekteki çekirdeği, Cansever'in sürekli vurguladığı mahalledir. Mahallenin temizlikten emniyete, çocukların gözetiminden yeni yapıların çevre ilişkilerine dair nihai kararlara kadar sorumluluk üstlenmesi, çevre bilincinin soyut bir söylem değil, paylaşılan bir hayat pratiği olduğunu gösterir (Cansever, 2014a). Örneğin, Cansever'in Bursa betimlemesinde, kadınların sokak ve ev renklerindeki uyumdan söz etmesi, şehir yaşantısında estetik duyarlılığın seyircisi olunan bir kültür değil, bizzat içinde yaşanan, katılımla sürdürülen bir çevre bilinci olarak işlediğini ima eder. Böylece Osmanlı şehri, kullanıcıyı edilgen bir tüketiciye değil, çevreyi kuran ve koruyan sorumlu bir özneye dönüştüren bir yaşantı düzeni olarak görünür. Cansever'in bu düşüncesi, insan tasavvuruna bağladığı görülmektedir.

Cansever'e göre beşeri varlıktan insana geçiş, çevrenin farkına varmakla başlar. Diğer bir deyişle çevre bilinci, insanın oluşumunun ilk aşaması ve

tekâmül düzeyidir. İnsan, çevreyi tanıdıkça bilgi edinmekle kalmaz; aynı zamanda çevrenin sorumluluğunu da yüklenir. Böylelikle, dünyayı hüsn-ü muhafaza ile dünyayı güzelleştirme görevlerini birbirinden ayrılmaz kılar (Cansever, 2014a). Bu bağlamda, insanın çevreyle kurduğu bilinçli ilişkisi, gündelik hayatta sürekli yeniden üretilen bir yaşantı zemini kurulur. Konut, insanı insan yapan sorumluluk halinin en görünür mekânıdır. Dolayısıyla konutun niteliği, insanın tekâmül imkânlarını da etkiler. Böyle bir düzenin Osmanlı tecrübesinde görünür olduğu yer, Cansever'in betimlediği Bursa'dır. Sokak renklerindeki uyumun kadınların gündelik sohbetinde ana konu olması, çevre estetiğinin seyirlik bir şey değil, yaşanan bir sanat olarak paylaşılan bir kültür olduğunu gösterir (Cansever, 2014a). Mahalle ölçeğinde çevreye ilişkin kararları verme, görevlileri tayin-etme, denetleme gibi yetkilerin kaybı, kaçınılmaz olarak gelecek endişesine neden olmaktadır. Cansever'e göre çevre bilincini duyarlılık olarak tarif etmek yetersiz kalır. Ona göre çevre bilinci, aynı zamanda sorumluluk pratikleriyle yaşama anlamına gelmektedir. Bu minvalde Cansever, çevreden koparılan toplumun, insanı insan yapan bu yaşantı formundan da kopacağını ima eder (Cansever, 2014a). Bu yüzden Türk evi sadece tipoloji değildir.

Cansever'de, geçmişe ait bir konut tipi olarak sınırlandırılmayan Türk evi bir toplumun çevreyle ilişki kurma tarzının, komşuluk düzeninin ve gündelik hayatın insani ölçüler içinde örgütlenmesinin taşıyıcısı olarak nitelendirilir. Bu nedenledir ki elde kalmış az sayıdaki örneğin korunmasını bir kültür sorunu olarak görür. Sokakların, mahallelerin ve şehir mekânlarının korunması, mimarlık tarihine ait bir envanteri muhafaza etmenin ötesinde, insanın yaşantısını zenginleştiren bir hayat düzenini gelecek nesillere aktarmak anlamına gelir (Cansever, 2014a). Cansever'in bu düşüncesini 20. yüzyılın kitlesel yıkım, açlık ve ıstıraplarla anılması üzerinden zemin hazırlayarak dile getirmesi, teknik ilerlemenin yaşantıları otomatik olarak iyileştirmediğini; konutun ve çevrenin, insanın iyi yaşamını kuran asli alanlardan biri olduğu düşüncesini pekiştirmek amacını taşır.

Belirli bir yerdeki mevcut yapıların konumu, bahçe–deniz–kale gibi güçlü çevresel unsurlar, konut tasarımında mekânsal hiyerarşinin yeniden kurulmasına imkân verir. Bu bağlamda teras, yalnızca bir dış mekân eki değil; kalabalık kullanım senaryolarını farklı büyüklükte gruplara dağıtan, manzarayla ilişkilkenmeyi yöneten bir ana omurga olarak kurgulanır. Böylece

denize paralel ardışık eklemelenmeye dayalı bir dizinin anıtsal etkisi, tektonik parçaların şiirselliğini görünür kılan bir düzenlemeyle dengelenir; tasarım hem toplu kullanım talebini karşılar hem de mekânın estetik/tezyini imkânlarını üretken biçimde açar (Cansever, 2007, s. 282-284).

Cansever, *Türk Evi ve Konut Sorunumuz* başlıklı yazısında, köy evlerinde yapı bilgisinin kaybolmasını, apartman yığınlarının şehri yaşanmaz hâle getirmesini, gecekondulu sefaletin yaygınlaşmasını konut açığı sorununa indirgemez. Bu aynı zamanda çevre bilincini ve komşuluk ilişkisinin imkânlarını aşındıran bir süreçtir (Cansever, 2014a). Cansever'in burada dikkat çektiği şey, insanların sosyal ve fiziki mesafeler düzeni kurma sorumluluğunun ve bilincinin zayıflamasıdır. Diğer bir deyişle, konut meselesinin, doğrudan doğruya insanın birlikte yaşama yetisinin mekânsal koşullarıyla ilgili olduğunu vurgulamak ister. Bu tabloyu güçlü imgelerle tarif eder.

Cansever, *Sanat ve Mimari Hakkında* başlıklı yazısında kullandığı alacakaranlık metaforu ile yaşamın bozulmuş hâlini resmeder adeta. Çevrenin tahrip olduğu, üretim ahlakının çözüldüğü ve mimarlığın spekülasyon aracına dönüştüğü bir ortamda, insanların sefalet mahallelerinde, yeşillikten ve tabiatın yoksun alanlarda biçimsiz böcekler gibi yaşamaya mahkûm edildiğini söyler (Cansever, 2014a). Ona göre sorun, insanın dünyayla, çevreyle ve gelecek kurduğu bağın kopmasıdır. Cansever'in bedelin ağır ödemesi ifadesi ile mimarlıkta yanlış kararların yalnız biçimsel çirkinlik üretmediğini; aynı zamanda insani yaşama imkânlarını da daralttığını işaret eder. Eleştiri, modernliğin zihniyetine kadar gider.

"Batının Yanılgıları"nda ise Cansever Batı'yı yanılgı içinde görür: Modern hareketin dar bir insan tarifi üzerinden (yemek, yatmak, çalışmak gibi) akli işleterek rasyonalizmin ilkel ürünlerine düşmesi; teknoloji ve sınırlı akli putlaştırması; biçimci taklitlerin çoğalması gibi örneklerle bu yanılgıları işaret eder. Mimarlık da bu yanılgıların dışsallaştırıldığı alanlar arasında yer almaktadır. Ona göre mimarlığın dili, içinde bulunulan dönemin insan anlayışını ele veren bir ayna işlevi üstlenir (Cansever, 2014a). Bu sürecin sonucu ise ölçek meselesinde açık biçimde görülebilmektedir.

Cansever, insan ölçekli çevrede, insanın çevreyi fark etmesini, değerleri ayırt etmesini, çevreye müdahil olmasını mümkün görür. Diğer yandan dev ölçekli şehir ve yapılar ise insanı küçültüp çevre sorumluluğunu unutturan bir yabancılaşma üretmektedir. Bu nedenle Osmanlı/Türk şehir dokusunun

değişmeye imkân veren parça-bütün ilişkisi, nesillerin zorunlu dönüşümleri çevrenin temel vasıflarını bozmadan gerçekleştirmesine ve güzelliği artırmasına imkân tanıyan yaşantısal bir süreklilik kurar. Ev renkleri ve yapı ilişkileri üzerine gündelik düşünmeyi sağladığını söylediği Bursa örneği ise, estetik duyarlılığın seyir kültüründen değil, yaşanan çevre tecrübesinden doğduğunu gösterir (Cansever, 2014a).

Sonuç olarak Cansever'de yaşantı, ne yalnızca kişisel bir anılar dizisi ne de mesleki becerilerin rastlantısal kaynağıdır; mimarlığın etik, estetik ve toplumsal boyutlarını birlikte taşıyan bir idrak alanıdır. Şehirle kurulan bedensel temas, yer bilgisi üzerinden hiyerarşi kurma zorunluluğuna; hiyerarşi ise var olanın bize emrettiğinin ne olduğu sorusuyla, sorumluluk bilincine bağlanır. Bu çerçevede mimarlık, ölçüyü ve insan ölçeğini koruyan; ferdiyeti yok etmeden bütünlük üreten; çevreyi teknik bir nesne değil, insanın dünyayla ilişkisinin mekânsal ifadesi olarak kuran bir pratik hâline gelir. Cansever'in yaşantıdan süzülen bu yaklaşımı hem konut hem şehir ölçeğinde, mimari kararı keyfi yaratıcılıktan ayıran temel bir eşik olarak nitelendirilebilir.

4.2. Turgut Cansever'de İfade

Cansever'in mimaride ifade kavrayışı, biçimin serbest bir yaratım alanı olarak görülmesine karşı mesafeli bir duruş içerir. Röportajlarında, yapının ifade gücünü mimarın keyfi tercihleriyle değil, yerin, çevrenin ve kültürel bağlamın mimara emrettiği sınırlar içinde tanımlar. Bu çerçeve, ifadeyi önce standart ve yer ilişkisi üzerinden görünür hâle getirir. Bu nedenle Cansever'de ifade, öncelikle bir “nasıl kuruyoruz?” sorusudur. Nitekim, Diyarbakır Koleji örneğinde bu yaklaşımın standartlar üzerinden nasıl işlediği açık biçimde görülebilmektedir.

Diyarbakır Koleji'ne ilişkin değerlendirmesinde Cansever, ifadeyi yalnızca biçimsel bir dil seçimi değil, standartların toplumsal ve yaşantısal farklılıklara göre esneyebilmesi olarak da düşünür. Sınıf ölçüsünü belirleyici birim kabul eden modüler standardizasyonun, kırk ya da otuz kişilik sınıf gibi niceliksel seçenekler üzerinden daha güzel çözüme imkân verdiğini söylerken; asıl kritik sorunun, ilkokuldan lise sona uzanan yaş gruplarının farklı çevre ihtiyaçlarının standartlar düzenini dönüştürüp dönüştürmeyeceği olduğunu vurgular. Bu bağlamda standartlaşma, salt teknik zaruret tarafından belirlenen tekdüze bir şema olamaz; aksine, farklı sosyal yapılara ve farklı yaşantı

düzeylerine cevap verebilecek mutlak elastikiyet talep eder (Cansever, 2007, s. 236–238). Burada ifade, yalnız çözüm üretmekle sınırlı bir başarı ölçütü değildir; aynı zamanda yabancılaştırmama sorumluluğudur. Standart, ancak insanı incitmediğinde ifadeye dönüşür. Bu noktada ifade, standartların insanı incitmeden işlemesiyle; yani teknik düzenin yaşantıyı yabancılaştırmayan bir çevreye dönüşebilmesiyle ölçülür.

Bu hassasiyet, konut tartışmasında daha da belirginleşir. Konutun hem toplumsal hem kişisel boyutu, iki değer üzerinden yeniden düşünülür: ferdiyetin yüceliği ve güzellik sevgisi. Konutu kullanan insanın haysiyetine zarar vermeyecek bir yaklaşım geliştirmek, yalnızca ihtiyaç listesi üretmekle değil, insanın kendini kurma imkânlarını çoğaltmakla mümkündür. Buna eşlik eden güzellik sevgisi ise, güzelliğin ne olduğu ve nasıl sunulacağı üzerine bilinçli bir tarif gerektirir; dolayısıyla konut, yalnızca işlevsel bir kabuk değil, insanın dünyaya bakışını ve dünyaya kattıklarını şekillendiren bir kültür alanıdır (Cansever, 2007, s. 256-258). Burada ifade, doğrudan haysiyet ve kendilikle temas eder. Bu nedenle konut, Cansever’de yalnızca bireysel haysiyetin değil, şehir ölçeğinde kültürel sürekliliğin de taşıyıcısıdır.

Dünyadaki yapı stoğunun en büyük bölümünü konutların oluşturması, konutu mimarlık tartışmalarında tali değil kurucu bir mesele hâline getirir. Üstelik konut, insanın doğumdan ölüme kadar sürekli biçimde ilişki kurduğu mekândır; bu nedenle konut üzerine düşünmek yalnızca barınma ihtiyacını değil, insanın hayatına biçim verme iradesinin mekânda nasıl karşılık bulacağını da tartışmayı gerektirir. Bu çerçevede katılım, dışarıdan bahsedilen bir lütuf değil; insanın varoluşsal ve asli tutumunun, konutun oluşumuna hangi sınırlar içinde yansıtacağını belirleyen temel bir problem olarak ortaya çıkar (Cansever, 2007, s. 254–256). Katılım meselesi, bu noktadan itibaren Cansever’in çağdaş konut söylemlerine yönelik eleştirisinin ana ölçütüne dönüşür.

Habitat tartışmaları, konutu salt üretim/arz problemi olmaktan çıkarıp katılım, sürdürülebilirlik ve adalet ekseninde yeniden düşünmeyi zorunlu hâle getirir. Modernist ilkelerin tümünden reddi değil; bu ilkelerin gerçek doğrulara daha uygun biçimde yeniden ifade edilmesi gerektiği ileri sürülür. Bu bağlamda, konutta kullanıcıyı yalnızca bir istatistik verisine indirgeyen yaklaşımlar yetersizdir; tasarımcı ile kullanıcı arasındaki kopuşu gidermek, her

iki tarafın da ortak bir zeminde buluşabildiği bir düşünme/üretme düzeni kurmayı gerektirir (Cansever, 2007, s. 260–262).

Konut sorununu yalnızca yoksulluk, maliyet ve teknik elemanlar (kapı, pencere, tuvalet vb.) üzerinden çözmeye çalışan yaklaşımlar, en temel hedefi gözden geçirir: insanı. Mühendislik ve iktisat, maddi varlık tabakasında zorunlu çözümler üretir; ancak bu çözümler her şey çözülmüş olur yanılsamasına dönüştüğünde, sosyal–psişik–manevi katmanların ihtiyaçları görünmez hâle gelir. Konutun, en yoksul çocuğun bile dünyaya güzel bakma imkânını genişletecek bir çerçeve olarak ele alınması gerekir (Cansever, 2007, s. 260–262). Konut üzerinden açılan bu bağlam, ifadeyi teknik çözümün ötesinde toplumsal-psikolojik bir sorumluluk olarak okumayı mümkün kılar.

Böyle okunduğunda ifade, Cansever’de, teknik rasyonalite ile toplumsal-psikolojik gerçeklik arasındaki uyumu kuran; kullanıcıyı yabancılaştırmayan ölçülü bir çevre kurma sorumluluğu olarak belirir. Bu yaklaşımda ifade, yeni ve dikkat çekici biçimler üretme arzusundan ziyade, mevcut olanın hiyerarşisini okuyarak ona uygun bir tavır geliştirme sorumluluğuyla ilişkilidir. Cansever’in tezyinilik ve anıtsallık kavramlarını birlikte düşünmesi de bu noktada anlam kazanır; zira süsleme, bağımsız bir estetik jest değil, yapının taşıdığı anlamı görünür kılan ölçülü bir ifade aracıdır. Böylece mimari ifade, gösterişli bir dil kurma çabasından çok, yerle, tarihle ve insanla kurulan ilişkinin açıklığı ve dürüstlüğü üzerinden şekillenir; mimarın tavrı, yapının diline dönüşür (Cansever, 2007, s. 212–214). İfade fikri, Cansever’de bir sonraki adımda davranış ve ahlakla doğrudan bağ kurar.

Cansever’e göre insanın çevreye verdiği biçim, davranış tercihleriyle uyumlu olmalı; ahlak ve varlık telakkisini yansıtmalıdır. Bu, insanın nasıllığı ile ilgili bir sorundur: İnsan davranışı neyi ifade ediyorsa, biçim de onu ifade etmelidir.

“Biçimler sakın, vakur, gerçeğe yönelik, hareketli, ahenkli, huzur verici, asude veya çatışan, sert veya yumuşak, diri veya gevşek, mütevazı veya iddialı... vs. ifadelere sahip; bîtaraf veya hükmedici, adı veya yüce, alelade veya huşu verici olabilir. Bunlar, davranışlarımızın da özellikleridir (Cansever, 2014f, s. 185).”

Bu yüzden Cansever, farklı mimari gelenekleri, insanın hareketini ve karar ufkunu nasıl kurdukları üzerinden karşılaştırır.

Cansever, Gotik katedrallerin, insan hareketini yönlendirdiğini ve özgürlüğü daralttığını söyler. Diğer yandan, İslami çevreyi ise, insanı pasif izleyiciye çevirmeyen, karar verici kılan bir zaman-mekân-satıl birliği içinde ele alır. Dolayısıyla onun anladığı haliyle mimarlık biçimsel tercihler toplamı değildir. Mimarlık, insanın bilinç ve eylem ufkunu etkileyen bir düzen olarak okunmalıdır (Cansever, 2014a).

Cansever, organik bütünlük ile kübistik bütünlük ayrımı üzerinden, İslam mimarisinde parçaların şahsiyetini koruyarak bir yığın kolektivite oluşturmasını; bunun da insanın bilinçli karar verme hürriyetini destekleyen sakin bir tarafsızlık ürettiğini savunur (Cansever, 2014a). Bu okuma, çevrenin davranış üzerinde kurucu -ama aynı zamanda bir o kadar da riskli- bir etkisi olduğunu baştan kabul ettirir.

Dolayısıyla çevrenin insan davranışını sınırlayan, sevk eden veya düzenleyen bir araç olarak biçimlendirilmesi kaçınılmazdır. Zira davranışlara düzen kazandıran şeyler, ahlak, davranış bilgisi ve dini pratiğin sonuçlarıdır (Cansever, 2014f, s. 185). Bu çerçevede çevre üzerinden insan davranışının yönlendirilmesi, bir yandan düzen kurucu bir imkân sunarken, öte yandan manipülasyon riskini de içerir. Bu nedenle “çevreyi kimin ve neye dayanarak tasarladığı” sorusu kritik bir önem kazanır. Mimarın neliği, Cansever’in bu soruya verdiği yanıtta, yani hangi değerler dizisini mekânsal ifadeye dönüştürdüğünde açığa çıkar. Biçimin dili, burada nötr bir araç değil; insanın varlık anlayışını ve başkalarıyla kurduğu ilişkinin ahlaki niteliğini açığa çıkaran bir dışsallaştırma alanıdır. Bu ilke, projede yer-ölçek-etki hesabına dönüşür. Cansever’in proje anlatıları, bu hesabın nasıl ifadeye dönüştüğünü açıkça gösterir.

Diyarbakır Koleji ve ODTÜ örneklerini verdiği röportajında ifade kavramı, mimarlığın merkezindeki konumunu alır. Yapı, iklime ve dış etkilere karşı korunmayı yalnız teknik çözümle değil, mekânsal dilin kendisiyle de anlatmalıdır. Diyarbakır Koleji’nde iklim, malzeme (bazalt) ve kütle kararlarını birlikte düşünmesi; ODTÜ Eğitim Fakültesi’nde ise daha dramatik karşıtlıklarla güçlü bir var olma/korunma ifadesi araması, mimari ifadenin yalnız bir görünüş değil, kullanım senaryolarını ve yaşamı yönlendiren bir çerçeve ürettiğini gösterir (Cansever, 2007, s. 200–204).

Cansever, Diyarbakır Kalesi’yle kurulan ilişki üzerinden ifadenin bağlamsal hiyerarşisini açık eder: kalenin büyük satırlarıyla karşı karşıya gelen

yapıların, dış dünya karşısında varlığı temsil edecek yeni unsurlar üretmek zorunda olduğunu; buna karşın ilkokul biriminin fonksiyonel olarak kaleye yakın olması gerekse bile, etki altında kalmaması için en uzak noktaya yerleştirildiğini belirtir. Böylece yerin ağırlığına göre standartlarda ölçü değişmesi devreye girer; parçalar ve ölçü farklılaşmaları gündeme geldikçe, bütün felsefi derinliğiyle değil ama bir parça tezyinilik meselesinin de tasarım düşüncesine sızdığını söyler (Cansever, 2007, s. 238–240). Bu pasaj, Cansever’de tezyiniliğin bağımsız bir süsleme kararı değil; bağlamın hiyerarşisi içinde, farklı yaşantı düzeyleri ve etkilenme dereceleri için geliştirilen ifade ekonomisinin eşiklerinden biri olarak belirlediğini gösterir. Burada öne çıkan eşik şudur: İfade, derinlik kaybederse yalnızca bezemeye dönüşür. Bu tehlike, Cansever’in tarihsel örneğinde açıkça görünür.

Bu çerçevede Cansever, biçim ile inanç arasındaki bağın kopuşunu III. Selim örneği üzerinden somutlaştırır. Ona göre olağanüstü bir musiki dehası olan padişahın Arz Odası’nda 16. yüzyıla ait son derece incelikli malakâri bezemeyi sıvayıp, bunun yerine rokoko beyaz yaldızlı süslemeler yaptırması, öz ile tezahür arasındaki ilişkinin çözülmesini simgeler. Malakâri, küçük unsurların yoğun bir ritim ve hiyerarşi içinde birleştiği, ardında güçlü bir zihinsel ve tinsel enerji taşıyan bir çözümleme biçimiyken; bu zeminden koparıldığında geriye yalnızca yüzeysel bir süs kalır. Cansever, III. Selim’in musikide eriştiği yücelikle mimari alandaki bu tercih arasındaki uçurumu, bütüncül tasavvurun kaybolmasının işareti olarak yorumlar: İnanç, varlık telakkisi ve karar süreçleri arasındaki uyum zayıfladığında, biçim de artık derin bir iç dünyayı taşıyan ifade olmaktan çıkar; eklektik, tutarsız ve kendi içinde çatışmalı müdahalelerin taşıyıcısına dönüşür (Cansever, 2007, s. 160). Bu yüzden Cansever, ifadenin kim tarafından kurulacağı meselesini özellikle vurgular.

Cansever, bu noktada çevrenin, seçkin mimarlar tarafından biçimlendirilmesi gerektiğini savunur:

“Hiç şüphe yok ki, bir bilgi yahut bir yetenek söz konusu ise, -insanların en iyisi, alimin iyisi; insanların en kötüsü, alimin kötüsüdür düsturuna göre- gelecek nesillerin kültürel yenilenişlerini biçimlendirecek çevre; ortak din, ahlak, varoluş, inanç sistemi temelleri üzerinde, bunu en iyi biçimde yansıtabilecek seçkin mimarlar tarafından şekillendirilmelidir (Cansever, 2021a, s. 37).”

Seçkin mimar, teknik becerilerin ötesinde, insan psikolojisi, sosyolojisi ve tarihsel-toplumsal gerçekliklere nüfuz edebilme yeteneğine sahiptir. Toplumun ortak din, ahlak ve varlık telakkisini hem kavrar hem de bunların gelecekte geçireceği dönüşümleri öngörebilir. Böylece hem aktüel ihtiyaçları karşılayan hem de gelecek kuşakların kültürel yenilenmesini taşıyan mekânsal ifadeler üretebilir. Evrensel olanın bilgisine, yerel kültürün nasıl oluştuğuna ve nereye evrilebileceğine dair sezgiye sahip bu mimar, değişim sürecini en doğru biçimde okuyabildiği ölçüde seçkin mimar adını hak eder. Bu tanım, mimarın ifade edici etkinliğini, insanın tinsel yaşamını ve tarihsel sürekliliğini koruma yükümlülüğüyle birleştirir. Böyle bir sorumluluk, Cansever'de özellikle ölçek meselesi üzerinden ele alınır. Bu nedenle seçkinlik, Cansever'de üslubun hangi fikri temellerden kurulacağı sorusuyla doğrudan birleşir.

Üslubun fikri temelden başlayıp teknolojiye kadar inen bir zincirle oluştuğunu düşünen Cansever, mimarın kararlarını keyfi beğeniye değil; inanç, değer, toplum ve teknik arasındaki tutarlı bağlara dayandırmaktadır. Buna göre mimar, standart ve hiyerarşi kuran bir öznedir. Tarihi mimarlık mirasının, şehir/kasaba/köy ölçeğinde konut dokusuyla birlikte korunması; planlama yaklaşımının bunu mümkün kılacak biçimde düzeltilmesi; kaynak aktarımı gibi somut adımlarla mimar koruma ve sürekliliğin de öznesidir (Cansever, 2014a). Bu sorumluluğun en görünür sınıandığı yer ise ölçektir.

Güzellik Sevgisi ve Estetik başlıklı söyleşide Cansever, bu seçkin mimarın ölçek ve ifade sorumluluğunu Selimiye Camii üzerinden çarpıcı biçimde somutlaştırır. Selimiye'nin kuzeydoğu cephesindeki evlerin tavan yüksekliğinin yaklaşık 2,25 metre olduğunu, bu küçük evlerin iki yönden etkide bulunduğunu söyler: İnsanları iri varlıklar hâline getirirken, mimarın ve caminin yüceliğini de olağanüstü ölçüde artırır (Cansever, 2021b, s. 112-113). Buradan hareketle büyüklük ve yücelik nispidir sonucuna varır; yani bir yapının yüceliği, yalnızca kendi mutlak boyutlarından değil, çevresindeki yapıların ve topografyanın kurduğu bağlamdan doğar. Çok katlı apartmanların bir mahalle meydanındaki çınar ağacını küçücük bir nesneye indirgemesini eleştirirken, aslında mimarın psikolojik ve tinsel ölçekleri yönetme sorumluluğunu vurgular: İslam şehrinde insan ile yapı, yapı ile tabiat arasındaki nispi dengeler, insanın ruh dünyasını eğiten bir ifade rejimi oluşturur. Böylece mimar, kütle ve yükseklik kararlarıyla sadece silueti değil, aynı zamanda insanın kendini ve çevresini nasıl hissedeceğini de biçimlendiren hermeneutik

bir fail olarak belirir. Ölçek meselesi, standartlar tartışmasını da adalet kavramı üzerine çeker.

Ev ve Mahallenin Kurulması ve Yönetimi'nde, bu seçkin mimar figürünü somutlaştırmak için üst yapı ve standartlar düzeni kavramlarını devreye sokar. Her yapının yerden kopuk bir üst yapıya sahip olduğunu; çatıdan başlayarak taşıyıcı sistem, pencere, kapı ve diğer öğeler arasındaki oran ilişkilerinin baştan tanımlanmış bir düzen oluşturduğunu belirtir. Ona göre bu düzen, yalnızca teknik bir rasyonalite değil, aynı zamanda adalet fikrinin mimari ifadeye dönüşmüş hâlidir: önceden kurulmuş bir standartlar sistemi sayesinde en zengin ile en yoksul insanın evine, farklı ölçeklerde de olsa aynı güzellik ilkeleri yansıyabilmelidir. Mimarının güzelliğini nispetlerin güzelliği olarak tarif ederken, standartların tek biçimlilik üretmekten çok, her evin kendi konumu, ışığı ve aile yapısına göre farklılaşmasına imkân tanıyan bir zemin olması gerektiğini vurgular (Cansever, 2021a, s. 37-38). Bu noktada ifade, bireysel bir üslup gösterisinden çok, şehir ölçeğinde süreklilik ve adalet üretecek bir sorumluluk alanı olarak belirir. Aynı mantık, tekdüze olmayan birlik fikrini de güçlendirir.

Bu çeşitlilik fikri, sivil mimarlık örneklerinde somutlaşır. Bodrum'daki sivil mimari deneyimi, standartların katı tekrar olmadığında nasıl zenginlik üretebileceğini gösterir: pencereler çoğu kez benzer ölçü ve oran mantığı taşıırken, sokakların ve evlerin her biri ayrı bir kişilik kazanır. Bazı kamusal yapılara komşu evlerde pencere boyutlarının incelikle büyütülmesi gibi müdahaleler, aynı dilin içinde fark üretmenin mümkün olduğunu kanıtlar. Bu yaklaşım, standartları steril kalıplara hapsedmeden; adap/ölçü duygusuyla kullanma fikrini somutlaştırır (Cansever, 2007, s. 274-278). Böylece ifade hem bütünlüğü hem de ferdiyeti aynı anda taşır.

Bu çizgi, Türk evi okumasında daha sistematik bir hâl alır. Cansever Türk Evi ve Konut Sorunumuz başlıklı yazısında, Türk evini bir üslup olayı olarak ele alırken, ifade meselesini salt biçim repertuvarına indirgemez; standartlar düzeniyle üslup bütünlüğünün bir arada kurulmasını, fakat bunun tekdüzelik üretmemesini temel başarı sayar. Türk evinde standartlar, şehir ölçeğinde ifade bütünlüğünü sağlarken her evin bağımsız ve ferdi özelliklerle vücut bulmasına imkân verir. Bu, modern standardizasyonun doğurduğu yeknesaklıktan nitelikçe farklı bir bütünlük içinde çeşitlilik içerir. Cansever'e göre zemine bağlı kalıcı duvar örgüsü ile üstte değişmeye açık hafif elemanların

birleşimi, salt ekonomik gerekçelerle ya da yapım kolaylığıyla açıklanamaz; aynı zamanda bakım-onarım ve zaman içinde uyarlanabilirlik sağlayan bir kültür tekniğidir (Cansever, 2014a). Bu bağlamda ifade, donmuş bir form değil, kullanım ve dönüşüm içinde işleyen bir düzen olarak kavranır. Dolayısıyla ifade yalnız oran ve ölçü ilişkileriyle değil, malzemenin teknik imkânları ve gündelik hayatla kurduğu anlam bağı üzerinden de inşa edilir.

Cansever bu düşünceyi şehir ve malzeme üzerinden somutlaştırır: Osmanlı'da Tanzimat öncesi sivil mimaride ahşap ve kerpicin yaygın kullanımı, gündelik hayat ile yapı malzemesi arasındaki anlam ilişkisini belirleyen başlıca etkenlerden biridir.

“Ahşap, değişmeyen, kalıcı büyük değerler karşısında günlük hayatı tanzim eden çerçevelerin değişmeye açık oluşunu, hayatın dinamik bir süreç oluşunu simgeliyor, değişmeyecek olanın ancak ilahî gerçek olduğunu telkin ediyordu. Böylece her nesil kendi şehrini inşa edebiliyor, kendi yaşama ortamını yeniden düzenleyebiliyordu (Cansever, 2019a, s. 121-122).”

Ahşap ve kerpiç, sadece pratik bir tercih değil, hayatın geçiciliğini ve ilahi hakikatin kalıcılığını simgeleyen bir ifadedir. Bu malzeme-ifade ilişkisinin pratikteki karşılıklarından biri, Sadullah Paşa Yalısı'nın restorasyonudur. Cansever, yalının çökmüş ahşap karkasını krikolarla dikkatlice yükselterek altmış beş santimetrelilik oturmayı sekiz santimetreye indirdiklerini; meşe kirişlerin seçimi, ek yerlerinin tasarımı ve taşıyıcı sistemin güçlendirilmesi gibi kararların, yalnızca statik bir sorun çözmek değil, aynı zamanda yapının tarihsel haysiyetini korumak anlamına geldiğini vurgular. Mayıs ayında alınan kerestelerin aylarca rüzgârlı bir yerde bekletilip kurutulması, kaplama ve boyanın bu hazırlığın ardından uygulanması, onun gözünde ön hazırlık kavramını mimarlığın ayrılmaz bir parçası hâline getirir. İç mekân tavanlarında, mevcut paslı boya katmanlarından yola çıkarak kırık beyaz, soluk sarı, mavimsi gri ve yeşil tonlarında yeni bir renk paleti kurulması ise, koruma eylemini geçmişi taklit değil, mevcut veriyi ciddiye alarak yeniden yorumlama biçimi olarak tanımlar. Cansever, bu deneyimi, mimari miras karşısındaki tavrının; yani hazırlık, sabır, malzeme bilgisi ve etik duyarlılığın iç içe geçtiği bir bütünlük olarak görülmesi gerektiğini gösteren temel örneklerden biri olarak anlatır (Cansever, 2007, s. 100–104). Cansever'in

malzemeye yüklediği bu anlam, sürdürülebilirliği de yalnızca teknik ve ekolojik değil, aynı zamanda sembolik ve ahlaki bir mesele olarak ele aldığını gösterir. Bu tür örneklerde şehir değişir; fakat İslam şehrini kuran öz, adalet ve her şeyin doğru yerine konması ilkesi değerler düzeyinde süreklilik taşır. Böylece süreklilik, biçimlerin aynen korunmasından ziyade, ifadenin dayandığı anlam ve ölçü rejiminin devamlılığıyla ilişkilidir. Söz konusu süreklilik fikri, Cansever'de zaman ve iktidar tartışmasına kadar genişler. Bu geçişte, hazırlık ve müdahale vurgusu, Cansever'in zaman ve iktidar okumalarında kuramsal bir çerçeveye kavuşur.

Cansever'in Versailles–Topkapı karşılaştırması da bu sürece işaret eder. Ona göre Versailles Sarayı'nda balkon, XIV. Louis'nin kendini dünyanın merkezine yerleştirdiği bir güç gösterisidir. Oysa Topkapı Sarayı, değişen koşullara uyum sağlayacak biçimde, sonraki kuşakların müdahalesini öngören bir esneklikle tasarlanmıştır. Bu, tarih bilinci ve gelecek sorumluluğunu zorunlu kılar:

“Böyle olunca, tarih bilinci ve gelecek sorumluluğu kaçınılmaz şekilde ön plana çıkıyor (...) Gerçek bir etik, bu şartlar altında doğuyor (Cansever, 2014g, s. 79).”

Tarih bilinci ve gelecek sorumluluğu da mimarın etik konumunu belirler. Cansever, bu etik konumu yalnızca teorik bir ilke olarak değil, emek ve fedakârlık üzerinden somutlaştırır. Jean Giono'nun Rodin ve Bourdelle üzerine kitabında anlattığı bir sahneyi aktarırken, Bourdelle'in her gün onlarca kilo çamuru el arabasıyla hayvanat bahçesine taşıyıp heykellerini orada çalıştığını, dönüş yolunda düşüp parçalanmış heykellerini gözyaşları içinde tamir ettiğini anlatır; ona göre bu hikâye, büyük bir sevgi bağı ve feragat olmadan hiçbir gerçek güzelliğin ortaya çıkamayacağını gösteren çarpıcı bir örnektir. Benzer biçimde, Normandiya Çıkarması'nın planlanmasına ilişkin bir metinden hareketle, bazen planlama için harcanan emeğin, icranın kendisinden kat kat fazla olabildiğini vurgular; bu örnek, mimarlıkta da görünür ürünün ardındaki görünmez zihinsel ve teknik emeğin belirleyici olduğunu ima eder (Cansever, 2007, s. 108-110).

Böylece ifade, yalnızca ortaya çıkan biçimsel sonuç değil; o sonuca giden yolda gösterilen sabır, hazırlık ve fedakârlığın da etik bir bileşkesidir. Eser hem geçmişle kurulan dikkatli ilişkinin hem de gelecek karşısında

üstlenilen sorumluluğun taşıyıcısıdır. Bu noktadan bakıldığında Cansever'de ifade, insanın yaşam biçimlerini düzenlemek kadar, varlık ve zaman karşısındaki tavrını da görünür kılar. Versailles–Topkapı karşıtlığı, bu anlamda, salt iki saray tipolojisinin değil, iki farklı zaman ve iktidar anlayışının karşılaştırılmasıdır; biri zamanı donduran ve iktidarı merkezileştiren, diğeri ise sürekliliği ve müdahale hakkını sonraki kuşaklarla paylaşan bir anlayışın ifadesidir. Eserle karşılaşan kullanıcı ise bu ifade dünyasının pasif alıcısı değil, onu kendi yaşantılarıyla yeniden yorumlayan bir ortak-yaratıcıdır. Buradan sonra Cansever, ifade fikrini tasarımcı ile eser arasındaki ilişkisine bağlar. Burada ifade, tasarımcının tercihleriyle malzemenin etki kapasitesi arasında kurulan ilişkinin adı olur.

Sanat eseri–sanatçı ve tasarım–tasarımcı arasındaki dışsallaştırma ilişkisi de Cansever için belirleyicidir:

“Tasarımcı, yaşadığı ifadeler ve etkiler alemi içinde belli ifadeleri ve etki biçimlerini tercih ederek kullandığı malzemeye o nitelikleri vermeyi arzular ve bunu başarmaya çalışır (Cansever, 2014b, s. 163).”

Cansever'e göre bir yapının güçlü, haşin, zarif gibi niteliklerle belirlenmesini istemek; tasarımcının yaşadığı etkiler dünyası içinde bazı tavırları seçmesi ve onları malzemede görünür kılması anlamına gelir (Cansever, 2014a). Bu yüzden taşın kaba veya iri işlenmesi, güçlü görünme arzusunun veya insanlarda belli bir etki oluşturma niyetinin ifadesidir. Aynı şekilde çekingen, mütevazı, sade, yalın bir ifade, ya tasarımcının kendi tavrını duyurma isteğinden ya da o mekânda bulunacak insanların bu değerleri idrak edip ona göre davranmasını arzulamasından doğabilir. Bu bakımdan ifade hem tasarımcının yaşantısının dışsallaşmasıdır hem de kullanıcı davranışını biçimlendirmeyi hedefleyen bir etik yönlendirmedir.

Sanatçının ruh hali ve kararları, eserine doğrudan ya da dolaylı olarak yansır; izleyiciden beklenen de bu ifade dünyasını doğru okuyabilmesidir. Mimarlığın görevini de şu şekilde belirtir:

“... insan çevresinin kültür temellerine dayalı olarak gelişmesi için en başta gelen görevi, sorumluluk bilincini geliştirmektir (Cansever, 2014b, s. 163).”

Bu nedenle mimar, -daha önce de vurgulandığı üzere- sadece biçim üreten teknik bir uzman değil; kültürel-etik bir sorumluluk taşıyan ifade yaratıcısıdır. Bu noktada mimarın neliği, insanı ve varlığı nasıl anlamlandırdığıyla, ifade ettiği mekânsal kararlarda doğrudan görünür hale gelir. Verilen her karar, insanın geçmiş deneyimlerini ve geleceğe dönük beklentilerini, içinde bulunulan anda mekâna yansıtma biçimiyle de bağlantılıdır.

Zira; sanat eseri, sanatçının varlık tasavvurunun dışavurumudur:

“Sanat eseri, varlık-kainat tasavvurunun yapılarına yansımasıdır. Eserini ortaya koyarken aldığı her karar sanatkarın varlık ve varlığın güçleri hakkındaki tasavvuruna göre şekillenir (Cansever, 2001, s. 118).”

Her ne kadar ihtiyaçlar kararları belirliyor olsa da faydacılığın ötesine geçen her karar, inanç sistemi ve aklın ortak ürünü olarak ahlaki bir nitelik kazanır. Mimarın yapıp-etmeleri, farklı varlık düzeylerindeki sorunların çözümüne yöneldiği ölçüde, sadece estetik ya da teknik bir mesele olarak sınırlandırılmaz, aynı zamanda ahlak ve din alanına da dâhil olur. Bu yüzden mimarın varlık hiyerarşisini dikkate alması zorunludur (Cansever, 2014b, s. 16-17). Bu zorunluluk, Cansever’de bilgi ile sorumluluk arasındaki bağ ile pekişir.

Cansever’in mimari kararlara atfettiği bu ahlaki boyut, gençlik yıllarında edindiği dini ve entelektüel yaşantılarla da beslenir. Elmalılı Hamdi Yazır’ın dokuz ciltlik Kur’an tefsirinin ilk cildini lise çağında bir yaz boyunca okuduğunu, metnin bilgi zenginliğine duyduğu hayranlıkla ifade edemediği bir rahatsızlık duygusunun iç içe geçtiğini anlatır. Özellikle “Bilen korkar” hadisi-i şerifinin sayfa sonunda iri puntolarla karşısına çıkması, onda kalıcı bir iz bırakır. Elmalılı bu hadisi kısaca “Allah’ı bilen Allah’tan korkar” şeklinde açıklar; Cansever ise bu ifadeyi bütün hayata teşmil ederek, herhangi bir meselede hakikate ulaşıldığında, gereğini yapmamanın mutlaka bir çıkmaza yahut cezaya yol açacağını düşünür. Ona göre, yerçekimi kanununu yalnızca sezgisel düzeyde değil, gerçekten bilen bir insanın, çürük bir zemine basmaktan kaçınması gibi, mimarın da varlığın ve toplumun işleyişine dair bildiği gerçekleri karar süreçlerinde göz ardı etme lüksü yoktur (Cansever, 2007, s. 42). Bu yüzden bilmek ve korkmak, yani hakikatin gereğini yerine getirememeye ihtimaline karşı duyulan titizlik, onun için mimari kararları sıradan teknik tercihler olmaktan çıkaran temel bir epistemik-etik birliktelik oluşturur.

Gençlik yıllarındaki Elmalılı tecrübesi, Cansever'in Batı düşüncesiyle kurduğu eleştirel mesafeyi de biçimlendirir. Lise çağında hayranlıkla okuduğu tefsirin ilk cildine yıllar sonra geri döndüğünde, metnin şaşırtıcı ölçüde Batı felsefe tarihine yaslandığını fark ettiğini anlatır. Bergson'u kırk günde Fransızca öğrenip okuyacak kadar Batı'ya vâkıf olan Elmalılı'nın, Kur'an'ı açıklarken Aristo, Kant ve modern düşünürlerden aldığı kavramsal desteği sürekli devreye sokmasını, büyük bir kültürel oluşumu, kendi iç mantığından hareketle kavramak yerine dış referanslarla anlatma örneği olarak değerlendirir. Buna karşılık, aynı yıllarda Titus Burckhardt, René Guénon ve Roger Garaudy gibi Batılı yazarların İslam'ı, kendi geleneklerinin diliyle değil, bizzat İslami referanslar üzerinden anlamaya çalıştıklarını; bu durumun, “Müslüman düşünürlerin Batı'ya, Batılıların ise İslam'a yaslanarak konuştuğu” paradoksal bir tablo ortaya çıkardığını söyler (Cansever, 2007, s. 44). Bu paradoks, onun için hem Batı'dan öğrenmeyi sürdürme hem de İslam düşüncesini kendi iç terimleriyle yeniden kurma gereğini birlikte düşündüğü modernlik tasavvurunun önemli bir arka planını oluşturur. Buradan sonra ifade, doğrudan kültür ile mimarlık ilişkisi içinde tanımlanır.

İslam Mimarîsi Üzerine Düşünceler başlıklı yazısında, Cansever'in içsel yönelimi, önce eleştirel tavrın somutlanmasıyla kendini gösterir. Batılı araştırmaların Tevhid'i göz ardı eden kabullerine karşı çıkışı, yanlış değerlendirmeleri çürütme iddiası ve canlanma hedefi, onun açısından bakıldığında yalnızca bir görüş beyanı olarak nitelendirilemez. Bu, Cansever'in değerler düzenini dışa vuran açık bir duruştur. Daha da önemlisi, Cansever mimari eseri, insanın iç dünyasının çevrede iz bırakması şeklinde ele alır. İnanç, kozmolojik idrak ve değerler hiyerarşisi; kararları, tercihleri, malzeme ve teknolojinin kullanım biçimlerini etkiler. Böylece sadelik, tevazu, mahcubiyet gibi hâller çevrede biçimsel karşılıklar bulur. Bu yaklaşımda yapı, teknolojik başarı düzeyinde kalabildiği gibi; insanın tutum ve sorumluluklarının somutlaşmasıyla mimari eser niteliğine de yükselebilir (Cansever, 2014a).

Cansever'e göre içsel yönelimin dışsallaştırılmasının gözlenebildiği ilk alan, yabancılaşma karşısında geliştirilen normatif tutumdur. Cansever, ecnebi formların taklitlerinin bir çevre ürettiğini; bu çevrenin duyarsız ve edilgin bir yönelime dönüştüğünü söyleyerek, kendi değerler düzenini açık biçimde dışa vurur. Yıkıcı etkilere karşı önerdiği çıkış, temel kavramların ve modalitelerin eksiksiz kavranışıdır. İkinci alan ise, davranış–tavır–bilgi–inanç–sanat

bağlamında kurulan bir birlik tasavvurudur. Zanaat loncalarıyla taşınan geleneğin dağılması, sanat eserini değerlendirme bilgisindeki eksikliği büyütür. Bu nedenle Cansever, yalnız esere bakmayı değil, eserin ardındaki birleştirici faktörleri de görünür hâle getirmek ister. Genetik Estetikte sanatçının kararlarını varlık telakkisine ve güçlerin hiyerarşisine dayandırması, sanatın biçimsel özellikleri üzerinden insanın yönelimlerinin dışsallaştırılabildiği bir zemini işaret eder. Üçüncü alan ise, insanın sorumluluk bilincinin biçimsel düzene bağlanmasıdır. Tevhid anlayışı zaman-mekânın sonsuzluğu ve insan yapısı ürünlerin sınırlılığını birlikte düşünmeyi gerektirir. Satih üzerindeki ayrıntıların kendi sınırları içinde var oluşu, mekânın sınırsızlığını kesintiye uğratmayan bir düzen olarak betimler. Böylece, insanın sınırlılığını kabullenen ve onu görünür kılan bir çevre anlayışının somut karşılıklar üretmesi mümkün olabilir (Cansever, 2014a).

Cansever din ile üslup arasında bağlantıyı saptarken, inançla fiil arasındaki kopmaz ilişkiyi merkeze alarak, üslup arayışının, tutarlı bir inanç ve varlık kavrayışı olmadan sonuç üretemeyeceği fikrini açık bir tavır olarak ortaya koyar (Cansever, 2014a).

Cansever'in başvurduğu varlık tabakaları şeması (maddi, biyo-sosyal, ruhi ve fikri düzeylerin birbirini taşıdığı ifadesi) üst düzey kararların alt düzeydeki teknik ve malzeme tercihlerine kadar sarktığı düşüncesi, üslup tartışmasını tek boyutlu açıklamalardan çıkarır. Böylece, sırf teknoloji ya da programla üslup üretilmeyeceği iddiasını, sistematik bir gerekçeye dayandırır (Cansever, 2014a).

Politeist kültürlerin parça mekânına karşılık, tek tanrılı dinlerde sınırsız genel mekân fikrini, İslam sanatlarında satih anlayışından mimaride iç-dış sürekliliğe uzanan bir dizi sonuçla ilişkilendirir (Cansever, 2014a).

Cansever, Firavuni değişmezlik ifadesiyle, varlığı statik ve mutlak bir biçimde kavrayan bir iradenin şehirde taşlaştığını düşündüğünü ima eder. Buna karşı göçebe-hareketli kültürlerin kalıcı yapıları yıkma tutumu, varlığı dinamik süreç olarak kavrayışın uç örneğidir (Cansever, 2014a). Cansever burada yıkımı olumlamaktan ziyade, şehrin biçimlenişinde belirleyici olanın mimari tercih değil, daha derinde bir varlık telakkisi olduğunu gösterir: Şehir biçimi, insanın hakikat tasavvurunun mekâna tercümesi olarak okunmalıdır.

Değinildiği üzere Cansever'e göre şehir, insanın inanç ve değerlerinden doğan tercihlerin görünür olduğu büyük bir ifade formudur: Bir toplumun

kendisi ve çevresi hakkındaki telakkisi, kâinatta kendisi için tasarladığı yer ve geliştirdiği tasarım, şehrin biçiminde dışsallaşır. Bu nedenle şehir dokusu; inanç, ahlak ve hukukla temellenen bir üst bilginin maddi alandaki izdüşümüdür (Cansever, 2014a) Cansever'in şehir tanımı, mimarlığın ifade boyutunu tek yapı ölçeğinden çıkarıp, bütün bir şehir örgüsüne yayar: Ulaşım, altyapı, yapı grupları ve bunları işleten kurumlar, birlikte, toplumun değerler sistemini görünür kılan bir ifade bütünlüğü oluşturur. Bu ifade fikri, Cansever'in Pekin-Paris karşılaştırmasında açık biçimde gözlenebilir. Pekin'de sıkı bir yapı nizamı içinde, sınırlı da olsa bireysel kararların dokuya farklılaşma kazandırması; buna karşılık Paris'te mutlak iradenin belirlediği cephe çizgileri ve ölçeklerin, yapıları anonim, sıradan nesnelere dönüştürmesi, şehir biçiminin arkasındaki insan ve toplum telakkisini açığa çıkarır (Cansever, 2014a). Cansever, burada biçimi tartışıyor gibi görünür; fakat aslında şehirde kimliğin ve ferdiyetin nasıl bastırıldığı ya da nasıl yaşatıldığı üzerinden, şehrin bir siyasi-ahlaki ifade rejimi olduğunu ileri sürer. Benzer biçimde, kalıcılık-geçicilik meselesini malzeme ve yapı türlerine göre ayıran Osmanlı şehir örneği de, ifadenin tek bir estetik norm olmadığını; aksine, varlığın dinamik yapısına uyum sağlayan bir düzenleme akli olduğunu gösterir. Evlerin değişen aile yapısına uyumlu geçici malzemeye, han-hamam-çarşı gibi kamusal yapıların kalıcı malzemeye inşası; şehrin hem sürekliliği hem dönüşümü birlikte ifade eden bir bütünlük olarak kurulabildiğine işaret eder (Cansever, 2014a).

Cansever'in Osmanlı şehri okumasında, mimari biçimlerin kendiliğinden estetik tercihler olarak ortaya çıkmadığı görülmektedir. Cansever bunu inanç ve değerler sisteminin, standartlar-üslup-davranış üçgeni içinde dışa vurulması olarak değerlendirir. Osmanlı şehirlerinin tabiat ile inşa edilmiş âlemi bir bütünlük içinde kurması; ev bahçesi, havuz-çeşme gibi öğelerle tabiatın gündelik hayata taşınması; artifactların tabiatın güzelliğini yüceltmesi ve insanın dünyayı güzelleştirmesine aracılık etmesi, Cansever'in dilinde doğrudan bir dışsallaştırma olarak anlaşılır (Cansever, 2014a). Burada şehir gerçeklik, vakar, sadelik ve tezyinilik arasında kurulmuş bir ahenk üzerinden, insanın yaradılışla kurduğu ilişkiyi sunar. Konut mimarisi üzerine yaptığı ayrıntılı açıklama, ifade kavramını daha da somutlaştırır. Odanın bağımsız tektonik birimler olarak bütünlüğe katılması, evin küçük ölçüsünün tabiatı ve şehrin önemli odaklarını yüceltmesi, cumbanın hem iklimsel hem toplumsal işlevi (gölge, gözlem, çocukların toplumsal ortama katılımı) gibi unsurlar;

mimari vasıtasıyla, tevazu, mahremiyet, komşuluk hakkı ve insan ölçeği gibi değerlerin mekânda görünür hâle geldiğini gösterir (Cansever, 2014a). Manevi-kültürel standartlar, mimari eleman standartları ve teknik standartlar, gösterişçiliği ve nefis bağlamındaki arzuların mimarlıkta teşhirini sınırlayarak, şehrin şahsiyet bütünlüğünü teminat altına alan bir ifade zeminine dönüşür.

Mesken Mimarîmizin Temel Meseleleri başlıklı yazısında, Cansever'in en güçlü iddialarından biri şudur: Yaptıklarımız ile inandıklarımız ayrılmazdır. Çevreyi inşa ederken verdiğimiz mimari ve sanatsal kararlar, inancın eylemdeki tezahürüdür; bu bakımdan yapı bir iman ve idrak ifadesidir (Cansever, 2014a). Burada yapı, bir toplumun doğru-yanlış ayrımını, neye saygı gösterip neyi düzelterceğini, gelecek karşısındaki sorumluluk duygusunu dışa vuran bir kültürel belge niteliğindedir. Cansever'in kıyamet günü hesabı vurgusu, yapının zamansal etkisini (30–150 yıl ömür ve daha uzun süreli çevresel etki) etik düzeye taşır; dolayısıyla mimari ifade, sadece estetik değil, nesiller arası borç bilincidir (Cansever, 2014a). Çağdaş Babil Kuleleri ifadesi ile Cansever, mimari eleştirisini adeta bir imgeye dönüştürür. Apartmanlaşmayı Batılılaşma modası ve teknokratik kaprislerle açıklar. Bu durumda insanın payına ise olumsuzluklar düşmektedir. Ona göre bugünkü konut üretimi insan ölçeğinin yanı sıra komşuluk, bahçe ve mahalle yaşantısı gibi ifade kanallarını da kapatmaktadır (Cansever, 2014a). Cansever'e göre burada ifade edilen şey, insanın çevreyle ilişkisini kesen, onu seyir kültürüne mahkûm eden ve mimarlığı kültür temelinden koparan çirkinleştirici bir düzendir. Dolayısıyla Babil kuleleri, mimarlığın insanı yücelten ifade olma vasfını yitirdiği bir kırılmayı temsil eder.

Cansever, İslam toplumlarının sürekliliği taşıyamaması, kimi yerlerde tarihe ve kültüre dönük düşmanca tavrın yaygınlaşması ve ortaya çıkan çevrenin yücelik, saygı, tevazu, güzellik ve birlik ilkelerinden mahrum kalmasını, insanın maruz kaldığı bir yoksunluk hâli olarak nitelendirir. Bu nedenle insanlara yaşama zevkinin mümkün olduğunu gösterecek şekilde İslami çevrenin sağlanması gerektiğini düşünür. Cansever'e göre mevcut olumsuz durumdan çıkış yolu biçimsel farklılıkları kataloglamayla mümkün değildir. Farklı dönem ve coğrafyalara rağmen birleştirici temellerin yeniden keşfedilmesi gerektiğini ileri sürer (Cansever, 2014a).

Mimarlığı varlığın bütün alanlarını kapsayan bir disiplin olarak gören Cansever, yapıların hem hayat düzeninin çerçevesini oluşturduğunu hem de hayat tarzını şekillendirdiğini vurgular:

“Mimarlık varlığın bütün alanlarını kapsayan bir disiplindir. (...) Yapılar hayat düzenimizin çerçevesini oluştururken, hayat tarzımızı da şekillendirir (Cansever, 2014b, s. 7).”

Buna göre mimar, içinde yaşadığı ve aynı zamanda kendi düşünce biçimini de şekillendiren kültür dünyasını yeniden kurma kudretine sahiptir. Bu ise insanın kendisini tanımakla başlar; zira

“insan hayatının biçimi ile insanın vücuda getirdiği mimarî çerçevenin biçim özellikleri (...) ayrılmaz şekilde birbirlerine bağlıdır (Cansever, 2014b, s. 7).”

Bu bağların kopması ise kültürel kirlenme anlamına gelir. Dolayısıyla üslup, burada yalnızca bir estetik tercih dizisi değil, insanın kendisiyle ve dünyayla kurduğu ilişkinin doğruluk veya sapma derecesini de gösteren etik bir göstergedir.

Cansever, kültürel kirlenmeyi, teknolojiyi kendi başına yaratıcı güç addetmek ve gösterişçiliğe kapılmakla ilişkilendirir (Cansever, 2014b, s. 8). Özellikle İslam ülkelerinde, teknokrat planlamacıların kentleri ilahi ölçülerden kopuk biçimde yeniden düzenlemesini hem kültürel kirlenme hem de Allah’a şirk koşma olarak değerlendirir. Yayın ve telkin araçlarıyla dayatılan bu pratikler, şehirleri gayrimeşru bir kazanç alanına dönüştürür.

Ortaya çıkan bu tablo karşısında özellikle mimara düşen görev, dünyayı güzelleştirme yönündeki sorumluluğu ciddiye almaktır. Cansever, mimarlığa ilişkin kişisel görevini şu şekilde ifade eder:

“Mimarlığın, ‘İnsanın dünyadaki esas vazifesi dünyayı güzelleştirmektir’ hadisi şerifinde tarif edilmiş çerçeve içinde oluşmasını sağlamak (...) yanlışları bertaraf etmek uğrunda çaba sarfetmek benim için kaçınılmaz görev olmuştur (Cansever, 2014b, s. 8).”

Mimar, kültürel değerleri eserlerine yansıtarak onları yeniden üretir; mimarlık ile kültür arasındaki bağ zayıfladığında yozlaşma ve kirlenme ortaya çıkar. Bu yüzden ifade, yanlış değerlerin, sahte ihtiyaçların ve gayriahlaki

kazanç mantığının görünür kılınmasına karşı verilen bir mücadele alanı olarak değerlendirilebilir. Ortaya çıkan mücadelede katılım fikri son derece önemli bir eşik halini alır. Bu anlamda katılım, şehir ölçeğinde etik bir programın merkezine yerleşir.

Cansever, Şehir başlıklı yazısında, mimarı açıkça etik-metafizik bir sorumlulukla tanımlar: Şehir imajı, İslam kültürlerinde cennet tasavvurunun yansımaysa, mimarın görevi de çelişkileri azaltan, insanı şeytani sapmalardan koruyan ve meşru yaratıcılığı açan kurallarla, dünyayı güzelleştirme imkânını kurmaktır (Cansever, 2014a). Bu bakış, çağdaş mega-kulelerin gayri insani tektoniklerini dışarıda bırakan bir şehir ideali önerir. Mimarı da bu idealin üslup ve niteliklerini tayin etmekle yükümlü bir dünya kurucu olarak yeniden tarif eder.

İnsan, inşa sürecine katıldığı ölçüde mimari çevrenin sorumluluğunu kavrar:

“İnsan, inşa edilip biçimlendirilen bir mimarî çevrenin oluşumuna katıldığı nispette onun sorumluluk ve bilincine erişir. Onu güzelleştirme iradesi gelişir (...) onunla yaşar, onu geliştirir. Hatta birlikte gelişir (Cansever, 2014f, s. 183).”

Cansever bu ilkeyi, somut bir mekânsal düzen olarak Osmanlı şehir dokusunda örnekler.

Emredici, geometrik ve varlığı (topografya, rüzgâr, yönelme) yok sayan şehir kurgularına karşılık; Osmanlı şehir dokusu, insan ölçeğinde yolların ve köşebaşlarının topografyaya uyumla çeşitlendiği, çıkmaz sokaklarla özelleşebildiği bir düzen sunar. Bu düzen, yalnızca tek bir neslin değil, yüzyıllar boyunca farklı nesillerin kendi kararlarını üretebilmesine imkân verir; böylece her ailenin konutu ve komşuluk ilişkilerini düşünmesi, şehrin kolektif yapısına katılımın gündelik bir sorumluluk hâline gelmesini sağlar (Cansever, 2007, s. 262–264).

Bu birlikte gelişim, Cansever’e göre en yoğun biçimde İslam şehirlerinde gözlemlenir. Osmanlı şehirlerini, doğa ile insan ürününün dengeli birlikteliği olarak görür. Bunlar, bahçeli, müstakil evler; havuz ve çeşmelerle desteklenen mekânlar; doğal ve yapay kusursuz biçimde bir arada tutan düzenlemelerdir (Cansever, 2014b, s. 116-117). Bu şehirler, insanın doğayı yüceltme çabasının, dolayısıyla inanç ve değer dünyasının mimari ifadeleridir. Şehirle birlikte

gelişen insan fikri, burada, mekânın da pasif bir kabuk olmadığını; aksine, insanın ahlaki ve estetik olgunlaşmasının aktif bir paydaşı olduğunu ima eder. Böylelikle, şehirdeki mekânın aktif bir paydaş olduğu fikri Cansever'de yaradılış ile çevre ilişkisine kadar uzanır.

İnsanın yapıp-etmelerini ilahi emre uymaya yönelik tavır olarak yorumlayan Cansever'e göre, çevreyi yaratılışın kanunlarına uygun biçimde düzenlemek hem varlığın yapısına hem de insanın içsel dünyasına sadakatine karşılık gelir:

“İçinde yaşadığımız dünyanın yapısını, varlığın yapısını ve varlık içerisinde yerimizin ne olduğunu bildiğimiz, yaradılışın kanunlarına uyarak çevremizi düzenlediğimiz (...) zaman (...) dünya güzelleşmiş oluyor. Yaradılışın aslî iradesi tezahür ediyor (Cansever, 2014b, s. 305).”

Ne var ki günümüzde İslam ülkelerinde bu sorumluluğun zayıfladığına dikkat çeker. Tarihi biçimlerin inanılmadan, yalnızca sömürü ve kâr amacıyla kullanılması, samimiyetsiz bir tavidir:

“Tarihî unsurları, hiçbir sorumluluk ve saygı duymadan kullanan, fakat sadece sömürüyü ve kârı amaçlayan bu temayüller açıkça egemen gayriahlakî, sorumsuz, bilinçsiz karakterin kanıtı durumundadır (Cansever, 2014b, s. 47).”

Tarihi miras, yalnızca estetik bir envanter değil; toplumun kimliği ve hafızasıdır. Mimarlık, bu mirası yaşatan etik bir disiplin olduğu için, tarihi unsurların sorumsuzca araçsallaştırılması hem mimarlığın hem de kültürel sürekliliğin anlamını zedeler. Böyle bir ortamda mimarın ifade sorumluluğu, özellikle de tarihi öğeleri kullanırken samimiyet, saygı ve sorumluluk sınavından geçer. Bu sınavın Cansever'deki kavramsal karşılığı ise üsluptur.

Cansever'in insanın çevreye yönelik yapıp-etmelerini ahlak ve din alanında konumlandırması, üslup kavramını da olması gerekenin ifadesi olarak temellendirmesine yol açar:

“Bir sanat eserinin üslup özelliklerinin ilişkileri, karşılıklı bağımlılıkları, bir karar vericinin (mimarın) tavır alışı aslî önemi haiz konulardır (Cansever, 2014b, s. 22).”

Mimarın tavrını belirleyen, onun inanç ve değerleriyle şekillenen yaşam bütünlüğüdür. Bu nedenle, karar verme süreçlerinde öne çıkan değer ve inançlar, üslupla doğrudan ilişkilidir:

“Bu suretle insan, çevresini, uyarınca hareket edip davranışlarını sergilediği kendi kozmik idrakiyle ahenk içerisinde organize eder ve biçimlendirir (Cansever, 2014b, s. 22).”

Üslubu belirleyen şey, mimarın kozmik idrakidir; yani varlık, insan ve Allah arasındaki ilişkiyi nasıl kavradığıdır. Cansever’e göre mimari üslup, salt biçimsel bir tercih değil, mimarın evrene, insana ve tarihe dair bütüncül anlayışının ifadesidir. Bu nedenle, mimarın her kararı –malzeme, ölçek, oran, boşluk– kozmik idrakiyle uyumlu bir anlam örgüsü kurar. Bu bağlamda üslup, Cansever için mimarın karakterinin mekândaki dilidir.

Sonuç olarak Cansever’de ifade, insanın yaşantılarını, inanç sistemini ve varlık tasavvurunu, mimari biçim ve üsluplar aracılığıyla dışsallaştıran bir süreçtir. İfade, hem mimarın dünya görüşünü görünür kılar hem de şehirler, evler ve sokaklar üzerinden, insanın dünyayı güzelleştirme sorumluluğunun maddi-mekânsal zeminini oluşturur.

4.3. Turgut Cansever’de Anlama

Cansever, anlama kavrayışını hem kendi entelektüel serüveni hem de mimari üretimi üzerinden temellendirir. Bu bağlamda özellikle Ernst Diez ile karşılaşması, Mimar Sinan okuması ve İslam kozmolojisine dayalı mimarlık tasavvuru temel referans noktalarıdır. Anlama, onun için ne yalnızca bilişsel bir faaliyet ne de sadece estetik bir sezgi meselesidir; yaşantı, bilgi, hafıza ve inanç düzeylerinin iç içe geçtiği bir süreçtir. Bu nedenle Cansever’de anlama, bir sonuçtan çok, farklı düzlemler arasında kurulan süregelen bir bağ kurma pratiği olarak okunmalıdır.

Cansever’e göre anlama, mimarlığın yalnızca geçmişi tanıma çabası değil, var olanla kurulan ilişkinin ahlaki ve düşünsel sorumluluğunu üstlenme biçimidir. Röportajlarında, mimari üretimi daha önce var olanın içine yerleştirme zorunluluğundan söz ederken, hangi koşulların ve hangi değerlerin nazar-ı itibara alınacağı sorusunu merkeze alır. Bu yaklaşımda tarih, biçimsel referansların kaynağı değil; bugüne ve geleceğe yön veren bir anlam alanıdır. Cansever’in, var olanın bize emrettiği fikrini özellikle vurgulaması, mimarlığı

özel bir yaratıcılık alanından ziyade, insanın dünyadaki varoluşuna dair bilinçli bir tavır olarak ele aldığını gösterir. Bu nedenle anlama, bir yandan varlıkla yüzleşme fikrini çağrıştıran bir bilinç hâlini, öte yandan İslam düşüncesinde karşılığını bulan gelecek sorumluluğunu birlikte içerir; mimar, ancak bu çift yönlü bilinçle, yaptığı işin zamansal ve etik sonuçlarını kavrayabilir (Cansever, 2007, s. 214–216). Bu genel çerçeve, Cansever'in mimarlığı neye dayanarak kurduğumuz sorusunu ısrarla öne çıkarmasıyla daha da belirginleşir.

Bu çerçeveyi derinleştiren arka plan, Cansever'in mimarlığı tek boyuta indirgeyen okumaları aşma ısrarıdır. “Mimari nedir?” sorusunu şematik tanımları yeterli bulmayarak açması, mimarlığı varlığın farklı katmanlarında gelişen sorunların birlikte ele alındığı bir alan olarak kurmasına yol açar. Onda bu tavrın oluşmasını tevhid kavramında aramak gerekir. İslam mimarisine dair iddiaların, yerel geleneklerin devamı gibi sınırlayıcı açıklamalarla tüketilemeyeceğini düşünür; zira böyle yaklaşımlar, birliği kuran ilkeyi devre dışı bırakır. Bu nedenle “İslam mimarisi nedir / ne değildir?” sorularını, indirgemeci analizlerin daralttığı alanı yeniden genişleten bir yöntem olarak görür. Varlık düzeyleri arasındaki hiyerarşi dikkate alınmadan yapılan değerlendirmelerin eksik kalacağını ısrarla vurgular (Cansever, 2014a). Bu noktada anlama, yalnızca nesneyi betimleme değil; onu mümkün kılan ilkeyi, yani birleştirici temeli görünür kılma çabası olarak dikkat çeker.

Bu düşünüşün zaman içinde derinleşen idrak boyutu, Cansever'in kendi öğrenme tecrübesinde açıkça görünür. Üniversitenin dördüncü sınıfındayken, Mazhar Şevket Bey'in³ tavsiyesiyle 1944'te ilk kez Ernst Diez'in Emevi sanatı dersine katılan Cansever, anlatılanları o sırada yeterince kavrayamadığını belirtir. 1946'da aynı dersi ikinci kez isteksizce dinler; bu kez, ilk derste aslında hiçbir şey anlamadığını fark ederek dersi sonuna dek dikkatle takip etmeye karar verir. 1949'da doktorasını vermek üzereyken Diez'i üçüncü defa dinlediğinde, asıl kırılmanın artık idrak düzeyindeki değişimle ilgili olduğunu teslim eder:

³ Mazhar Şevket İPŞİROĞLU, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü hocasıdır.

“Bu adamı bir daha dinleyeceğim dedim. Aynı şeyleri anlatıyor. Ben hiçbir şey anlamamışım meğerse!.. İdrakin değişmesi... Bir de anlatanın derinliği (Cansever, 2007, s. 38).”

Cansever burada hem anlatanın hem dinleyenin aynı kişi olarak kalmadığını, aradan geçen zamanda bilgi, yaşantı ve idrak düzeyinin değişmesi sebebiyle, ne aktarılan bilginin aynı biçimde alımlanabildiğini ne de dinleyenin önceki ben ile özdeş olduğunu, onun bir değişim içinde olduğunu vurgular. İlk yaşantıda kurulmamış bağlar, sonraki tecrübe birikimiyle birlikte kurulabilir hale gelir; Emevi sanatı da ancak bu ikinci ve üçüncü karşılaşmada, tarihsel bağlamı ve İslam sanatı içindeki yeriyle anlamlı bir zemine oturur. Böylece anlama, belirli bir şimdide geçmiş yaşantıların yeniden değerlendirilmesi ve geleceğe dönük kavrayış imkânlarının açılması olarak belirginleşir. Bu, onun mimarlık ve şehircilik meselelerine bakışında da görülen temel hermeneutik tutumdur. Aynı olguya farklı zamanlarda bakıldığında, bakan öznenin değişmesiyle birlikte anlam ufku da genişler. Bu nedenle anlama, Cansever’de bir kez elde edilip kapanan bir bilgi değil; tekrar eden karşılaşmalarla yoğunlaşan bir idrak hâlidir.

Cansever, bu tür geç kavrayışları restorasyon arzusuyla ilişkilendirir. İlk anda fark edilemeyen yahut yeterince önemsenmeyen şeylerin, sonradan yeniden dönme ve onları hak ettikleri değerde anlama isteğiyle çağırılması, ona göre insanın kendini yeniden inşa etmesinin bir biçimidir. Mimari açıdan restorasyon da yalnızca fiziksel onarım değil; yapının tarihsel sürecinin bilincine varmak, onu bu süreç içindeki yeriyle kavramak ve güzelliğini yeniden yaşama imkânı sunmaktır (Cansever, 2007, s. 106-108). Böylece anlama hem bireysel yaşam bütünlüğü hem de mimari koruma bağlamında geçmişle şimdi arasında kurulan bilinçli bir köprü hâline gelir. Ortaya çıkan tablo, insanın tarihselliğini vurgulayan yaklaşımlarla uyumlu biçimde, anlama eylemini geçici bir izlenim değil, zaman içinde derinleşen bir süreç olarak gösterir; zira doğru anlaşılamayan bir geçmişin sorumlu biçimde taşınması mümkün değildir. Bu nedenle Cansever’in restorasyon yaklaşımı, salt biçimsel sadakatten çok, yapının ait olduğu zaman, mekân ve değerler dizisinin derinlemesine kavranmasını şart koşar. Bu noktadan itibaren anlama, yalnız yeniden bakma değil, yeniden okuma olarak da tarif edilebilir.

Bu yorum mantığı, ölçü ve yer seçiminde de yeniden okumayı zorunlu kılar. Rasmussen’in öğrencileriyle birlikte Bursa–Muradiye’de yaptığı çalışma,

aslında küçük bir semt dokusu ile büyük bir türbe yapısı çevresini anlamaya yönelik bir stüdyo çalışmasıdır: bir kabristan, birkaç bakkaldan oluşan küçük bir merkez ve güçlü bir abide aynı çerçevede ele alınır. Öğrenciler alanı metrik sistemle ölçtüklerinde karmaşık, küsuratlı rakamlarla karşılaşır; Rasmussen bunu anlaşılmaz bulurken, Cansever ölçümlerin arşın ya da endaze üzerinden yeniden yapılmasını önerir. Ölçü birimi değişince planın ardındaki düzen ve sadelik ortaya çıkar; böylece hem tarihi çevreyi anlamak için kullanılan araçların ne kadar belirleyici olduğu, hem de geleneksel ölçü sistemlerinin ardındaki rasyonel mantık görünür hâle gelir (Cansever, 2007, s. 182–184). Bu küçük epizot, tarihi çevreye bakarken yalnızca biçimleri değil, o biçimleri mümkün kılan kültürel ve teknik altyapıyı da ciddiye almak gerektiğini gösterir. Muradiye'deki birkaç dükkân, mezarlık ve türbe, ölçü dili çözüldüğünde, dağınık bir dokudan olarak nitelendirilmekten ziyade, kendi iç matematiği olan tutarlı bir bütün olarak anlaşılabilir. Böylece ölçü düzeltmesi gibi görünen şey, aslında mimari mirası okuma biçiminin kökten dönüşümüne işaret eden bir başlangıç noktası hâline gelir. Burada anlama, neyi ölçtüğümüzden çok hangi dille ölçtüğümüzün de belirleyici olduğunu açığa çıkarır.

Cansever'in ODTÜ yer seçimi anlatısı, anlamamanın tek seferlik bir kanaat değil, verinin ve koşulların yeniden değerlendirilmesiyle olgunlaşan bir süreç olduğunu ortaya koyar. Üstünkörü jeolojik raporların yeniden incelenmesiyle sağlam kaya sanılan zeminin parçalı kayalara dönüşmesi, kararların ancak eleştirel yeniden okuma ile doğrulanabileceğini gösterir; böylece mekân üretimi, yalnız tasarım değil aynı zamanda sürekli bir muhakeme ve doğrulama pratiği hâline gelir (Cansever, 2007, s. 186-188). Dolayısıyla anlama, Cansever'de hem tarihi çevreyi okumanın hem de güncel veriyi sınamanın ortaklığı gibi çalışır.

Bu süreç içinde doğrulama mantığı, Cansever'in Mimar Sinan okumalarında daha geniş bir kültürel bağlama taşınır. Sanatçının bireysel deneyimlerinin başkalarının deneyimlerini de içerdiğini düşünen Cansever, Mimar Sinan kitabında benzer bir anlama yöntemini benimser. Sinan'ı anlayabilmek için yalnızca onun eserlerini değil, onu etkileyebilecek sanat ve mimarlık örneklerini de incelemek gerektiğini savunur. Sinan'ı, İslam–Osmanlı sanat ve mimarlık geleneğinin sürekliliği içinde, bu geleneğin imkân ve sınırlarıyla birlikte kavramaya çalışır. Zira İslam dini, Cansever'e göre, her an

yeniden kurulan bir varlık ve kâinat tasavvuruna dayanır. Bu nedenle ondan kaynaklanan sanat ve mimarlık da dinamik ve süreçsel bir yapı taşır. Burada hareket, yalnızca fiziksel dolaşım değil; aynı zamanda anlamın da üretilme biçimidir.

“İslam mimarlık sanatı, hareket halindeki insanın her farklı noktada yeni vechelerini algıladığı, her yeni adımda bir önceki hatırlanarak zamanın bütünlüğü içinde kavranabilecek bir yapıdadır. Bu sebeple İslam mimarisi, özellikle Osmanlı mimarisi, tek bir noktadan bakılarak anlaşılamaz; eser, kendisine yönelik bakış noktasına ve tarzına göre sürekli farklı vasıflar kazanır (Cansever, 2005, s. 14).”

Mekânı anlama tarzının önemli örneklerinden biri, Kâbe etrafındaki tavaf ve Safa–Merve arasındaki sa’y ritüelini okuma biçimidir. Kâbe’nin sanıldığı gibi tam kare ya da kusursuz dikdörtgen değil, hafifçe eğri bir hacim olduğunu vurgulayan Cansever, köşeli bir yapının etrafında dairesel hareket eden insanın, her adımda aynı nesneyi farklı bir çerçeve içinde gördüğünü belirtir. Ona göre bu durum, mutlak hakikatin dünyadaki sembolüyle kurulan ilişkinin, hiçbir zaman tek bir bakış noktasına indirgenemeyeceğini gösterir. Tavaf ettikçe, insan aynı hacmi bir daha asla öncekiyle tamamen özdeş bir görüntü olarak deneyimlemez. Sa’y ritüelini ise, iki tepe arasında iniş ve çıkışlarla, yavaşlama ve hızlanmalarla kurulan bir bilgi üretme sistematiği olarak yorumlar: Kâbe’ye yönelerek bütünü görme, günlük işlerin temsil edildiği düzlüğe inerek dünyaya karışma ve yeniden Kâbe’ye dönerek bütüne bakma hareketleri, ona göre hem mimari araştırma hem siyaset hem de bilimsel faaliyetin evrensel bir modeli gibi okunabilir (Cansever, 2007, s. 50). Bu okuma, İslam ritüellerinin, mekân ve hareket üzerinden kurdukları anlam örgüsünü, mimarlıkta her adımda yeni bir vechе kavramıyla birleştiren özgün bir hermeneutik öneri niteliği taşır.

Aynı pasajda Cansever, bu sembolik okumaların İslam düşüncesinde çoğu zaman hoş karşılanmadığını da anlatır. Tavaf ve sa’y hakkında yazmasını teşvik eden Nevzat Yalçıntaş’a rağmen, Hayrettin Karaman ve Tayyar Altıkulaç gibi isimlerin, ibadetlerin anlamı üzerine düşünmeyi gereksiz hatta sakıncalı görerek, yalnızca şekilsel ifaya vurgu yaptıklarını aktarır. Buna karşılık, Kur’an’ın ısrarla “tefekfüre eğilin” çağrısı yaptığını hatırlatır ve dinin düşünmeyi dışlayan bu yorumunu, İslam’ı hiçbir şekilde işe yaramayan hale

sokan bir deformasyon olarak niteler. Ona göre asıl mesele, dini deneyimin sanat ve mimarlıkta hangi ipuçlarını verebileceğini, tarihi tecrübeye dikkatle bakarak ortaya koymaktır (Cansever, 2007, s. 50-52). Böylece anlama, yalnızca geçmişî yorumlamak değil, dini pratiklerin taşıdığı kozmolojik ve epistemolojik imkânları çağdaş mimari düşünce için yeniden görünür kılma çabası hâline gelir. Bu vurgu, Cansever'in anlamayı aynı zamanda normatif bir sorumluluk alanı olarak gördüğünü de gösterir.

İslam ve Osmanlı şehir yorumunda ise anlama, hareket eden göz fikriyle daha da zenginleşir. Rönesans'ın karşıdan bakışa dayalı durağan algısına karşı, nesnenin etrafında dolaşarak her cepheden gerçekleşen algılama; mekânın sonsuzluğu içinde tektoniklerin bir aradalığı ve açık bütünlük fikri, şehri kapalı bir kompozisyon değil, eklemeye açık kümülatif bir düzen olarak kurar (Cansever, 2014a). Bu noktada Cansever'in "Allah'tan başka hiç kimsenin zaman ve mekândan münezzeh olmadığı" vurgusu, şehirde hem tevazu hem süreklilik hem de insan ölçeğini koruyan bir anlam dünyasının temelini kurar. Dolayısıyla Sinan ölçeğinde tarif edilen çoklu bakış, şehir ölçeğinde açık bütünlük fikrine dönüşür.

Bu nedenle Cansever, Sinan'ın eserlerini Rönesans merkezli bir mimarlık tarihi kurgusuna göre değil de ait oldukları Osmanlı kültür ortamı içinde anlamaya yönelir. Sinan'ın başarısını, her türlü önyargıyı aşarak İslam'ın derinliklerinden beslenebilmesine bağlar. Ona göre mimarlık eseri, sanatçısının varlık ve kâinatın yapısına ait gerçeklikleri sezîş ve tasavvur edişinin esere yansıdığı ölçüde yücelik kazanır (Cansever, 2005, s. 13-14). Burada anlama hem geleneğin geçmişte biriktirdiklerini hem de çağın ihtiyaçlarını dikkate alarak, mimarın konumlandığı tarihsel şimdiyi yorumlama çabası olarak belirir. Dolayısıyla Sinan'ı anlamak, onun form repertuarını tasnif etmekten çok, kararlarının ardındaki dünya tasavvurunu, insan ve kâinat anlayışını kavramak anlamına gelir. Böylece anlama, biçim repertuarını betimlemekten, kararların dayandığı ilkelere ve bağlama yönelir.

Bu bağlamda Cansever, Sinan'ı anlama çabasını şu şekilde tarif eder:

"Mimar Sinan'ın eserlerine tasarımcısının gözüyle farklı noktalardan bakarak, süregiden tarihî ve kültürel, dolayısıyla da mimarî gelişmenin içerisinden, bizzat yaşamış olduğu zaman kesitinin onun kararlarını nasıl şekillendirdiğini açıklayarak eserin insanı yücelten veçhesine ulaşmayı denedik (Cansever, 2005, s. 14)."

Burada anlama, hem eserin çoklu bakış noktalarına göre değişen veçhelerini takip etmeyi hem de Sinan'ın kararlarının, içinde bulunduğu tarihsel-toplumsal gerçeklik tarafından nasıl şekillendirildiğini çözümlemeyi içerir. Sinan'ın kubbe, minare, mekân kurgusu ve hareket telakkisi, Cansever'e göre İslam kozmolojisinin ve insanın kâinat içindeki konumuna dair tasavvurun somutlaşmış hâlleridir. Dolayısıyla mimarın dışsallaştırma biçimlerini anlama, yalnızca biçimi çözümlemek değil, söz konusu biçim aracılığıyla, insanın varoluş konumuna dair bir kavrayış geliştirmektir. Bu nedenle Cansever'in Sinan okumaları, aynı zamanda kendi mimarlık anlayışının da bir tür oto-portresidir. Sinan'ı nasıl okuduğu, kendi konumunu da ele verir. Bu noktada anlama, bir yorum tekniği olmaktan çıkarak konum alma biçimi hâline gelir.

Cansever'in anlama kavrayışı, yalnızca tarihi eserler üzerinden değil, modern mimarlık tarihiyle kurduğu hesaplaşma üzerinden de şekillenir. "Modern Mimarının Temelleri" başlıklı doçentlik tezinde, modern mimarının yalnızca Batı içi bir gelişme olarak değil, İslam dünyası ve Uzakdoğu ile kurulan ilişkiler bağlamında kavranması gerektiğini savunur. Le Corbusier ve çağdaşlarının Kuzey Afrika ve İslam coğrafyasından devraldıkları mekân telakkisini görürür kılmaya çalışır. Tez, Edebiyat Fakültesi'nde ilk aşamada reddedilir; gerekçe, İslam'ı yüzeysel bir tarih olarak geçmek yerine mahiyetine ve özüne inmeye çalışan yorumun, tarihçinin görevi olmadığı iddiasıdır. Yıllar sonra, Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun teşvikiyle, muhataplarının neyi duymaya hazır olduklarını gözetken yeni bir söylemle metni yeniden yazar. Bu kez tez, neredeyse eşit bir oy dağılımında, yalnızca bir oy farkla kabul edilir (Cansever, 2007, s. 148). Cansever bu tecrübeyi, İslam'ın modern mimarının kaynakları arasındaki yerini kavrama çabasının, dönemin akademik ikliminde nasıl güçlü bir direnişle karşılaştığını gösteren bir örnek olarak değerlendirir. Anlama, burada salt bilgiyi aktarmak değil; dirençle, önyargıyla ve kurum içi iktidarlarla uğraşarak hakikatin duyulabilir kılınması için verilen hermeneutik bir mücadele hâline gelir. Dolayısıyla anlama, sadece metin ve yapılarla değil; kurumlar ve söylem rejimleri de ilişkilidir.

Cansever, Batı sanat tarihinin kategorilerinin İslam kültürlerinin problem alanlarını kapsamadığını belirterek, değerlendirme ölçütlerinin kendi bağlamı içinde yeniden kurulması gerektiğini savunur. Strzygowski, Worringer, Riegl, Coellen, Diez ve Genetik Estetik çizgisine yaptığı göndermeler, anlamayı, tekil biçim çözümlemelerinin ötesine taşıyan bir çerçeve arayışına bağlar. Ona göre

önemli olan, birleştirici ilkenin sanatın içine nasıl yerleştiğini kavramaktır. Bu bağlamda tevhid, kültür tarihi ile sanat tarihi arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye zorlayan, biçimin din ve ahlakla ayrılmaz bağını kuran bir postüladır (Cansever, 2014a). Bu teorik hamle, Cansever'in anlamayı bir yöntem sorusu kadar bir ölçüt sorusu olarak da ele aldığını gösterir.

Konut ve şehir düşüncesine yönelirken Cansever'in anlama yöntemi, modernist bir imgeyle yerel yaşantı hafızasını karşı karşıya getirdiği bölümde somutlaşır. Le Corbusier'nin Marsilya Bloku'ndaki ufka bakan adam krokisini heyecan verici bulmakla birlikte, çözümün uzak ufkundan değil, yakını bilip düzenlemekten başlaması gerektiğini söyler; bu noktada Konfüçyus'un evvela yakını düzenlemek vurgusunu bir eşik olarak anar. Türk evi plan tipini, tek istikamete bakmayı emreden bir balkon fikrinden daha zengin bulmasının nedeni de buradadır: odanın hem sokağa hem sofaya (ve kimi tiplerde bahçeye) açılması, dünyayı çoklu yönlerden kavramaya imkân verir (Cansever, 2007, s. 240–242). Buradan hareketle anlama, Cansever'de, tek bir bakış doğrultusuna indirgenmeyen; farklı noktalardan ve farklı yönlerden bakarak gerçeğin farklı yüzlerini görünür kılan çoğul bir idrak disiplini olarak belirir. Böylece çoklu bakış ilkesi, bu kez konut ve gündelik yaşantı ölçeğinde bir anlama pratiğine dönüşür.

Anlama, yalnızca tarihsel bağlamı kavramakla da sınırlı değildir. Mimar–kullanıcı–işveren ilişkisi de aynı manevi zeminde okunmalıdır. Cansever'e göre İslam kültüründe Müslüman mimarın ruhi durumu, özü itibarıyla binayı kullanacak Müslüman aileninkinden farklı değildir:

“Bu sebeple mimar, kullanıcıyı mimarisiyle yönlendirmeye ve onu etkilemeye çalışacak kadar mağrur ve iz'andan uzak değildir. Aynı şekilde, bina da, kullanıcı için bir gösteriş ve övünme aracı ya da onu yönlendirip sınırlayarak, ona tahakküm eden yabancı bir güç olmayacaktır (Cansever, 2014b, s. 38).”

Dolayısıyla mimar, kullanıcıyı dışarıdan sevk eden bir otorite değil; onunla aynı inanç ve değer dünyasını paylaşan, benzer bir ruh hâlinde konuşan bir özne olarak konumlanır. Mimarlığın görevi, kullanıcıyı manipüle etmek değil, onu kendi ufkuna doğru açılmaya bırakacak bir çerçeve kurmaktır. Böyle bir çerçevede ise bina ne bir gösteriş ne de bir tahakküm aracına dönüşür; kullanıcının kimliğini, inancını ve duygusal dünyasını yansıtan, onunla birlikte

anlam kazanan bir mekân halini alır. Bu ilişki biçimi, insanın yaşarken dünyayı yorumlayan bir varlık olduğu ve mimari çevreyi de bu yorum sürecine dahil ettiği yönündeki hermeneutik duyarlılıkla uyumludur. Anlama burada karşılıklıdır: Mimar kullanıcıyı, kullanıcı da mekânı ve dolayısıyla mimarın dünya görüşünü anlamaya çalışır. Süreç ise tek yönlü bir etkileme değil, çok yönlü bir karşılıklı açılımdır. Bu nedenle anlama, Cansever'de yalnızca mimarın sahip olduğu bir yeti değil; kullanıcıyla birlikte kurulan müşterek bir yorum alanıdır.

Bu yaklaşımın arka planında İslam kozmolojisi yer alır. Cansever, İslam mimarisinin kaynağını, insanın varoluş hiyerarşisindeki yerini kavrama çabasında görür:

“Varlık, inançlar, bilgi ve idrakin aklı, ruhî ve dinî düzeyi, bütün sanat formlarına yansır. Bu yüzden, İslam sanatları ve mimarîsi nihai karakteristiklerine binaen İslam kozmolojisinin projeksiyonlarıdır (Cansever, 2014b, s. 35).”

Bu nedenle İslam mimarisi, yalnızca estetik bir form repertuarı değil, İslam kozmolojisinin ve insanın evrendeki yerinin mekânsal bir projeksiyonudur. Varlık, inanç, bilgi ve idrak düzeyleri, mimari biçimlerde yeniden kurulur. Kubbenin göğe açılan hareketi, avlunun içe dönük mahremiyeti, ışık-gölge oyunları bu kozmolojik tasavvurun farklı ifadeleri olarak okunur. Cansever'in anlama çabası, bu projeksiyonları, insanın zamansal ve tinsel bütünlüğüyle birlikte kavramaya yönelir. Dolayısıyla anlama, kozmik düzenle insanın gündelik hayatı arasındaki bağı fark etmek olarak değerlendirilebilir. Bu noktada anlama, biçimi değil, biçimin arkasındaki varlık tasavvurunu hedefleyen bir okuma biçimi kazanır.

Cansever, Gotik/Barok/Rönesans ve modern mimarlığı, Hristiyan kozmik tasavvurun farklı dönemlerdeki devamı gibi görürken; İslam mimarlığını, mekânın sonsuzluğu ve zaman-mekân bütünlüğü üzerinden ayrı bir idrak alanına yerleştirir (Cansever, 2014a). Bu ayrım, onun için tarih yazımından çok, idrak rejimlerinin karşılaştırılmasıdır.

Bu karşıtlık, evrensel olan ile yerel olanın zorunlu olarak çatışmadığı fikrini de destekler. Cansever, Kâbe'nin tavafı örneği üzerinden, sabit merkez etrafında her adımda değişen bakışın, mahallilik ve tarihilik üretme imkânını doğurduğunu ileri sürerek, evrensel olanın yerel biçimlerde tecelli

edebileceğini somutlaştırır (Cansever, 2014a). Böylece anlama, evrenseli soyutlamak yerine, yerelin içinde izini sürme pratiği hâlini alır.

Cansever, *İslam Mimarîsi Üzerine Düşünceler* başlıklı yazısında, yaşadığı dönemi kendi mirasını başkasının aynasından öğrenme gibi sarsıcı bir durumla tarif eder: İslam ülkelerinin kültürel-dini kimlikten uzaklaşması, mimarlık mirasının da dış kaynaklar üzerinden tanınmasına yol açmış; bu da geç fark edilen bir tahribat ve eşzamanlı bir uyanış tecrübesi üretmiştir. Bu tecrübe, Batı'ya yönelişin eleştirisiz kabulünün sorun çözmediğine dair oluşan bilinçle birlikte, Cansever'in mimarlık tartışmasını ahlaki bir sorumluluk alanına taşıyan temel zemindir. Bu zeminde mimarlık, Cansever için yalnızca çevreyi biçimlendirme faaliyeti değil; insanın bilinç, tarih, mekân ve zamanla birlikte yaşadığı insanın bilinç, tarih, mekân ve zamanla birlikte kurduğu hayat deneyimi içine yerleşen bir pratiktir. Varlığın maddiden ruhi-akliye uzanan katmanları birlikte düşünülmeden, mimarlık olgusunun sahici biçimde kavranamayacağını söylemesi; onun mimarlığı, hayatın bütünlüğü içinde tecrübe edilen bir mesele olarak kabul ettiğini gösterir (Cansever, 2014a). Bu eleştirel uyanış, anlamayı aynı zamanda bir yeniden konumlanma ve ölçütleri geri çağırma eylemine dönüştürür.

Cansever, Osmanlı şehrini açıklarken, önce şehir araştırmalarının kendisini sorgular: Şehir üzerine yazılanların çoğu, araştırmacının elindeki anlama şekillerinin sınırları içinde kalır. Fark edilen özellikler, incelenmeye değer sayılan yönleri belirler ve böylece şehir, çoğu zaman parçacı bir bakışın nesnesi hâline gelir (Cansever, 2014a). Cansever'e göre anlamak, yalnızca görünen özellikleri sınıflandırmak değil; söz konusu özellikleri görünür kılan telakkileri, hiyerarşileri ve bütünlük fikrini de çözümlemektir. Osmanlı şehri de ancak yaratılıştan gelen hiyerarşileri ve varlığın bütünlüğünü dikkate alan bir üst kavrayışla anlaşılabilir. Bu anlama çabası, tarihi süreç bilinciyle derinleşir. Osmanlı şehri, tarihi mirası ölü kalıntı olarak dondurmak yerine onu günlük hayata katan, eskiyle yeni arasındaki ilişkiyi eklemeli-kümülatif bir bütünlük içinde kuran bir tavır üretir. Ayasofya örneğinde Osmanlı ilavelerinin ölçüleriyle iç mekânın daha yüce hissettirecek şekilde tasarlanması; minare, türbe ve çevre yapılarıyla yapının hayata ziynet olarak katılması; her eklenen parçanın kendi varlık ve gelecek sorumluluğuyla kişilik kazanması gibi vurgular, Cansever açısından anlamanın, zaman içinde sorumlulukla ekleme fikri olduğunu gösterir (Cansever, 2014a). Burada anlama, bir yandan okuma

faaliyeti iken, öte yandan “nasıl ekleyeceğiz?” sorusuna dönüşen kurucu bir edimdir.

Bu noktada Pekin–Paris tartışması, mimarın otoriteyle ilişkisini de açığa çıkarır: Mutlak iradenin belirlediği devasa ölçekli kitleler ve ferdiyetin eridiği mekânlar, şehirde insan ölçüsünün kaybına işaret eder. Buna karşı sınırlı da olsa karar imkânının dokuda farklılaşma ve şahsiyet doğurabilmesi, mimarın görevinin yalnızca nizamı uygulamak değil; nizam ile ferdiyet arasında insanı yok etmeyen bir denge kurmak olduğunu düşündürür (Cansever, 2014a). Bu karşılaştırma, anlama eyleminin aynı zamanda bir ölçek ve iktidar okuması içerdiğini de gösterir.

Aynı sorumluluk, Cansever’in Türk evi okumalarında da görülür. Türk evine yüklediği değer nostaljik bir beğeniden ziyade, tarihsel deneyimin çözümleyici biçimde okunmasına dayanır. Konut sorununa cevap ararken mahalli çözümleri incelemek gerektiğini vurgulaması, gerçekçi bir anlama tavrı olarak nitelendirilebilir; bir yörenin birikimleri ve asli tercihleri, ancak kendi iç dinamikleri içinde kavranırsa geleceğe taşınabilir (Cansever, 2014a). Bu anlama çabası, Türk evinin tabiat ve komşuluk ilişkileri üzerinden tarifinde daha da somutlaşır. Batı şehirlerindeki bitişik sıra düzenin doğurduğu tekdüzeliğin, Türk ev ve sokak mimarisinde bitişik/ayrık, yakın/uzak, aynı hizada/farklı hizada, yolla aynı yönde/farklı yönde gibi çoklu ilişki biçimleriyle aşıldığını söyler. Burada esas olan, her evin komşuluk hakkına saygı içinde ve arzu edilen ilişkiyi kuracak şekilde yerleşebilmesidir. (Cansever, 2014a). Bu çözümlemede sosyal mesafeler düzeni, güzellikler âlemini —Cansever’in ifadesiyle cennet idealini— mimariye tercüme eden bir iradenin ürünü olarak okunur. Böylece anlama, gündelik hayatın en küçük birimlerinde bile (ev ve sokakta) değerler düzeninin nasıl işlediğini görmeye imkân veren bir yakın okumaya dönüşür.

Sonuç olarak Cansever’de anlama, üç aşamalı bir süreç olarak düşünülebilir:

1. Bireysel yaşantının yeniden okunması: Diez örneğinde olduğu gibi, geçmişte anlaşılmamış deneyimlerin sonraki idrak düzeyinde yeniden ve daha derin bir biçimde kavranması.

2. Tarihsel-toplumsal bağlamın çözümü: Sinan’ın eserlerini, içinde bulundukları Osmanlı–İslam kültür dünyası ve gelişen tarihsel süreç içinde, mimarın varlık tasavvuruyla birlikte değerlendirmek.

3. Kozmolojik çerçeve: İslam mimarisini, İslam kozmolojisinin ve insanın varoluş hiyerarşisindeki yerini kavrama çabasının mekânsal ifadesi olarak görmek.

Bu üç aşama, kitap boyunca izlenen örneklerin (ders, restorasyon, ölçü, yer seçimi, ritüel, şehir ve konut) ortak bir mantıkta birleştiğini de gösterir. Anlama, her defasında yeniden bakma–yeniden okuma–yeniden konumlanma çizgisi üzerinde işler. Anlama süreci, Cansever'in mimarlığı; varlığı, insanı ve tarihi kavramaya dönük derin bir düşünüş alanı olarak konumlandığını gösterir ve insanın yaşantı–ifade–anlama bütünlüğünü zamansal bir perspektifle ele alan hermeneutik yaklaşımlarla kesişen bir zemin oluşturur. Bu yüzden anlama, Cansever'de hem bireysel hafızaya hem de mimari mirasa geri dönerek onları tamamlama imkânı sunan süregelen bir yorum eylemi olarak işler.

4.4. Mimar olarak Turgut Cansever

Cansever, mimar kimliğini temellendirirken hem geleneğe hem de insana öncelik veren bir mimarlık anlayışı geliştirir. Mimarlığı, biçim ve tekniğin ötesine geçen; insan ile varlık arasındaki ilişkiyi maddi, biyo-sosyal, psikik ve manevi bütün varlık alanlarında düzenleyen bir disiplin olarak görür. Bu nedenle mimari ürün, aynı anda hem Türk-İslam geleneğinin sürekliliğini taşımalı hem de içinde yaşanan çağın ihtiyaçlarını karşılayabilmelidir. Cansever'in mimarlık anlayışı, tarihsel-kültürel süreklilik ile güncel gereklilikler arasında kurulmuş etik bir denge arayışı olarak okunabilir. Bu denge, bir yandan geleneği sürdürme iddiasını, diğer yandan çağa cevap verme zorunluluğunu içerir; ikisini de tek taraflılaştırmadan birlikte düşünmek, mimarın asli görevi hâline gelir. Bu çerçevede mimarın neliği, geleneği yalnızca tekrar etmeyen, çağın taleplerini de sorgusuzca benimsemeyen, her ikisini insanın tinsel yaşamı açısından yeniden tartan bir özne olarak belirir. Mimar, insanın geçmiş yaşantıları ile geleceğe dönük beklentilerini, içinde bulunduğu zaman olan şimdide bir araya getiren bir karar vericidir.

Cansever'in mimar tasavvuru, uzmanlıkların toplamından ziyade, kararlarının arkasında bir değer düzeni taşıyan sorumlu bir özneye işaret eder. Mimar, mühendislik disiplinleri arasındaki iş birliğini koordine ederken, kullanıcının ihtiyaçlarını ve sınırlılıkları tartar. Fakat bu, yalnız fayda ve pragmatizmle yürütülürse insanı oportünizme sürükleyebilir. Bu nedenle kararların, inanç sistemiyle ilişkili referanslar çerçevesine dayanması

gerektiğini savunur. Cansever'in önerdiği mimar, biçimi bir güç gösterisine dönüştüren eğilimlerden uzak durmak zorundadır. Malzeme ve teknoloji, gururun aracı ya da bağımsız bir put hâline geldiğinde, mimarlık kendi niteliğini kaybeder. Buna karşılık mimarın görevi, her unsuru doğru yerine koyma sorumluluğu içinde konumlandırmak; alt düzey ihtiyaçları çözerken üst düzey değerleri ihmal etmemektir. Bu çerçevede mimarlık, estetik-teknik bir oyun değil, din ve ahlak alanına bağlı bir sorumluluk pratiği olarak ifade edilebilir (Cansever, 2014a).

Cansever, mimarı, çağın krizine dahil bir özne olarak tanımlar. İnanç ve amel birliği çöktüğünde, mimarın çevreyi hırslarını tatmin aracı olarak görmesi ve teknolojiyi aynı yönde kullanması, insanın halifelik sorumluluğuna aykırı bir yönelim olmaktadır. Mimar, kararlarında kişisel gururla değil, sorumluluğun farkındalığıyla hareket etmelidir. Önerdiği mimar profili, aktif seyirciyi mümkün kılan çevreyi kuran ve insanı pasif bir konuma sürüklemeyen bir düzenin tarafıdır. Buna göre mimarlık da İslami hayatı biçimlendiren ve çevreyi inşa eden bir etkinlik olarak özel önem kazanır. Sanatın eğlencelik/seyirlik form olmaktan çıkarak hayatın ayrılmaz parçası hâline gelmesi, mimarın da standartları, referans çerçevelerini ve yanılığdan salim ölçütleri yeniden tesis etmesini gerektirir. Böylece mimar, bilinç ve sorumlulukla çevre kuran bir karar verici olarak nitelendirilebilir (Cansever, 2014a).

Bu nedenle mimarlık, Cansever'in düşüncesinde doğrudan ahlak alanına dâhil olur. Mimar, dünyayı güzelleştirme emrini ciddiye alan bir ahlaki özne olarak konumlanır. Böylece mimarlık faaliyeti, insanın yaşam bütünlüğünü ve tarihsel bağlamını birlikte yorumlayan bir kavrayış gerektirir. Bu yaklaşım, onu işveren taleplerini veya piyasa beklentilerini tartışmasız veri olarak kabul eden mimar tipinden ayrı bir konuma yerleştirir. Cansever için asıl referans, insanın onuru ve varoluş hakkıdır.

Bu normatif iddia, Cansever'in mesleki yetkinlik ve eğitim tartışmalarında somut bir program hâline gelir. *Güzellik Sevgisi ve Estetik* röportajında Cansever, bu normatif mimar figürünü mimarlık eğitimi ve mesleki örgütlenme üzerinden de temellendirir. ABD'de mimarın, yüksek lisansın ardından yedi yıl büroda çalışıp meslek sınavını başarıyla verdikten sonra ancak kendi başına proje yapabildiğini; Japonya'da ise seçkin mimar atölyelerinin araştırma enstitüsü gibi işlediğini, gençlerin fizik, kimya,

geometri, sanat tarihi ve felsefesi gibi geniş bir formasyonla bu atölyelere kabul edildiğini anlatır (Cansever, 2021b, s. 106-107). Buna karşılık Türkiye’de öğrencilerin daha birinci sınıfta sen yaratıcısın söylemiyle adeta küçük tanrılar gibi yüceltilmesini, dört yıl sonunda hiçbir ciddi staj ve sınav süreci olmadan ülkenin servet ve istikbalini belirleyecek projelere imza atmalarını sert biçimde eleştirir. Ona göre devlet himayesindeki teknokrasi, işi ehil mimara değil kâr maksimizasyonu peşindeki müteahhide teslim eden bir sistem üretmektedir. Böylece güzel yapılar meydana getirme tavrı yerini müsaade alma ve rant üretme tavrına bırakmaktadır (Cansever, 2021b, s. 107-108). Röportajın sonunda “*güzel şehirler yapmak istiyorsak belki az sayıda mimar lâzım, ama bunların çok iyi yetişmiş olması gerekir*” derken, aslında kendi mimar idealini açıkça tarif eder. Mimar, geniş bir bilim–sanat–inanç formasyonu içinde yoğrulmuş, mesleki yetkisini uzun bir sınanma sürecinin ardından alan ve teknik kararlarını etik ve tinsel bir süzgeçten geçirebilen seçkin bir sorumluluk öznesi olmalıdır (Cansever, 2021b, s. 113-114).

Bir diğer röportajında Cansever, mimarlık yetkisinin yalnız tasarım becerisiyle değil, kamusal sonuç doğuran kararların arkasında durmayı gerektiren bir meslek ahlakı ile taşınabileceğini anlatır. ODTÜ sürecinde yarışma şartnamesinin tanıdığı hakkın fiilen yok sayılması, bilirkişi raporlarına rağmen davanın politik ilişkilerle yön değiştirmesi ve yargı sürecinde dile getirilen baskı/çıkar ilişkileri, mimarlığın kurumsal çerçevesi bozulduğunda hak, liyakat ve kamu yararının nasıl kırılanlaştığını gösterir; bu yüzden mesleki formasyon kadar mesleki adaletin de şehirlerin kaderini belirlediğini savunur (Cansever, 2007, s. 190-194).

Cansever, mimarın neliğini tartışırken bu kimliğin yalnızca bireysel tasarım kararlarından değil, mesleğin kurumsal çerçevesini kurma ve kamusal alanda savunma iradesinden de beslendiğini vurgular: Yüksek Mühendislik Okulu hocalarıyla birlikte mühendislik ile mimarlığın görev alanlarını ayıran bir metin kaleme alması, Türk Yüksek Mimarlar Derneği içindeki tartışmaların ardından mühendis–mimar örgütlenmelerinin ayrılarak yasal statü kazanması onun için mimarlığın onurunu, yetki sınırlarını ve toplumsal sorumluluğunu güvenceye alan kurucu adımlardır (Cansever, 2007, s. 116–118). Bu kurumsal-etik zemin, şehircilik anlayışına da yansımaktadır. Kenti insan yaşamını çerçeveleyen, yaşayan bir organizma olarak görür. Tarihi dokuyu muhafaza edilecek bir kabuk ya da müze dekoruna indirgemeyi de teknokratik planlarla

kökten tasfiyeyi de reddeder. Her neslin katkısıyla yenilenen, fakat adalet ve tevhid anlayışı içinde sürekliliğini koruyan bir bütün olarak kentin değişimini kopuşa düşmeden yönetmeyi mimarın görevi sayar. Böylece seçkin mimar figürü adalet, ölçü, mahremiyet ve güzellik ilkeleri doğrultusunda kente karşı hesap verebilir bir duruşu hem bireysel vicdanla hem de mesleğin kurumsal yapılarıyla temellendiren sorumlu bir özne olarak belirginleşir. Kurumsal çerçeve kurulmadığında, mimarın etik iddiası şehir ölçeğinde etkisiz bir hâle gelir.

İnsanın neliği ve nasıllığı, Cansever açısından mimari tasarımın temel referansıdır. Her insanın güzel ve sağlıklı bir çevrede yaşama hakkı olduğunu savunur. Bu nedenle konut, sokak ve şehir ölçeğinde tasarım, insanın fiziksel, ruhsal ve sosyal ihtiyaçlarını gözetmelidir. Mekânın ölçeği, ışık kullanımı, mahremiyet, komşuluk ilişkileri, gündelik hayatın ritmi ve davranış kalıpları, onun için estetik kaygılardan ayrıştıramaz. Mimar, yalnızca barınma işlevini çözen yapılar üretmekle kalmayıp, aynı zamanda insanın dünyayı idrak etmesine, dünyayı güzelleştirme sorumluluğunu fark etmesine imkân veren çevreler kurmakla da görevlidir.

Bu nedenle insan ölçeği, Cansever'de ilk olarak konut ve mahalle üzerinden sınanır. *Ev ve Mahallenin Kurulması ve Yönetimi* başlıklı röportajında Cansever, bu insan-merkezli yaklaşımı somut bir mahalle modeli üzerinden detaylandırır. Osmanlı döneminde yeni bir evin konumlandırılmasında mimarın, “evi şöyle mi koymak iyi olur, böyle mi?” sorularını komşularla birlikte tartıştığını ve komşu muvafakatinin doğal bir kural olduğunu hatırlatır. Bugün için de, 1–3 katlı bahçeli evlerden oluşan yerleşmelerde, komşunun mahremiyetini zedelemeyecek, güneşini ve manzarasını kesmeyecek, yangın riskini artırmayacak teknik hataları önleyen sade bir kurallar dizisinin yeterli olacağını savunur. Ona göre bu tür basit ilkelerle, ilçe belediyelerinin detaylı ruhsat süreçlerine duyulan ihtiyaç büyük ölçüde azalacak; yerleşme alanı sınırları içinde insanlar hem kendi evlerini hem de mahallenin bütününe adalet, mahremiyet ve güzellik ölçüleri çerçevesinde birlikte kurabileceklerdir. Mahallenin bir apartman gibi düşünülebileceğini, su ve elektrik gibi hizmetlerin ortaklaşa temin edilip yönetilebileceğini belirten Cansever, böylece hem kamusal yükün hafifleyeceğini hem de sakinlerin çevreleri üzerindeki sorumluluk bilincinin güçleneceğini ileri sürer (Cansever, 2021a, s. 39–41, 47–48).

Ev ve Mahallenin Kurulması ve Yönetimi'nde Cansever, şehir tasavvurunu önce Burgaz Adası kıyısındaki martıları, ardından Paris'i anlatarak çerçeveler. Kalpazankaya'da belirli havalarda suya konan martıların, aralarındaki mesafeyi, rüzgârı, sudaki balık sürülerini ve gözetim ihtiyacını aynı anda dikkate alan, mantığını bilmediğimiz sayısız büyük realiteye dayalı bir düzen içinde konumlandığını söyler. Aquinalı Thomas'ın güzellik, realitenin yansımasıyla oluşur sözünü hatırlatarak Osmanlı şehirlerinde evlerin dağılışını da benzer bir çok-etkenli gerçeklik yansıması olarak yorumlar. Buna karşılık Paris'i, I. Napolyon tarafından tasarlanıp Baron Haussmann eliyle dondurulmuş, bitişik nizam kütlelerden oluştuğu için yeni müdahaleye neredeyse hiç imkân tanımayan statik bir şehir olarak eleştirir. 19. yüzyıl Türk aydınlarının bu donmuş iradeye hayranlığını, insanın şehir üzerindeki yaratıcı katkı hakkını görmezden gelen tarihsel bir yanılgı olarak nitelendirir (Cansever, 2021a, s. 35–36). Bu karşılaştırma, mahalle düzeninin yalnız 'nostalji' değil, çok-etkenli bir gerçeklik okuması olduğuna işaret eder.

"Demir Evleri" örneğinde mimar olarak Cansever'in ayırt edici tavrı hem tabiatı yüceltme hem de toplumsal ilişkileri mekân üzerinden adaletli biçimde düzenleme isteğidir: gölge–güneş hakkı, manzara hakkı, komşuluk mesafesi; bunların tümü mimari kararın etik boyutunu işaret eder (Cansever, 2014a). Bu şekildeki mimarinin etik anlayışı, donmuş bir ideal form üretmemeyi talep etmek durumundadır; hatta değiştirilebilir, yaygınlaşabilir, parçaların şahsiyet kazandığı bir bütünlük kurgusunu gerektirir. Böylece Cansever'in mimarlığı hem tinsel gereksinimleri gözetken hem de toplumsal sorumluluğu üstlenen bir dünya kurma eylemi olarak değerlendirilebilir. Aynı etik duyarlılık, Cansever'in standart üzerine yaptığı tartışmada da belirleyici niteliktedir.

Cansever'in söyleşisinde standart fikri, yalnız normatif bir şehir-ahlak iddiası değil, aynı zamanda teknik icat ve süreç bilgisi olarak da genişletilebilir. Örneğin, giriş boyunun sabit kabul edildiği tek yönlü standardizasyon yerine, kalıbın iki parçalı kurulup birbirinin içine kaydırılabildiği bir sistemle kalıbı standart tutarken çözümü ihtiyaca göre tadil etmeyi mümkün görür. Böylece standart, tekdüzelik değil, toplumsal farklılaşmaya cevap üreten bir elastikiyet aracına dönüşür (Cansever, 2007, s. 238). Aynı mantıkla, modülü küçültmenin elastikiyeti artırdığını; 2,80 gibi daha küçük bir modülün, 1,20–1,25 gibi insani alt bölünmelere izin verdiğini; buna karşılık daha büyük ölçünün kendi mantığını dayatarak çeşitlenmeyi zorlaştırdığını belirtir (Cansever, 2007, s.

244). Böylece seçkin mimar figürü, Cansever'de yalnızca değerler dizisini bilen mimar değil, bu değerleri yaşatacak teknik esneklik rejimlerini kurabilen bir mesleki bir zekânın temsili olarak görünür.

Ne var ki standart, doğru kurgulanmadığında bu esnekliği kaybederek tersine dönebilir. Konut üretiminde standartların, kolektif bir paylaşım zemini kurma vaadi taşımasına rağmen, bu vaat çoğu kez bireyin gerçekliğini görmezden gelen bir katılığa dönüşebilir. Büyük doğruların donmuş yansımaları düşüncesi, standartların değişmez kalıplar hâline geldiğinde hakikate ulaşmayı kolaylaştırmak yerine engelleyebileceğini hatırlatır. Bu nedenle standartların varlığı değil, standartların donuk ve emredici bir dile dönüşmesi eleştirinin odağında yer alır. Sorun, kolektif fayda ile ferdi gerçeklik arasındaki dengeyi kurabilecek esnek bir çerçeveyi yeniden tarif edebilmektir (Cansever, 2007, s. 256–258).

Bu noktada mesele, standarttan önce ‘nasıl karar veriyoruz?’ sorusuna dayanır. Cansever, “ne doğru ne yanlıştır?”, “neye saygı gösterilmeli ve ne düzeltilmelidir?” gibi sorularla, mimarlıkta karar verme eylemini merkezine yerleştirir (Cansever, 2014a). Bu soruların her biri, hermeneutik bir okuma gerektirir. Mevcut çevreyi bilmek, anlamak, değerlendirmek; değerli ve güzel olanı saygı halesiyle korumak; yanlıgıyı teşhis edip düzeltmek gibi. Cansever’in burada yaptığı şey, mimarlığı anlam, değer ve sorumluluk üreten bir yorum faaliyeti olarak konumlandırmaktır. Bu yaklaşım, standartlar meselesinde sistematik bir programa dönüşür. Cansever, son yüzyılda normların amaçla bütünleşmeyi kaybettiğini söyler ve inanç sisteminin gereğine göre yeni bir standartlar düzeninin, fiziki/psşik/biyo-sosyal alanların doğru hiyerarşiler içinde çözümünü için zorunlu olduğunu savunur (Cansever, 2014a). Standartlar ise yeknesaklık üretmek için değil; tevazu, sadelik, sükûnet, gerçeklik gibi davranış ve biçim ifadelerini koruyan bir anlam çerçevesi sağlamak için var olmalıdır.

Konut söz konusu olduğunda karar verme yetkisi ve bilgi meselesi kaçınılmaz biçimde gündeme gelir. Bir evin bugününi yaşayan kadar gelecekte evi devralacak kişilerin ihtiyaçları da belirsizdir. Bu nedenle konut kararlarını kim, hangi bilgiyle verecektir sorusu önem kazanmaktadır. Standartlar, çoğu zaman kullanıcı tarafından değil, dışarıdan belirlenir. Ancak standartların insan hayatının bağlarını kurma iddiasıyla devreye girdiği noktada, konutun yalnızca

teknik bir ürün olmadığı, sosyal ilişkileri ve çevresini de düzenleyen bir hüküm alanı hâline geldiği görülür (Cansever, 2007, s. 254–256).

Mesken Mimarimizin Temel Meseleleri başlıklı yazısında, “Her Şeyin Başı Niyettir” başlığı altında Cansever, mimarlık meselesini doğrudan yönetim ve bilgi ilişkisine bağlar. Doğru karar, karar verene ayağına gitmeyen bilgi ile mümkündür. Bu nedenle konut sorununu salt teknokratik aygıtların çözemeyeceğini, bağımsız kültür-sanat-bilim-teknik araştırma ve planlama kuruluşlarının gerekli olduğunu savunur (Cansever, 2014a). Burada önermiş olduğu mimar figürü, bilgiyi yerel ve bölgesel birimlerle işleyen, toplumsal sorumluluğu örgütleyen bir kurucu aktör olarak dikkat çeker. Cansever’in talep ettiği konut mimarisini bilen yeni mimar nesli fikri de bunu tamamlar. Mimar, çevre tasarımıyla bahçe düzenlemesine, komşuluk ilişkilerinden üslup bütünlüğüne kadar konutu bir hayat dünyası olarak kavrayan bir yetkinliğe sahip olmalıdır (Cansever, 2014a).

Konut ölçeğinin küçülmesi, onu mimarlığın önemsiz bir alanı hâline getirmez; tersine, saygı ve tevazu gerektiren özel bir ustalık alanına dönüştürür. Bu noktada kalfa figürü öne çıkar. Büyük, emredici şehircilik şemalarının yerine, değişen şartlara ve talebe cevap verebilen; standartları icat etmekten çok onları en yerinde biçimde kullanabilen bir uygulama aklısıdır kalfanın temsil ettiği. Böyle bir pratik, konutta ferdiyetin yüceliğini korurken kolektif düzeni de çözümsüz bırakmayan ara bir etik ve teknik alan tarif eder (Cansever, 2007, s. 262–266). Konut ölçeğinde görülen bu hassas denge, şehir ölçeğinde daha yüksek risklerle yeniden ortaya çıkar.

Şehirleşme Meselesinin Başlangıç Noktası: İnsan ve Zihniyet başlıklı konuşmasında Cansever, bu insan-merkezli yaklaşımı daha da açık bir çerçeveye oturtur. Şehir meselesine yerleşim düzeninden değil, “nasıl bir insan için şehir kuracağız?” sorusundan başlanması gerektiğini savunur. Bir tarafta dünyayı günahın ceza mekânı olarak gören, insanı baştan günahkâr varlık sayan ve onu sıkı kurumsal denetimle yönetmeye çalışan anlayış; diğer tarafta ise hatasını fark edip tövbe eden, dünyayı Allah’ın emaneti ve kendi hilafet görevinin sahası olarak gören insan telakkisi vardır. Cansever’e göre mimar ve şehir plancısı, hangi insan tasavvurunu esas alacağını belirlemeden sağlıklı bir şehir modeli geliştiremez. Bu bağlamda mimarlık, metafizik ve ahlaki bir antropolojiye dayanan bir uğraş olarak nitelendirilebilir (Cansever, 2021g, s. 26-27).

Cansever'in Şehrin yoğun ilişki ortamında çatışmaları önleyecek üst bilginin kaynağını ahlakta ve dinde bulması, şehir düzenini salt idari-teknik bir mesele olmaktan çıkarır. Bu, insanın kendisini kâinat içinde konumlayışının zorunlu bir sonucudur (Cansever, 2014a).

Şehir ölçeğinde düşünüldüğünde ise Cansever'in mimar figürü, şehrin ahlaki-hukuki-idari bütünlüğünü mümkün kılan üst bilgiyi gözeten, dolayısıyla toplumsal sorumluluk taşıyan kurucu bir öznedir (Cansever, 2014a). Mimar, teknik kararları toplumsal değerler ve varlık telakkisiyle ilişkilendirmedikçe, şehrin yoğun ilişkiler sisteminde ortaya çıkabilecek çelişki ve çatışmaları büyüten bir aktöre dönüşebilir.

Cansever'in şehirleşme meselesine “nasıl bir insan için şehir kuracağız?” sorusundan başlamayı öneren antropolojik çerçevesi, Karacabey yöresinde tasarladığı sanayi şehri modeliyle somut bir deneme alanı bulur. Röportajında, Karacabey'de dinamik bir kaymakam ve onunla birlikte çalışan vali aracılığıyla kurulan vakıf sayesinde altı yıl içinde 300–400 eserin restore edilmesinden söz eder. Aynı ekip ve zihniyetle, bu kez bölgesel ölçekte birkaç küçük sanayi şehri kurmanın mümkün olup olmadığını tartıştığını dile getirir (Cansever, 2021f, s. 53-54). Bursa'nın 1,5 milyona doğru artan nüfus baskısını hafifletmek, Mustafakemalpaşa çevresindeki dağınık ve kirletici sanayileşmeyi kontrol altına almak ve çorak hazine arazileri üzerinde 25.000, 50.000 ve 100.000 nüfuslu yerleşmeler kümesi oluşturmak, bu modelin temel hedefleridir. Sanayi bölgesinin, doğalgaz hattına yakın, demiryoluyla Bursa ve Bandırma'ya bağlanabilen, Kuş Cenneti gibi hassas ekosistemlerden rüzgâr yönü ve mesafe açısından dikkatle ayrıştırılmış bir yerde kurulması gerektiğini vurgularken; şehir–sanayi–doğa ilişkisinin, yalnızca ekonomik verimlilik kapsamında değil, aynı zamanda bölgesel adalet ve ekolojik sorumluluk bakımından da birlikte düşünülmesi gerektiğini savunur (Cansever, 2021f, s. 54-60). Böylece Karacabey projesini, Cansever'in insan-merkezli ve çevresel ölçütleri birlikte gözetken şehir tasavvurunun, somut bir bölgesel planlama laboratuvarı olarak ifade edebilmek mümkündür.

Bu antropolojik çerçeve, Cansever'i şehir meselesini yalnızca kent içi düzenlemelerle değil, bölge ve ülke ölçeğinde işleyen bütüncül bir sistem olarak düşünmeye yönelir. Ona göre şehir, tarım alanları, su havzaları, sanayi bölgeleri ve ulaşım ağlarıyla birlikte ele alınmadığı sürece sağlıklı biçimde anlaşılamaz

Bu nedenle *Şehir ve Bölge Planlama* başlıklı söyleşide, bölge düzeyinde oluşan eğilimleri izleyecek, yerleşme ve iktisadi faaliyetleri koordine edecek ve sapmalar karşısında düzeltici tedbirler geliştirecek bölge gelişme otoriteleri kurulması gerektiğini vurgular (Cansever, 2021e, s. 95–96).

Sağlıklı şehirler kurma meselesini, her zaman bölge ölçeğinde işleyen birbirine bağlı birçok unsurun birlikte çalıştığı bir sistem içinde düşünür. Röportajında, tarihte kale içi kasabaların bile zamanla surların dışına taşarak başka şehir biçimlerine dönüştüğünü hatırlatır. Buradan hareketle, sıfırdan tasarlanan bir şehrin dahi ülkenin neresine, hangi büyüklükte ve hangi fonksiyonları üstlenecek biçimde yerleştirileceğinin baştan hesap edilmesi gerektiğini vurgular. Bir bölgeyi çoğu zaman bir veya birkaç su havzasının, kıyı–iç hinterland bağlarının ve tarihsel ticaret yollarının tanımladığını; Ege’de Muğla, Menderes ve Gediz vadileri ile Balıkesir’e kadar uzanan kıyı–ova silsilesinin binlerce yıldır İzmir odaklı büyük bir iktisadi alan ürettiğini söyler. Bu nedenle tek tek şehirlerden ziyade, onları besleyen bölgesel ilişkiler ağını planlayan; tarım, sanayi, ulaşım ve yerleşme kararlarını şehirler arası dengeleri gözeterek koordine eden bir üst örgütlenmeye ihtiyaç olduğunu söyler. Harvey Perloff’un “Plancıların Eğitimi” yazısına da bu bağlamda atıf yapar; Perloff’un Porto Riko örneğinden hareketle, bölge düzeyinde toplanan verilerin ve alınan kararların, ülke ölçeğinde kurulan bir üst organa aktarılmasını, oradan gelen geri bildirimin de tekrar bölge planlarına yansıtılmasını önerdiğini hatırlatır. Kendisi de yeni şehirlerin bu tür bir bölgesel–ulusal geri besleme mekanizması içinde ele alınmadığı sürece, çevre şehirleri aşırı derecede çeken ve dengeleri bozan odaklara dönüşeceği uyarısını yapar (Cansever, 2021d, s. 79-82).

Bu ölçekte çözüm arayışı, tasarım kadar kurumsal modeli de zorunlu hâle getirir. Karacabey tasavvurunda belirleyici olan unsurlardan biri, şehir kurma sürecinin vakıf merkezli bir kurumsal yapı üzerinden yürütülmesidir. Cansever, İngiliz yeni şehirlerindeki uygulamalara benzer biçimde, şehri kuracak ve yönetecek bir müessesenin gerekli olduğunu, bunun da bir vakıf ve vakfın kuracağı anonim şirket aracılığıyla işletilebileceğini öne sürer (Cansever, 2021f, s. 53-55). Vakıf, şirketin ana hissedarı olacak; böylece elde edilen kâr, hissedarların bireysel zenginleşmesi yerine, şehir için yeniden kullanılacaktır. Bu çerçevede anonim şirketin tüzüğünde, amaç, ilke ve faaliyet prensiplerinin açık biçimde tanımlanmasını, şirketin yalnızca kâr maksimizasyonuna yönelerek yozlaşmasını önleyecek özel denetim mekanizmalarının –murakabe

kuruluşlarının– oluşturulmasını şart koşar (Cansever, 2021f, s. 55-56). Daha da önemlisi, şirketin arazi üzerinden spekülâtif kazanç elde etmesine kesin biçimde karşı çıkar. Arazi seçimi ve tahsisi, mutlaka merkezi hükümetin çerçevesini çizdiği bir kamu programı içinde, hazineye ait çorak araziler üzerinden yürütülmelidir. Şirket, bu araziler üzerinde tapu toplayan bir rant aktörü değil, kamunun kendisine emanet ettiği toprakları, adalet ve ölçü ilkeleri doğrultusunda sanayiciye ve yerleşimcilere tahsis eden bir yed-i emin gibi davranmalıdır (Cansever, 2021f, s. 56-60). Bu model, mimarın ve plancının, mülkiyet rejimini de tasarım kararlarının ayrılmaz bir parçası olarak ele aldığını gösterir.

Cansever, yeni şehirlerin yalnızca mekânsal şemasını değil, idari ve ekonomik örgütlenmesini de sağlıklı kurmak için şehir kurma şirketi modelini ayrıntılandırır. Bölge idaresinin hangi alanların şehirleşeceğini, hangi ölçekte ve işleve sahip yerleşmelerin nerede kurulacağını belirleyen çerçeveyi çizebileceğini; ancak şehirleri fiilen inşa edecek olanın, doğrudan halkla ve küçük ölçekli üretim birimleriyle ilişki kuran bağımsız şirketler olması gerektiğini savunur. Bu şirketlerin konutu bizzat üretmek yerine arsa tahsisi, imar planı ve dış altyapıyı üstlenmesini; mahalle ölçeğinde ise Schumacher'in “Küçük Güzeldir” ilkesine uygun biçimde senede sınırlı sayıda proje üretebilen küçük müteşebbislerin ve onların çalışmalarını takip eden bir mahalle mimarının devreye girmesini önerir. Kredi dağıtan ve aynı zamanda plan yapan İller Bankası örneğini, Oskar Lange'nin “Sosyalizmin Yeni Nesilleri”nde anlattığı türden bir ahlaki çöküş riskiyle ilişkilendirir: Tahsis edenle uygulayıcının aynı kurum olduğu yerde monopolün yanlışlarını eleştirmenin imkânsızlaştığını, bu yüzden planların birden fazla şehir kurma şirketi arasında rekabete açılması gerektiğini vurgular. Kemer Country ve Bahçeşehir gibi büyük developer projelerini, İstanbul'un yaşantısından kaçan en yüksek gelir gruplarına yönelik, arazi tekeline dayalı kapalı konut programları olarak değerlendirir. Bodrum'da Emlak Kredi Bankası için hazırladıkları, Anıtlar Kurulu onaylı projenin maliyetin çok altında ihale edilip dört katından fazla bir bedelle tamamlanmasını, ardından Kurul tarafından reddedilmesini, planlama ile uygulama yetkisinin tek elde toplanmasının doğurduğu şeytani işleyişe örnek gösterir. Bu deneyimler, onun şehir kurma şirketini spekülasyondan arındırılmış, bağımsız denetim mekanizmalarıyla çalışan, arazi tahsisini ve

planlamayı birbirinden ayıran etik bir kurumsal model olarak düşünmesinin arka planını açıkça ortaya koyar (Cansever, 2021d, s. 83-87).

Karacabey bağlamındaki anlatısında, Cansever'in şehir yönetimine dair normatif çerçevesi de somutlaşır. Yeni kurulacak sanayi şehirlerinde, karar süreçlerinin yalnızca teknokratlara ve yatırımcılara bırakılamayacağını; vali, kaymakam, belediye başkanı, meslek odaları, üniversite temsilcileri, sendikalar ve sivil toplum kuruluşlarının da yer aldığı bir vakıf yönetimi aracılığıyla şeffaf ve çoğulcu bir yönetim modeli gerektiğini savunur (Cansever, 2021f, s. 59-60). Arazi tahsisinde, şirketin tek başına karar vermesinin ciddi baskı ve haksızlık riskleri doğuracağını; bu nedenle vilayet özel idaresi bünyesinde, başvuruları değerlendiren ve kararların adil alındığını denetleyen bir karar komitesinin kurulmasını önerir (Cansever, 2021f, s. 60). Katılımı, her konuda herkesin her şeye karıştığı sınırsız bir demokrasi tasavvuru olarak değil, alanlara ve ölçeklere göre tanımlanmış kademeli bir süreç olarak düşünür. Mahallenin kuruluşu ve yönetiminde sakinlerin azami söz sahibi olmalarını, buna karşılık ağır iktisadi kararların rasyonel analizler temelinde uzmanlar tarafından hazırlanıp, halkın tercihleriyle dengelenmesi gerektiğini savunur. Reston ve Danimarka örnekleri üzerinden, bazı imar kararlarının yerel referandumlarla halkın rızasına sunulmasının; buna karşılık, sanayi türü, kapasite ve pazar analizleri gibi konularda ciddi fizibilite yapılmadan, halk istiyor gerekçesiyle yatırım kararları alınmasının tehlikelerine dikkat çeker (Cansever, 2021f, s. 61-63). Böylece Karacabey modeli, Cansever'in hem aidiyet ve sorumluluk üreten mahalle ölçeğini hem de vakıf-şirket-kamu iş birliğiyle kurulmuş, şeffaf ve hesap verebilir bir şehir yönetimi idealini aynı çerçevede birleştiren özgün bir önerisi olarak belirginleşir.

Cansever, Karacabey çevresinde tasarladığı sanayi şehri modelini de bu çerçevede, ülke genelinde işleyecek bir bölgesel gelişme sisteminin laboratuvarı olarak görür. Perloff'un, bölge ve ülke ölçeğindeki kararları karşılıklı besleyen, veri temelli bir planlama örgütlenmesi önerisini Türkiye bağlamına uyarlayarak, bir yandan her bölgenin kendi dinamiklerini takip eden ara ölçekli birimler, diğer yandan da bu bilgiyi işleyerek teşvik, vergilendirme ve kısıtlama politikalarını belirleyen küçük ama son derece nitelikli bir merkezi kadro tasavvur eder. Ona göre 1960'ta kurulan Devlet Planlama Teşkilatı (DPT), bu yönde atılmış önemli bir adım olmakla birlikte, şehirleşme ve konut alanında DPT ile eşdeğer yetkilere sahip, fakat daha esnek, danışmanlık ağına

dayalı yeni bir örgütlenme ihtiyacını karşılayamamıştır (Cansever, 2021e, s. 95-97). Ancak bu tür bir sistem tasavvuru, mevcut kurumların zaaflarıyla sürekli çatışır.

İmar Uygulamaları ve Sorunları başlıklı söyleşide, bu bölgesel bakış açısını DPT ve yerel yönetimler üzerinden işlerken, kurumsal zaafaların şehirleşmedeki şeytani işleyişe nasıl zemin hazırladığını anlatır. Ege Belediyeler Birliği için hazırlanacak bölge planlarının, DPT'nin yazılı onayıyla başlatılmasına rağmen, Aydın'ın son anda geri çekilmesi ve kentin hemen bitişiğinde birkaç ay içinde on binlerce kişinin yerleştiği plansız gecekonduların oluşması, ona göre bölge ölçeğinde düşünemeyen siyasetin bir sonucudur (Cansever, 2021c, s. 118–119). Kütahya'da sanayi bölgesinin yanında belediye sınırına alınmayan köylerin bir anda belediyeleşerek arazi spekülasyonuna açılması, muhtarın bütün çevredeki tarlaları toplamaya çalışması ve uzun yıllar süren görüşmelerin, iki köyün bir gecede belediye olmasıyla boşa düşmesi, planın önüne geçen yerel çıkar ilişkilerini gözler önüne serer (Cansever, 2021c, s. 119–120). Boğaziçi'nde kot oyunları ile zemin altında gizli katlar üretmeyi meslek edinmiş harita mühendislerini Türkiye'nin en becerikli haydutları diye anması, planlama ve ölçüm gibi en teknik alanlarda bile ahlaki çözülmenin mimarın hareket alanını nasıl daralttığına dair güçlü bir metafordur (Cansever, 2021c, s. 120). Böylece Cansever, bölge planlamayı yalnızca mekânsal ve iktisadi bir koordinasyon meselesi değil, yanlış teşvikler, zayıf denetim ve fırsatçılık tarafından sürekli bozulan bir etik–kurumsal düzeni yeniden kurma çabası olarak değerlendirir. Mimarın görevi, bu bozulmayı teşhis edip şehir tasavvurunu adalet ve emanet fikriyle yeniden örmektir. Bu nedenle Cansever için yeni bir şehir, hiçbir zaman kendi başına kapalı bir tasarım problemi değildir; aksine, ülke ölçeğinde işleyen ilişkiler ağının içinde anlam kazanan bir süreç ve sorumluluk meselesidir.

Cansever, bu etik çerçeveyi Türkiye'deki şehir yönetimi pratikleriyle de ilişkilendirir. 1930'lardan bugüne yerel yönetim zihniyetinde öz bakımından ciddi bir değişiklik olmadığını, belediye meclislerinin fiilen emlak rantını takip eden dar bir çevrenin kontrolüne bırakıldığını vurgular. Seçmenlerin meclis üyelerini tanımadığı, meclis salonlarındaki dinleyici yerlerinin çoğu zaman imar kararlarını takip eden emlak komisyoncularıyla dolduğu, böylece temsil fikrinin içinin boşaldığına dikkat çeker (Cansever, 2021g, s. 23-24). Gecekonduyu ise, bölge planlamacı Ernest Jurkat ile birlikte, düşük maliyetli

ve kısa ömürlü yapılar olarak akıllı bir idarenin şehirleri yeniden düzenlerken esnek biçimde değerlendirebileceği geçici bir çözüm imkânı olarak yorumlar. Buna karşılık Türkiye'nin bu alanları kalıcılaştırarak, gasp edilmiş toprakları tapu ve yoğunluk artışları üzerinden milyonluk rantlara dönüştürdüğünü, böylece hem hukuku hem de şehirleşme kabiliyetini tahrip ettiğini söyler. Bu yanlışların ortak noktasını, bilgiye müracaat etmeyen ve şehir meselelerini bölge ve ülke ölçeğinde ele almayan bir yönetim anlayışı olarak teşhis eder. Bu yüzden yeni şehirler tasarlanırken yer seçimi, mülkiyet rejimi ve yönetim modelinin süreç mantığıyla birlikte kurgulanması gerektiğini savunur (Cansever, 2021g, s. 24-26).

Cansever'in sağlıklı şehir vurgusu, röportajda anlattığı somut örneklerle daha da netleşir. Aydın'da, imar planı ve kadastronun bilgisayara aktarılmış olmasına rağmen, kentin hemen dışındaki iki köyde dört ay içinde 25 bin kişinin yerleştiği plansız gecekondu alanlarının oluşmasını, bölge ölçeğinde yerleşme temayüllerini yönlendirecek mekanizmalar kurulmadığında tek bir şehrin işleyişinin nasıl allak bullak olabileceğinin çarpıcı bir örneği olarak yorumlar. Söke'de planın çorak bir araziye iskâna açmasına rağmen bütün yapılaşmanın en verimli tarım topraklarında yoğunlaşmasını ise gölge fiyat mekanizması kavramıyla açıklar. Devlet planla garanti verdiği için çorak alan sahiplerinin spekülasyon biçimde arsa fiyatını yükselttiğini, buna karşılık tarım arazisi sahiplerinin fırsat kaçacak kaygısıyla topraklarını gerçek değerinin çok altında satmak zorunda kaldığını, böylece hem en kıymetli tarım alanlarının kaybedildiğini hem de planın hedeflediği şehirleşme modelinin tam tersinin ortaya çıktığını belirtir. İzmir çevresinde Aydın'daki kontrolsüz büyümeyi, Kemalpaşa'daki sanayi yoğunlaşmasını ve Gediz vadisi kirlenmesini; Ontario Gölü havzasında tek bir fabrikanın bile kurulmamasına karşılık, Marmara Denizi ve Boğaziçi'nin kısa sürede öngörülenin çok ötesinde kirlenmesini, tarım alanları ve su kaynakları korunmadan yapılan şehirleşmenin üç katmanlı bir kirlenme –toprak, su ve şehir hayatı– ürettiğini gösteren vakalar olarak birlikte okur. 1960'larda tamamen temiz olan dip akıntısının 1970'lerin ortasında beklenen sürenin üçte biri kadar zamanda kirlenmiş olmasını hatırlatarak, şehir büyüklüklerinin ve sanayi yoğunluklarının tarım alanlarını tahrip etmeyecek, su havzalarını kirliletmeyecek biçimde sınırlandırılmasının sağlıklı şehirleşmenin temel şartı olduğunu savunur (Cansever, 2021d, s. 81–83).

Şehir ve Bölge Planlama başlıklı söyleşide andığı tarımsal kalkınma, sulama ve altyapı girişimlerini de aynı perspektiften okur. Jurkat'ın Türkiye'nin büyük şehirlerini besleyen gıda zincirine dair analizlerini, Trakya'da uygulanan tarımsal gelişme projelerini, buna karşılık Çorum–Çankırı örneğinde şeffaflık ve katılım eksikliğinin yan yana getirerek; aynı kaynak düzeyinin, örgütlenme ve zihniyet farklılıklarına göre büsbütün farklı sonuçlar ürettiğini gösterir (Cansever, 2021e, s. 97–99).

Benzer biçimde gölet, sulama ve atık su tasfiyesi üzerine verdiği örneklerde, teknik kapasite ve yeni teknolojilerin çoğu durumda mevcut olduğunu; asıl eksikliğin, bu imkânları destekleyecek esnek, öğrenmeye açık ve araştırma temelli kurumsal yapılarda yattığını vurgular (Cansever, 2021e, s. 98–100). Böylece bölge planlamayı, yalnızca mekânsal bir tasarım ölçeği değil, bilgi üretimi, örgütlenme ve karar kültürünü dönüştürmeye yönelik bir alan olarak konumlandırır.

Verdiği röportajda Cansever, bu sorumluluk perspektifini Batı şehirleri üzerinden yaptığı karşılaştırmalarla somutlaştırır. Fransa'nın vahşi sanayileşme ve yoğun kentleşme deneyimini, Almanya'nın daha küçük birimler ve sabit tutulan şehir nüfusları üzerinden yürüttüğü planlama anlayışıyla karşı karşıya koyar. Ona göre Almanya'da her kasaba ve köyde tarihi eserlerin korunması için kurulan mahalli komiteler, adeta küçük birer UNESCO birimi gibi çalışmaktadır; zira halk, tarihçiler ve mimarlar birlikte koruma süreçlerine katılmaktadır (Cansever, 2021g, s. 29-30). Başörtülü öğrencilerle ilgili hukuki bir ihtilafın Almanya'da anayasal haklar çerçevesinde bir gün içinde çözülebilirken, Fransa'da aylar süren tartışma ve yargı süreçleri gerektirmesini, insan haklarını tanıyan ve şehirleşme kararlarını buna göre biçimlendiren bir siyasal-kültürel zeminin göstergesi olarak okur. Bu örnekler, onun için Türkiye'de şehirleri hem adalet hem de koruma ilkeleriyle yeniden düşünmenin ve insan hakları ile mekânsal düzenlemeler arasındaki bağı koparmamanın önemine işaret eder.

Cansever, şehirleşme sürecindeki bozulmayı da entropi ve şeytan kavramları üzerinden tartışır. Norbert Wiener'in termodinamiğin ikinci yasasından hareketle tanımladığı entropiyi, kâinatın dağılmaya doğru gidişinin simgesi olarak anarken; buna karşılık insanın organize etme kabiliyetini düzene yönelen karşı güç olarak yorumlar. Ancak İslam düşüncesinde şeytanın ve bozulmanın statik değil, sürekli biçim değiştiren güçler olarak anlaşılması

gerektiğini de vurgular. Bu nedenle şehir planlamasında bozulmanın köklerini her dönemde yeniden teşhis etmek, yeni biçimlerini adlandırmak ve onlara karşı koruyucu örgütlenmeler kurmak zorunludur (Cansever, 2021g, s. 27-28).

Cumhuriyet dönemi mimarisi üzerine yazdıklarından sonra kaleme almayı düşündüğü “Şeytanla Kucak Kucağa” başlıklı metinde, çağdaş Türk şehirlerinde insanların spekülâtif, vahşi güçlerle iç içe yaşadığını, buna rağmen bu şehirlerin özenilecek bir model gibi sunulduğunu eleştirir. Süleymaniye, kervansaraylar ve sivil mimari gibi ecdadın tertemiz ruhi tavrıyla ortaya konmuş eserlerin gündelik kâr hesapları içinde yok edildiğini ve geleceğe örnek olacak kaynaklar olarak yeterince ciddiye alınmadıklarını belirtir (Cansever, 2021g, s. 28).

Osmanlı Şehri başlıklı yazısında Cansever’in mimar tasavvuru, en çok spekülasyon ve teknokrazi eleştirisinde belirginleşir. İslami inançta toprağın esasen Allah’a ait olduğu, insana yalnız dünyayı güzelleştirmek şartıyla sınırlı bir yararlanma hakkı tanındığı fikri; helal kazancın hizmet ve çalışma karşılığı olduğu; spekülâtif kazançların haram sayıldığı vurgusu, mimarlığın kendine doğrudan ahlaki zeminde yer bulduğunu gösterir (Cansever, 2014a). Buna göre mimar, arsa değer artışlarının kamu kaynaklarını şahıslara transfer ettiği mekanizmaların parçası olmamalıdır; zira şehir, insanın çevre idraki ve sorumluluğunu yükseltmesi gereken bir düzendir. Cansever’in apartmanlaşma eleştirisi de buraya bağlanır: Teknisyen kararlarıyla inşa edilen yüksek katlı bloklar, insanların oluşumuna katılmadıkları, sorumluluğunu yüklenmedikleri bir çevre üretir. Toplumsal ilişkileri koparır, tabiatla ilişkiyi keser ve insanı beton yığınlarının içine sıkışmış bir hacme mahkûm eder (Cansever, 2014a).

Cansever’in Osmanlı mahalle düzenine verdiği önem, mimarı çevre sorumluluğunu örgütleyen bir aktör olarak konumlandırır. Mahallenin yerel yönetim iradesi, fukaranın ve kimsesizlerin korunması, temizlik ve bakımın zevkle ve vecdle ifası; mimarının toplumsal dayanışma ve katılımı kurduğu bir şehir etiğine işaret eder (Cansever, 2014a). Bu nedenle Cansever’de mimar olarak temel mesele, biçim üretmekten ziyade, insanların çevrelerini düzenleme hakkını ve sorumluluğunu canlı tutan ölçüyü -insan ölçeğini, mahalle ölçeğini, çok merkezli şehir örgüsünü- koruyacak kurucu ilkeleri gözetmektir.

İmar Uygulamaları ve Sorunları başlıklı söyleşide Cansever, bu mülkiyet ve örgütlenme tartışmasını “müttefiklerimiz kimler olabilir?” sorusu etrafında genişleterek mimarı aynı zamanda strateji kuran bir aktör olarak

konumlandırır. Güneydoğu'da sanayi yatırımı yapacak iş insanlarının, doğru kurgulanmış bölge planları ve bedelsiz arsa tahsisıyla doğal müttefiklere dönüşebileceğini, ancak Girişimci Destekleme Merkezleri projeleri (GİDEM) benzeri girişimlerin arazi kullanımına dair açık ve denetlenebilir ilkeler olmaksızın yalnızca proje danışmanlığı yaptığı durumlarda büyük bir kargaşa ve spekülasyon zemini hazırladığını belirtir (Cansever, 2021c, s. 120–121). Habitat Konferansı'nda tartışılan tam şeffaflık ilkesine atıfla, hangi arazinin hangi koşullarla sanayiye veya konuta tahsis edileceğinin baştan ilan edilmesini; müracaat edenlerin belirli bir süre içinde inşaata başlamayı taahhüt etmelerini ve süresinde işe başlamayanlara tahsisin iptal edilmesini savunur (Cansever, 2021c, s. 121–122). Devletin dava edilemez gücü nedeniyle arazi dağıtımının, sıkı kurallarla bağlı özel kurumlar eliyle yürütülmesini önermesi; TÜSİAD ve MÜSİAD çevrelerini aynı masaya çağırarak sanayi–konut–altyapı dengesini tartışma fikri, mimarı da farklı güç odaklarını adalet ve şeffaflık ilkeleri etrafında bir araya getirmeye çalışan etik bir koalisyon kurucusu olarak düşünmemiz gerekliliğine işaret eder (Cansever, 2021c, s. 121–123).

Deprem meselesine geldiğinde Cansever, mimarlığın sorumluluk alanını bina ölçeğinin ötesine taşıyarak şehir nakli fikrini tartışır. Avcılar'daki yapı stoğunun kırılganlığını aktarır, kiracılarla yapılan ankette insanların önceliğinin çocuğun okulu ve aile reisinin işi olduğunu; dolayısıyla çözümün konut yapmaktansa, okul–iş–çarşıyla birlikte işleyen bir yerleşim düzeni kurmak olduğunu belirtir. Bu çerçevede 25 bin kişinin taşınmasına yönelik pilot öneriyi, vakıf eliyle ve kazanç değil emek karşılığı yürütme fikriyle temellendirir. Gerekli olanın, afet mevzuatına tehlikeye maruz kalana deprem olmadan arazi tahsisi gibi birkaç ek maddeyle önleyici bir model kurmak olduğunu savunur (Cansever, 2007, s. 252–254). Buna karşılık sürecin, merkeziyetçi bürokratik mantık içinde genişleyip tıkanmasını, Türkiye'de iyi niyetin dahi halk desteği olmadan bürokrasiyi yenemediği bir kurumsal arızanın belirtisi olarak yorumlar (Cansever, 2007, s. 254). Böylece mimarın neliği, Cansever'de, riskin bilgisini eyleme çevirecek hukuki–kurumsal araçları kurma iradesiyle de tanımlanır.

Bu sorumluluk anlayışının en görünür sınavı ise İstanbul'daki koruma mücadelelerinde yaşanır. Bu bağlamda Cansever, 1950'lerden itibaren İstanbul'daki yıkımlar ve koruma mücadeleleri üzerinden kendi mimar kimliğini inşa eder. Röportajında aktardığı Heybeliada Askeri Okulu ve liman tartışmaları, almış olduğu etik pozisyonun somut örnekleri olarak anlaşılabilir.

Cansever, Heybeliada'daki mevcut okul binalarına üçer kat eklenmesi teklifine, hem adanın tarihi hafızasını hem de mekânsal ölçeği bozacağı gerekçesiyle karşı çıkar. Askerlere, genişlemeyi sınırlayanın ada koşulları olduğunu, çözümün Tuzla civarında yeni bir kampüs önerisinde yattığını söyler. Benzer biçimde, Salıpazarı ve Haydarpaşa için öngörülen liman projelerini, Hollandalı uzmanla birlikte, İstanbul'un büyüme eğilimleri ve kara taşımacılığı maliyetleri üzerinden değerlendirir. Anadolu'ya dağılan yükler için İzmit körfezini daha rasyonel bir çözüm olarak savunurken, Salıpazarı'nı en fazla bir yolcu limanı olarak anlamlı bulur. Bürokrasi ve meslek örgütleri arasındaki çatışmaları anlatırken, kısa vadeli talepleri karşılayan popülist yaklaşımlarla uzun vadeli ekonomik ve mekânsal rasyonaliteyi gözetten planlama anlayışını karşı karşıya koyar. Böylece Cansever, kent ölçeğindeki kararların yalnızca bir mühendislik veya ulaşım meselesi olmadığını; aynı zamanda tarihi süreklilik, ölçek, kamu yararı ve ekonomik aklın birlikte düşünülmesi gereken etik kararlar olduğunu vurgular (Cansever, 2007, s. 72–78).

Röportajında, Menderes döneminde hızlanan yol açma ve yıkım politikalarına karşı imzalanan broşürlerden, 1970'lerde Ali Topuz'un davetiyle Nâzım Plan Bürosu'nun başına geçmesine uzanan süreci ayrıntılı biçimde anlatır. Bakanlık çevrelerinin baskısıyla İstanbul'un korunmasından hiç söz etmemeye dair yemin etmesine rağmen, Avrupa Konseyi temsilcisine şehirle ilgili en büyük meselenin tarihi mimarlık mirasının korunması olduğunu söyleyerek bu yeminini bozduğunu; bunun sonucunda kendisinin ve çalışma arkadaşlarının Avrupa'daki planlama ve koruma tartışmalarına dahil edildiğini söyler. 1976'da Avrupa Konseyi ve UNESCO'nun birlikte, tüm dünya ülkelerini Tarihi Yarımada'nın korunmasına katılmaya davet eden kararını, İstanbul lehine büyük bir imkân olarak görür. Topkapı Sarayı'ndaki aydınlatma ve iklimlendirme düzenlemeleri, Karaköy ve Bakırköy'deki yayalaştırma denemeleri ve Sultanahmet Meydanı için önerilen projeler, bu imkânın somut adımları olarak anılır (Cansever, 2007, s. 52-60). Buna rağmen, surların hatalı rekonstrüksiyonları ve yarım kalan projeler üzerinden, korumanın aynı zamanda bir siyasal ve kültürel bir mücadele alanı olduğunu da vurgulamaktan geri durmaz. Mimarın kent üzerindeki etik sorumluluğunu da bu süreçlerin ürettiği tartışmalı zeminde bir ilke meselesi olarak ele alır (Cansever, 2007, s. 60–62).

Cansever'in mimar kimliği, İstanbul Nâzım Plan Bürosu'ndaki deneyimi ve Tarihi Yarımada'nın korunmasına dair uluslararası girişimlerle iç içe şekillenir. Avrupa Konseyi temsilcisine, kendisinden “İstanbul'un en büyük meselesi nedir?” diye sorulduğunda, bakanlık çevrelerinin baskısına rağmen “tarihi mimarlık mirasının korunması” yanıtını vermesi, mimarın siyasal riskleri göze alarak etik bir pozisyon alabileceğini de gösterir (Cansever, 2007, s. 52–56). Ardından gelen UNESCO ve Avrupa Konseyi kararları, onun koruma perspektifini uluslararası bir çerçeveye taşıırken, Cansever bu süreci mimarın şehir ölçeğinde geleceğe yönelik normatif kararlar alan bir özne olması gerektiğini vurgulamak için anlatır (Cansever, 2007, s. 56–60).

Şehir ve Bölge Planlama söyleşisinde Cansever, bu koruma perspektifini planlama hukuku düzeyine taşır. Heybeliada için hazırladığı planda kullandığı yoğunluğu muhafaza edilecek, restorasyonu yapılacak, ıslah edilecek alanlar gibi kategorilerin, nazım planlarda açık biçimde tanımlanarak hukuken bağlayıcı hale gelmesi gerekliliğini savunur (Cansever, 2021e, s. 99–100).

İstanbul'da Bağdat Caddesi güneyinde dört kattan fazla yapılaşmayı sınırlayan önceki düzenlemelerin, nazım plana dayanmayan 1/1000 uygulamalarla fiilen delinmesini, planlama hukukunun zayıflığının çarpıcı bir göstergesi olarak yorumlar. Bu nedenle nazım plana uymayan uygulama planlarının otomatik olarak hükümsüz sayılacağı, koruma odaklı alan tanımlarının açıkça yazıldığı ve ilçe belediyelerinin keyfi karar alma imkânını azaltan yeni bir hukuki çerçevenin zorunlu olduğunu belirtir (Cansever, 2021e, s. 100–101). Tarihi mirasın korunması, bu bağlamda, estetik bir tercih değildir; şehrin geleceğini belirleyen normatif bir yükümlülüktür.

Sürdürülebilirlik ve yerellik, Cansever'in mimari pratiğinde uygulamaya yönelik birer ayrıntı değil, etik bir tercih olarak öne çıkar. Yerel malzemelerin kullanımı, iklimle uyumlu tasarım, enerji ve kaynakların israf edilmemesi hem doğaya saygının hem de insan ölçeğinin korunmasının gereği olarak görülür. Modern teknolojiyi bütünüyle reddetmez; ancak teknolojinin, ekonomik çıkar ve gösteriş talebini önceleyen bir mantıkla değil de varlığın bütünlüğüne ve insanın yüceltilmesine hizmet edecek şekilde kullanılması gerektiğini vurgular. Bu yaklaşım, onun mimarlık ve şehircilik anlayışını hem ekolojik hem de toplumsal bakımdan sorumlu kılar.

Bu ilkeler, Cansever'in bazı projelerinde doğrudan mekânsal karşılıklar üretir. Örneğin Anadolu Kulübü projesi, Cansever'in mimar kimliğinde İsviçre

Pavyonu deneyiminin eleştirel bir devamı niteliğindedir. Gençlik yıllarında Le Corbusier'nin İsviçre Pavyonu'nu, fonksiyonel şeması doğru görünse bile, alt katında insanlara gerçek bir yaşama imkânı sunamayan dogmatik bir yaklaşım olarak değerlendiren Cansever, Anadolu Kulübü'nde tam tersine, manzara, mahremiyet ve kullanım alışkanlıklarını birlikte tartan bir plan kurgular. Kulübün güçlü ve nüfuzlu başkanı Hamdi Bey'in projeyi ilk bakışta hiç beğenmemesine rağmen, kullanıcıların denize bakan odaları tercih ettiği, manzarasız odaların ise kulüpten küskün ayrılmalara yol açtığı deneyimini tartışmaya açar. Vezirköprü evi örneği üzerinden, her odanın kendi balkonuyla denize yönelmesinin hem ekonomik hem psikolojik gerekçelerini anlatır. Sokakla kulüp bahçesini ayıracak yüksek bir duvar isteği, belediyenin izin verdiği 1,65 metrelik sınırla karşılaşınca, bu kez duvarın yanından geçip binanın altından denize bakma fikrini, üst katın görülmesi üzerinden yeniden yorumlar. Böylece yaklaşma, görme ve içeriye sızma anlarını, mimari bir senaryo olarak düzenler (Cansever, 2007, s. 138-142). Cansever, Anadolu Kulübü'nün bu anlamda, Le Corbusier'nin İsviçre Pavyonu'na göre epeyce ileri gitmiş bir yapı olduğunu düşünür. Modern mimariden öğrendiklerini, Türk evi plan tipi ve yerel yaşama biçimleriyle birleştirerek, fonksiyonun yalnızca şematik değil, ruhsal boyutunu da dikkate alan alternatif bir modernlik önerir.

Tarih Kurumu binası, Cansever'in bilimsel araştırma mekânını medrese planı ve modern kütüphane tipolojisiyle birlikte düşündüğü özgün bir örnek olarak öne çıkar. İlk eskizlerde ana bina, matbaa yapısıyla birlikte U biçiminde kurgulanır. Ortada şehre ve bahçeye açılan bir avlu, iki kolda ise kurumun farklı fonksiyonları yer alır. Projenin ilerleyen safhasında, bu orta avlunun üzerinin örtülmesi kararlaştırılır. Cansever, Alain Resnais'nin Bibliothèque Nationale belgeselinde anlatılan okuma salonu ve gözetim düzeninden esinle, hem kitapların manevi hazine olarak görünür kılındığı hem de okuyanların gerekli disiplini hissedebildiği bir iç avlu tasavvur eder. Ona göre, merdivenle çıkılan ve kütüphaneye hâkim bir üst kotta yer alan okuma salonu, kitabı merkeze alan bir karşılaşma mekânıdır. Diğer yanda ise düşünce üretimine ayrılmış bir toplantı salonu yer alır ve bu iki odak, iç hol aracılığıyla birbirine bağlanır. Cansever, Osmanlı medreselerinde odalar, revak ve orta avlu arasındaki ilişkiden esinlenen bu düzeni, bilimsel araştırmanın kolektif niteliğini öne çıkaran çağdaş bir medrese yorumu olarak görür. Nitekim Marakeş Koruma Planı ve İsfahan merkez alanı planlamasında görev yapan bir şehir plancısı,

Tarih Kurumu'nu medrese planının aktüelleştirilmesi olarak nitelendirir. Bu yorum, Cansever'in geleneksel plan şemalarını salt biçimsel tekrara düşmeden, çağdaş bilgi üretim süreçleriyle ilişkilendirebildiğini gösterir (Cansever, 2007, s. 172–174).

Cansever'in *İslam'da Şehir ve Mimari* kitabında yer alan *İmam Buhâri Türbesi Restorasyonu Çevresinde Düşünceler* başlıklı yazısında, mimar bir hiyerarşi kurucusu olarak gösterilir. Kutsal bir mekân söz konusu olduğunda mimar tarafından, kutsal odakla çevresindeki işlevlerin ilişkisini kurarken, kalabalık, mahremiyet, sükûnet, erişim ve dolaşım gibi meseleleri aynı anda gözetken bir düzen önerilmelidir. Türbeyi görünmez kılan bir yerleştirme önerisini, saygının göz ardı edilmesi olarak nitelendirmesi, mimarlığı etik bir sorumluluk alanı içinde konumlandığını da imler. Cansever'in mimar kimliği, ziyaret eylemini bir hareket düzeni olarak tasarlamasında somutlaşır. Cansever, önerisinde otoparktan iniş, bahçeler arasında yürüyüş, türbeye varış, ziyaret sonrası küçük mescitte namaz, dönüşte akademik tesislerde uğrama ve ardından Semerkant yoluna bağlanma gibi sıralı bir akış kurar. Mimar, insan davranışlarını ve duygu yoğunlaşmasını da düzenleyen bir kurucu olarak değerlendirir. Cansever, ayrıca mimarın yerel anane ile ilişki kurma yükümlülüğünü vurgulamaktan kaçınmaz. Yalnızca kopya unsurlarla mahallilik üretilmeyeceğini, teklif edilen mimarının bir kavrayışın ürünü olmadığını belirtmesi ise; mimar, yorum gücü olan, bulunduğu coğrafyanın yüksek çözümleriyle bağ kurabilen bir özne olarak tanımladığını gösterir (Cansever, 2014a).

Göztepe ve Çiftehavuzlar apartmanları deneyiminde Cansever, malzeme ve üretim tekniğini, doğrudan toplumsal faydaya bağlayan bir mimarlık ahlakı çerçevesinde anlatır: Ytong'un hafif malzeme kapasitesini erken dönemde kullanarak dış sıvadan tasarruf etmeyi, elemanları hiç kesmeden derz ve taşıyıcı aralıklarını malzemenin standardına göre kurmayı ve şantiyede üretim–buharla kür gibi yöntemlerle maliyeti düşürmeyi ayrıntılandırır (Cansever, 2007, s. 246–248). Buna rağmen bu tür rasyonel tasarrufların toplumsal karşılık bulmamasını, spekülative kazancın büyüklüğüyle açıklar; hatta aynı dairenin daha pahalı söylenince “gümbür gümbür satılması” örneğini, yalnız piyasa psikolojisi değil, halk bilinçlenmesi ve örgütlenmesi ihtiyacının göstergesi olarak yorumlar (Cansever, 2007, s. 248–250). Bu pasajlar, Cansever'de

mimarın neliğinin, malzeme ve tekniği adalet ve ölçü fikrine hizmet ettirebilme yetisiyle belirlendiğini gösterir.

Cansever, kent ve yönetim modellerini tartışırken Birleşmiş Milletler uzmanı Perloff'un Türkiye gözlemlerine de atıf yapar. Perloff'un, gelişmekte olan ülkelerin gelişmiş ülkelerin teferruatçı ve komplocu planlama tekniklerini aynen taklit etmeleri hâlinde, bu tekniklerin çok yüksek vasıflı insan kaynağı gerektireceğini; zaten sınırlı olan nitelikli kadroların bu şekilde tüketilmesinin ülkeleri felakete sürükleyeceğini söylediğini aktarır (Cansever, 2021g, s. 29–31). Bu nedenle yönetim sisteminin, eldeki insan kaynağını ve toplumsal gerçekliği dikkate alan, yeni şehirlerin kuruluşundan mevcut şehirleri tedricen iyileştirmeye kadar uzanan bir süreç mantığıyla kurulması gerektiğini vurgular. 1977'de Amerika'da dinlediği, milyonlarca insanı ev sahibi yapma programının, kullanıcıların konutları parça parça satıp ortadan kaybolmalarıyla sonuçlanan öyküsünü, Türkiye'de gecekondusunu büyük fedakârlıklarla inşa eden insanların azmiyle karşılaştırır. Amerikalı bir uzmanın "*bana bu insanlardan üç-beş yüz kişi ver, sana bütün dünyayı idare edeyim*" sözünü aktararak, asıl meselenin bu insan malzemesini yönetecek adil, tutarlı ve katılımcı bir şehirleşme modelinin eksikliği olduğunu vurgular (Cansever, 2021g, s. 31–32). Ona göre şeytan, bu insanlarda değil, onları heba eden yanlış sistemlerdedir. Mimarın görevi de bu potansiyeli, adalet ve güzellik ilkeleriyle uyumlu mekânsal düzenlemelerle buluşturmadır.

Böylece mesele, yalnız iyi niyetli tasarım değil, insan kaynağı ve yönetim kapasitesi meselesi olarak da belirginleşir. Cansever'in mimar tanımı, mesleği bir yapı üretimi uzmanlığına indirgemez; mimarı, çevrenin sorumluluğunu yüklenen insanın dünyadaki rolüyle irtibatlandırır. İnsanın çevreyle bilinçli ilişkiye ancak sorumlulukla eriştiğini söylemesi, mimarın da kaçınılmaz olarak etik bir fail olduğunu gösterir. Mimarın yapıp-etmeleri, yalnızca inşa etmek değildir, dünyayı güzelleştirme veya çirkinleştirme ihtimali taşıyan bir eylemdir aynı zamanda (Cansever, 2014a). Mimarlık bu çerçevede gelecek nesillere güzel bir dünya bırakma görevinin mekânsal ve kültürel aracına dönüşür; fakat Cansever'in altını çizdiği gibi yola girmek başarmak anlamına da gelmez. Mimarın görevi, bu zorunlu sorumluluğu sürekli sınayan bir dikkat ve muhasebe gerektirir.

Cansever mimarı, zaman ölçeği bakımından da radikalleştirir. Yapılar bir asır yaşayabilir; her yeni yapı yanındakini etkiler. Çoğu zaman o yapıda ne

mimar yaşar ne de talepte bulunan insan. Buna göre mimar, bugünün kaptislerini geleceğe dayatma hakkına da sahip değildir (Cansever, 2014a). Cansever, mimarı şimdi ve burada olarak nitelendireceği kullanıcıya hizmet eden teknik eleman olmanın ötesinde konumlandırarak, onu toplumsal devamlılık içinde karar veren ve kararının sonuçlarını üstlenen tarihsel bir özne olarak görür.

Cansever'in hiç kimsenin başka insanları ve gelecek nesilleri şahsi temayüllerinin esiri kılmaya hakkı olmadığını vurgulaması da mimari kararın keyfi yaratıcılık olarak meşrulaştırılamayacağını gösterir (Cansever, 2014a). Yapıların uzun ömürlü ve birbirini etkileyen karakteri nedeniyle mimar, kararlarının nesiller arası etkisini hesaba katmak zorundadır. Bu nedenle yapı, ancak evrensel doğruları bütünlüğüyle yaşatan temeller üzerinde var olma hakkı kazanır. Cansever'in ortak inanç vurgusu da burada belirleyicidir. Bilhassa konut, kullanıcı talepleri ile tasarımcının özellikleri arasında en yüksek uyumu gerektirdiği için, mimarın görevi kişisel üslubunu dayatmaksızın, aile ihtiyaçlarını evrensel değerlerle ahenkli hâle getiren bir düzen kurmak olmalıdır.

Sonuç olarak Cansever'de mimar, araçları ustaca kullanan bir tasarımcıdan önce, değer taşıyan bir karar vericidir. Bu karar verme, geleneği kör tekrar ile çağın taleplerine sorgusuz uyum arasında değil; insanın onuru, adalet ve ölçü fikri içinde kurulan etik bir denge arayışında temellenir. Bu yüzden teknoloji, tarafsız bir imkân değil; doğru yerde kullanıldığında insanı yücelten, yanlış yerde putlaşarak mimarlığı zedeleyen bir güçtür. Mimarın görevi, bu gücü insan ölçeği ve toplumsal süreklilik adına hem bugün hem de gelecek kuşaklar karşısında hesap verebilir bir biçimde yerli yerine koymaktır.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Bu kitapta mimarın neliği sorusu, insanı merkeze alan hermeneutik bir yaklaşımla ele alınmıştır. İnsan yaşamının zamansal yapısı, tarihsel koşulları ve tinsel yönelişleri, mimarlık pratiği bakımından yeniden düşünülmüştür. Bu yaklaşım, mimarlığı yalnızca barınma, güvenlik veya üretim düzeni kurma işi olarak görmez. Mimarlık, insanın dünyayı anlamlandırma ve dünyadaki yerini kavrama çabasının mekânsal ifadesi olarak görülmektedir. Mimarın neliği sorusu da bu anlayışın içinde biçim kazanır.

Bu çerçevede mimar, bir yandan dünyayı ve insanı anlamaya çalışan bir özne, diğer yandan da hem çağdaşları hem de gelecek kuşaklar tarafından anlaşılacak istenen bir nesne olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda mimarın neliği sorunu, mimar ve insan arasındaki ilişkiye açıklık kazandırma işlevini üstlenir.

Dilthey'in "yaşantı–ifade–anlama" üçlüsü, insanın hem kendisini hem de başkalarını nasıl yorumladığını açıklarken, mimarın konumunu anlamak için de elverişli bir çerçeve sunar. Mimarın yaşantıları, aldığı eğitim, içinde bulunduğu kültürel ortam ve karşılaştığı tarihsel-toplumsal gerçeklikler tasarım kararlarının arka planını oluşturur. Bu yaşantılar, çizim, plan, oran, üslup, malzeme ve kentsel yerleşim tercihleriyle dışa vurulur. Ortaya çıkan mimari ürün, mimarın tinsel dünyasını görünür kılarken, aynı zamanda yerleştirildiği toplumun değerlerini de göz önüne serer. Anlama edimi bu noktada yalnızca kullanıcıya ve tarihe yönelen bir okuma değildir. Mimarın kendi ön kabullerini sınaması, kendi yaşam bütünlüğünü yeniden değerlendirmesini de içerir. Dolayısıyla mimarlık, hem mimarın kendi yaşam öyküsünü ve değer dünyasını mekânda sınadığı hem de toplumun bu sınamaya verdiği karşılıklar üzerinden yeniden yorumlandığı, çift yönlü bir anlama hareketi olarak tasvir edilmiştir.

Bu kuramsal zemin üzerinde Turgut Cansever, hem düşünceleri hem de mimari üretimiyle ayrıcalıklı bir örnek oluşturur. Çocukluk yaşantıları, resme yönelişi, Sedad Hakkı Eldem'le ilişkisi, Bursa ve İstanbul'a dair güçlü hatıraları, Ernst Diez'le karşılaşmaları ve Mimar Sinan okuması, onun insanı ve mimarı tarihsel ve tinsel bir süreklilik içinde düşünmesine yol açmıştır. Cansever, mimarlığı insanın varlıkla kurduğu ilişkiyi maddi, biyolojik, psikolojik ve manevi düzeylerin tamamında düzenleyen bir disiplin olarak yorumlar. Böylece mimarın neliği sorusu, insan–doğa–şehir ilişkisini ahlaki ve

tinsel boyutlarıyla birlikte ele alan geniş bir alan hâline gelir. Bu geniş çerçeve, Cansever'i yalnızca tek tek yapılar üzerinden değil, yaşantı–ifade–anlama bütünlüğü içinden okunması gereken bir mimar figürü hâline getirmekte; onun düşüncesi, mimarın neliği tartışmasının somut bir “vaka çalışması” olarak bu kitapta merkezi bir yer işgal etmektedir. Aynı zamanda Cansever örneği, bu kitabın iddiasını soyut bir önerme olmaktan çıkarıp, mimarlık pratiği içinde sınanabilir bir ölçütler alanına taşımaktadır.

Kitaptaki çözümlemeler, mimarın neliğini dört ana sorun başlığı üzerinden tartışmaya imkân vermektedir. Bunlar, ‘değerler sorunu’, ‘anlama sorunu’, ‘tinsel dünya sorunu’ ve ‘geleneksellik–marjinallik sorunu’dur. Değerler sorunu, mimarın kararlarında hangi ahlaki ölçütleri temel aldığını ve neyi “doğru” ya da “yerinde” saydığını gösterir. Anlama sorunu, insanı ve tarihsel-toplumsal gerçeklikleri kavrama tarzını gündeme getirir. Tinsel dünya sorunu, mekânın insanın manevi yaşamına nasıl eşlik ettiğini ve bu yaşamı hangi araçlarla desteklediğini sorgular. Geleneksellik ve marjinallik sorunu ise mimarın tarih ve yenilikle kurduğu ilişkiyi, sadakat ve dönüşüm arasındaki sınırı tartışılabilir hâle getirir. Bu dört başlık birlikte düşünüldüğünde, mimarın neliği sorununun yalnızca neyi nasıl yaptığı kısıtlılığında kalmaksızın, hangi değerler adına, kimi anlamaya yönelerek ve hangi tarihsel süreklilikler içinde tasarladığı sorularına yanıt aradığı söylenebilir.

5.1. Mimar ve Değerler Sorunu

Değerler sorunu, mimarın neliğini anlamak için temel bir başlangıç noktasıdır. Çünkü mimarın aldığı her karar, açıkça dile getirilmese bile belirli bir değerler dizisine dayanır. Hangi malzemenin tercih edileceği, parselde ne kadar yapılaşmaya izin verileceği, ortak alanlara ne kadar yer ayrılacağı, ışık ve manzaranın kimler tarafından kullanılacağı gibi kararlar yalnızca teknik hesapların sonucu değildir. Bu tercihler, insan yaşamının neye layık görüldüğünü ve hangi önceliklerle düzenlendiğini ortaya koyar. Mimarın ürettiği her karar, bu anlamda, nesnelerin veya mekânların doğasında bulunan sabit niteliklere değil, onlara yüklenen anlamlara ve önem derecelerine işaret eder; değerler, mimari tercihlerin arkasında sessizce işleyen bu anlam atfetme süreçlerinden doğar. Bu nedenle tasarım kararı, aynı zamanda değerler kararıdır. Kimi koruduğu, kimi görünür kıldığı ya da kimi dışarıda bıraktığı bakımından ahlaki bir sonuç üretir.

Bu açıdan marjinal birey figürü açıklayıcı bir örnek sunar. Marjinal olarak nitelendirilen kişi, ahlaki kurallar bütününe oluşturan değer yargılarını hazır kalıplar hâlinde kabul etmez. Bu yargıları kendi değerlendirme süzgecinden geçirir ve zamanla kendine özgü bir değer sistemi kurar. Kişinin “kendi olması”, içinde yer aldığı sosyal ilişkiler ağı ile sürekli etkileşim içinde ortaya çıkar. Fail olarak sergilediği yapıp-etmelerdeki tavrı belirleyen başlıca unsurlardan biri, çevresiyle ilişkilerini de etkileyen ve kısmen ya da büyük ölçüde kendisinin kurduğu etik bakıştır. Tasarımcı da bu bireylerden biridir ve ürettiği her mimari ifade, bu kişisel değer düzeninin izlerini taşır. Böyle bakıldığında, mimarın neliği, yalnızca mesleki yeterlikleriyle değil, hangi değerleri sorgulayıp hangilerini içselleştirerek kendi etik ufkunu inşa ettiğiyle de tanımlanabilir. Burada marjinallik, rastlantısal farklılık arayışı olarak görülmemektedir. Yerleşik kabulleri yeniden tartan bir vicdan faaliyeti olarak anlaşılmalıdır. Bu yargılar, yaşantılarla sınayarak yeniden kurulur.

İnsanın çevresini değiştirme isteği, daha iyi bir yaşam arzusuna dayanır. Whitehead, insanın diğer canlılardan farklı olarak çevresine etkin biçimde müdahale etmesini üç temel dürtüyle ilişkilendirir: yaşamak, iyi yaşamak ve daha iyi yaşamak (Whitehead, 2019, s. 33-34). Söz konusu üç eğilim, bilinçli bir değerlendirme ile birleştğinde tasarlama yetisi ortaya çıkar. İnsan, yalnızca estetik beğenin peşinde koşmaz. Geleceğe güven verecek, kendi yaşamıyla çelişmeyecek bir dünya kurmaya yönelir. Tasarım, bu arayışın somutlaştığı noktadır. Bu nedenle mimarın değerler alanındaki konumu, yalnızca “nasıl bir dünya kurmak istiyorum?” sorusuna değil, aynı zamanda “kimin için, ne tür bir gelecek tasavvurunu mümkün kılmak istiyorum?” sorusuna verdiği cevaplarla da belirlenir. Bu soru, mimarı “tarafsız bir teknik uzman” konumundan çıkarıp, onu taraf olmaya zorlar. Böylelikle mimar, kararlarının toplumsal sonuçlarını üstlenen bir özne konumuna yerleşir.

Algı ve deneyim bu sürecin merkezinde yer alır. Algı, algılayan ile algılanan arasındaki içsel ilişkilere dayanır ve kişisel bir nitelik taşır. Deneyimler değiştikçe algı da değişir ve dönüşür. Algının dönüşmesi, düşünce tarzını, yaşam biçimini ve değer yargılarını etkiler. Mevcut durumu yetersiz bulan insan, yeni çözümler ve yeni anlamlar üretmeye çalışır ve bu çabayla tasarım sürecine girer. Mimarlık ve tasarım alanında “yetenek” olarak adlandırılan şey, bu birikmiş deneyimlerden ve bilinçaltında depolanan imgelerden beslenir. Yaratıcılık; duygular, karşılaşılan güçlükler, başarılar ve

hayal kırıklıklarıyla şekillenir. Tasarlanan her nesne ya da mekân, tasarımcının tinsel varlığını ve iç dünyasını dışsallaştırır. Buna paralel olarak değerler de durağan değildir; her yeni yaşantı, geçmişte benimsenmiş değerleri yeniden yorumlama ve yer yer dönüştürme imkânı sunar. Bu nedenle mimarın etik çerçevesi, geçmişten ve gelecekte soyut 'şimdi ve burada' verilmiş bir hüküm değil, yaşam bütünlüğü içinde olgunlaşan bir yorumlar dizisi olarak anlaşılmalıdır. Dolayısıyla değerler, sonradan eklenen bir açıklama olarak görülemez. Değerler, tasarımın daha en başında çalışan bir pusulaya benzetilebilir.

Bu, genel nitelikteki insanlık durumu, mimarın konumunda daha yoğun biçimde gözlemlenir. Mimarın tasarım gücü, çocukluktan itibaren biriken mekân deneyimleriyle, okuduğu metinlerle, tanık olduğu yıkım ve güzelliklerle yoğrulur. İçinde bulunulan tarihsel-toplumsal gerçeklikler, mesleki ortam ve kurumsal bağlar bu gücü sürekli olarak yeniden biçimlendirir. Mimarlık tarihine bakıldığında, mimarın toplumdaki rolünün ve itibarlı konumunun dönemlere göre nasıl değiştiği açıkça görülür. Bazı dönemlerde muhalif, bazı dönemlerde iktidarın sözcüsüdür mimar. Daha başka dönemlerde ise yalnızca teknik bir uzman olarak belirir. Yaratıcılığı ve toplumdaki yeri, bu tarihsel değişim göz önüne alınarak anlaşılabilir. Dolayısıyla mimarın değerler dünyası hem kişisel yaşantıların hem de dönemseller gerçekliklerin kesiştiği bir düğüm noktası olarak okunmalıdır. Mimari kararlar, bu düğümde hangi yönde çözülmek istendiğinin işareti olarak değerlendirilmelidir.

Değerler sorunu, mimarın etik konumuyla doğrudan bağlantılıdır. Mimarın yapıp-etmeleri kullanıcıların yaşam biçimlerini, doğal çevreyle etkileşimlerini ve kentle ilişkilerini etkiler. Konut yoğunluğu, yeşil alanların korunması, tarihi dokunun değerlendirilmesi, sokak ve meydan ölçüsünde alınan kararlar, tüm bunlar çevresel ve ekolojik sorunlarla yakından ilişkilidir. Mimarın tercihleri, içinde yaşadığı tarihsel-toplumsal gerçeklikleri nasıl okuduğuna ve hangi değerleri öne çıkardığına bağlıdır. Modernizmle birlikte ortaya çıkan hız, gösteriş, tüketim odaklı yeni mimari eğilimler, bu tercihlerin etik boyutunu daha da karmaşık hâle getirmektedir. İnsanların nasıl bir araya geleceği, nerede karşılaşacağı ve hangi koşullarda birlikte yaşayacağı artık yalnızca işlevsel düzenlemenin değil, değer yargılarının da bir sorunu olarak görülür. Bu bakımdan, değerler sorunu göz ardı edildiğinde mimar, farkında olmaksızın, belli güç odaklarının çıkarlarına hizmet eden ve toplumsal

eşitsizlikleri mekânsal düzlemde yeniden üreten bir aktöre dönüşebilir. Hermeneutik bir duyarlılık ile bu gizli değer hiyerarşilerinin açığa çıkarılması mümkün olabilmektedir.

Cansever'in mimarlık anlayışı, bu açıdan oldukça belirgin bir örnektir. Onun düşüncesinde insan-doğa ilişkisi ve bu ilişkiyi şekillendiren değerler, mimarlığın merkezinde yer alır. İnancın, değerlendirme biçimlerinin ve amaçların tasarıma yön verdiğini açıkça belirtir. İnsanın çevreye verdiği biçim, ahlak ve varlık tasavvurunu yansıtır.

Biçimler sakin, vakur, huzurlu, iddialı, gösterişli ya da mütevazı bir karakter taşıyabilir. Tüm bu sıfatlar aynı zamanda davranışlarımızı da tarif eder (Cansever, 2014f, s. 185). Böylece mimari biçimler, estetik bir tercih olmaktan ziyade; etik bir duruşun ve tinsel bir bakışın görünür olduğu alanlar halini alır. Bu sebeple Cansever'de değerler sorunu, üslup tartışmasının merkezinde yer almaktadır. Üslup, bir biçim repertuarının adı değil, mimarın varlık, insan ve Allah arasındaki ilişkiyi nasıl kavradığının mekânsal ifadesi olarak ele alınır.

Cansever'e göre ideal mimar, teknik birikimin yanında insan psikolojisi, sosyolojisi ve tarihsel-toplumsal gerçeklikler konusunda geniş bir kavrayışa sahip olmalıdır. Böylece yalnızca işlevsel gereksinimleri karşılayan yapılar üretmekle kalmaz; aynı zamanda ruhsal ve zihinsel iyilik hâlini de destekleyen mekânlar kurar.

Cansever, "*insanın dünyadaki esas vazifesi dünyayı güzelleştirmektir*" ifadesini, mimarlık için temel bir ilke olarak yorumlar (Cansever, 2014b, s. 8). Bu ilke doğrultusunda malzeme seçiminden biçimlenişe kadar her aşamada doğayla uyum, israfın önlenmesi ve sürdürülebilirlik önem kazanır. Yerel malzeme kullanımı, iklimle uyumlu tasarım, enerji ve su kaynaklarının dikkatli kullanımı bu etik çerçevenin ayrılmaz birer parçasıdır. Bu yaklaşım, mimarın değerler sistemini yalnızca soyut bir inanç olmanın ötesine taşır. Cansever'in değerleri ve bu değerlere yönelik tavrı günlük tasarım kararlarının ölçütü hâline gelir. Bu bağlamda her türlü mimari ayrıntı, dünyayı güzelleştirme ödevinin somut karşılıkları olarak okunabilir.

Cansever, modern mimarlıkta insanı ve doğayı göz ardı eden gösterişçi eğilimleri eleştirir. Teknolojinin, ekonomik çıkarı ve görsel gösteriyi önceleyen bir anlayışla kullanılmasını kültürel kirlenme olarak değerlendirir (Cansever, 2014b, s. 8).

Mimarlığın, sınırlı bir elit zümrenin beğenisini tatmin eden bir temsil dili hâline gelmesine karşı çıkar. Ona göre mimarlık, toplumun bütün kesimlerinin yaşam kalitesini gözetan bir faaliyettir. Kültürel ve manevi değerleri besleyen, toplumsal sorunlara duyarlı çözümler üreten, insanın iç dünyasını ve sosyal bağlarını güçlendiren bir mimari yaklaşım, değerler sorunu bağlamında verilmiş anlamlı bir yanıttır. Cansever'in eleştirileri, mimarın değerler sorunu karşısında tarafsız kalamayacağını; seçilen her üslup, malzeme ve kentsel örgütlenme modelinin bir değer tercihinin ifadesi olduğunu açıkça ortaya koyar.

Bu açıdan mimar, salt teknik kararlar alan bir tasarımcı olarak nitelendirilemez. Mimar, aynı zamanda, değerleri okuyup yorumlayan ve bunları mekâna dönüştüren bir kültür yorumcusudur. Kendi değer düzenini, kullanıcıların ve toplumun değerleriyle karşılaştırmak zorundadır. Ne kadarını koruduğunu, neyi dönüştürmek istediğini, kimi zaman da neyi reddettiğini bilerek hareket eder. Buna göre değerler sorunu, mimarın neliğini kavrayabilmeyi mümkün kılan unsur olarak ifade edilebilir. Mimarın yaşam bütünlüğü ile tasarım kararları arasındaki tutarlılık ya da çelişki hali, onun etik konumunu ve bu kitabın odağındaki mimar neliği sorununu ele almaya yarayan temel ölçütlerden biridir.

5.2. Mimar ve Anlama Sorunu

Mimarlık, değişen toplumsal ihtiyaçlar, teknolojik olanaklar ve kültürel karşılaşmalar doğrultusunda sürekli değişen, belki de dönüşen bir pratik olarak ortaya çıkar. Bu gerçeklik, mimarın rolünü yeniden düşünmeyi gerektirir; zira inşa edilen her yapı, üretildiği kültür ortamının bir ifadesidir. Kültürler arası karşılaşmalar, göçler, küresel iletişim ağları ve hızlanan dolaşım süreçleri, bu ifadenin günümüzde karmaşık ve çoğul bir görünüm kazanmasına neden olur.

Bu bağlamda, kitabın önceki bölümlerinde tartışıldığı üzere mimar-insan ilişkisi iki boyutta ele alınmalıdır: Bir yandan mimar, “insan” olarak, kendi dönemi ve yaşam öyküsü içinde anlaşılan bir öznedir; öte yandan, mimarın tasarladığı yapılar, diğer insanlar tarafından kullanılacak, yorumlanacak ve dönüştürülecek nesnelerdir. Dolayısıyla, mimarın neliğini tartışmak hem mimarın insanı anlama biçimini hem de mimarı anlamaya yönelik çabaları aynı anda düşünmeyi zorunlu kılar.

İnsan odaklı bir pratik olan mimarlık, kullanıcıların tinsel ve maddi ihtiyaçlarını gözeten, değişime açık ve duyarlı mekânlar üretmeyi hedefler. Bu hedeflere ulaşma çabası, yalnızca teknik ayrıntıları yönetmekle yerine getirilmiş sayılmaz. Mimar, bir yandan malzeme, yapı fiziği, strüktür ve mevzuat gibi somut konularla uğraşırken, diğer yandan insanların neye ihtiyaç duyduğunu, hangi durumlarda rahat ettiğini ve hangi mekânsal düzenlemeleri yaşanabilir bulduğunu anlamak zorundadır. Tasarım süreci böylece karmaşık bir karar verme ve sorun çözme etkinliği olmanın yanında, sürekli olarak devam eden bir anlama çabasına da dönüşür.

Mimarlığın kültürler arası etkileşimlerle biçim değiştirmesi, değişmeyen bir “ideal biçim” arayışını boşa çıkarır, anlamsızlaştırır. Durağan bir mükemmellik iddiası hem tarihsel gerçeklikle hem de insanın zamansal yapısıyla uyumsuz. Mimarın tasarladığı yapılar, kullanıma açıldıktan sonra kullanıcı müdahaleleri, yeni ihtiyaçlar, ekonomik ve politik gelişmeler ve doğal süreçler aracılığıyla değişir. Bu nedenle mimari eserler, tamamlanmış ve dokunulmaz nesneler olarak değil, tarihsel-toplumsal süreçlerin içinde yeniden yorumlanan varlıklar olarak düşünülmelidir.

Burada Dilthey’in yaşantı–ifade–anlama şeması, mimarın konumunu açıklamak için uygun bir mantık sunar. Mimarın kendi yaşam bütünlüğünde biriktirdiği deneyimler yaşantı, bunların mekân, malzeme, oran ve üslup aracılığıyla dışarıya yansımaları ifade hem kullanıcılar hem de sonraki kuşaklar tarafından bu ifadelerin okunması ve yorumlanması ise anlama halkası olarak düşünülebilir. Böylece mimarlık, yalnızca nesnelerin değil, yaşam bütünlüklerinin ve tarihsel-toplumsal gerçekliklerin yorumlandığı bir tin bilimi alanına yönelir.

Dilthey’in yaşantı–ifade–anlama üçlemesi, mimarın kullanıcı ve toplumla kurduğu ilişkiye de uyarlanabilir. Kullanıcıların ve toplulukların yaşantıları, dil, ritüel, davranış kalıpları, gündelik pratikler ve mimari tercihler aracılığıyla dışsallaştırılır. Mimar, tüm bu ifadeleri yorumlayarak anlamaya çalışır. Bu bağlamda anlama, yalnızca bilişsel bir süreç değildir. Empati, hayal gücü ve kişinin kendi yaşam deneyimine dönüşler de anlama sürecine dâhildir. Bu nedenle mimar hem tekil kullanıcıları hem de daha geniş toplumsal bütünlükleri kavrama çabasını aynı anda sürdürmek durumundadır.

Mimar, içinde yaşadığı dönemin gerçekliklerini kavramak ve bunlarla ilişki kurmakla yükümlüdür. Toplumsal yapı, sınıfsal ilişkiler, kültürel

çeşitlilik, aile ve topluluk biçimleri, üretim ve tüketim kalıpları, geleceğe dair kaygılar ve umutlar, mimarın anlama alanının bileşenlerini oluşturur. Hazır verilere dayanmak yeterli değildir. Tüm bu verilerin arkasında yer alan yaşantıların, duyguların ve değerlerin de mimar nazarında hesaba katılması gerekir.

Bu nedenle, kitap boyunca işaret edilen, mimarın bir Tin Bilimci olması metaforu, özellikle anlama sorunu bağlamında önem kazanmaktadır. Mimar, Doğa bilimleri gibi zorunluluklar dünyasında kesin yasalar arayan bir gözlemci değildir, olmamalıdır da. Buna karşılık mimar, tarihsel-toplumsal gerçeklikler içindeki insan teklerini, onların yaşantılarını ve değer dünyalarını anlamaya çalışan bir yorumlayıcı olarak pozisyon almalıdır. Konut, okul ya da ibadethane tasarlarırken, kendisine yabancı olan hayatların anlam ufkuna girebilmek için hermeneutik bir dikkat geliştirmesi gerekir.

Bu bağlamda, hermeneutik yöntemin mimara sunduğu imkânları şu şekilde sıralamak mümkündür:

– Mimar, kullanıcıların fiziksel, psikolojik, sosyal ve kültürel ihtiyaçlarını yalnızca veri olarak değil, anlamlı bütünlükler olarak kavrar; böylece insan odaklı tasarım, soyut bir ideal olmaktan çıkar ve tasarım sürecinin fiili mantığı hâline gelir.

– Mimari eser, içinde yer aldığı toplumun kültürel ve tarihsel değerlerini taşıyan bir metin gibi okunur. Mimar, bu metnin çok gizli, karmaşık anlamlarına ulaşmaya çalışır.

– Yaratıcı süreç, hermeneutik bir daire içinde işler: Mimar, ön-kabullerini her yeni proje ve kullanıcı deneyimiyle yeniden gözden geçirir. Böylece hem kendi üslubunu hem de insanı anlama biçimini sürekli olarak derinleştirir, yeniden kurar.

– Kullanıcı deneyimi, yalnızca bir sonuç olarak görülemez; anlama sürecinin devam eden bir halkasıdır. Kullanıcıların mekânla kurduğu ilişki, yeni yorumlara ve dolayısıyla yeni tasarım kararlarına kapı aralar.

– Son olarak, hermeneutik duyarlılık, mimarın tasarladığı yapının doğal ve kültürel çevreyle uyumunu gözetmesini sağlar; zira yapı, yerinden kopuk bir nesne değil, anlam ilişkilerinin düğümlendiği bir bağlam parçası olarak düşünülür.

Çağdaş mimarlık pratiğinde, farklılaşan yaşam biçimlerine yanıt verebilen esnek ve uyarlanabilir yapılar tasarlamak giderek önem

kazanmaktadır. Yaşlılar, çocuklar, engelli bireyler, farklı etnik ve kültürel gruplar, değişen aile yapıları, yeni çalışma modelleri ve gündelik hayatın dönüşen ritimleri, kullanıcı kavramını tek bir tipe indirgemeyi imkânsız hâle getirir. Mimar bu çeşitliliği, tasarımın başlangıç aşamasından itibaren dikkate aldığı ölçüde, insan yaşamını gerçekten kavrama yoluna girebilmiş demektir. Bu çabasıyla mimar, plan şemasından dolaşım kurgusuna, kamusal–yarı kamusal–özel alan ayrımlarından ölçek kararlarına kadar pek çok alanda yol almak durumundadır.

Anlama sorununun önemli bir boyutu da temsil ilişkisidir. Mimar çoğunlukla geniş bir kullanıcı topluluğu yerine, bu topluluğu temsil ettiği iddia edilen tekil işverenlerle karşı karşıya gelir. Oysa ibadet yapıları, okullar, hastaneler, kamusal binalar veya büyük konut projeleri, farklı beklentilere sahip birçok insanın yaşamına dokunur. Mimar, işverenin talebini, bu daha geniş kitlenin olası ihtiyaçları açısından yeniden değerlendirmek durumundadır. Aksi hâlde ortaya çıkan yapı, dar bir beğeni grubunun ya da belirli bir güç odağının mekânsal uzantısına dönüşür.

Mekânların davranış kalıplarını, sosyal ilişkileri ve ahlaki yönelimleri etkilediğini vurgulayan Cansever de mimarın kullanıcıların günlük pratiklerini, beklentilerini ve toplumsal alışkanlıklarını tanımaya çalışması gerektiğini belirtir. Bu anlayış, haliyle, geri bildirimlere açık, kullanıcı deneyimine değer veren ve gerektiğinde yeniden düzenleme imkânı tanıyan tasarım yaklaşımını teşvik eder. Mimarın yaratıcılığını motive eden unsur, öncelikli olarak, insanların yaşayışlarını iyileştirme ve zenginleştirme çabasıdır -ya da olmalıdır.

Cansever'in ortaya koyduğu mimar figürü, bu anlamda anlayan özneye bir örnektir. Mimarlığı, gelecek kuşakların yaşam koşullarını da dikkate alan, uzun vadeli bir sorumluluk alanı olarak düşünür. Farklı sosyal grupların, aile biçimlerinin, kültürel arka planların ve yaş gruplarının ihtiyaçlarını tanımaya ve buna uygun çözümler üretmeye çalışır. İnsan yaşamının karmaşıklığını ve toplumsal çeşitliliği kavramaya dönük bu çaba, onun mimarlık düşüncesinin belirleyici, öne çıkan yanlarından biridir.

Sonuç olarak, anlama sorunu mimarın yalnızca tarihsel-toplumsal gerçeklikleri değil, tek tek insanların yaşam bütünlüğünü kavrama zorunluluğu olarak ortaya çıkar. Bu zorunluluk, mimarın empati yeteneği, insan ve toplum anlayışı ve hermeneutik duyarlılığı ile yakından bağlantılıdır. Mimar, tasarım sürecinde sürekli yorum yapan hem kendini hem çevresini tekrar tekrar okuyan

bir özne olarak dikkat çeker. Ortaya çıkan mimari eser ise, bu anlama sürecinin mekânsal ifadesi olarak gösterilebilir.

Cansever'in modernliğe yönelik eleştirisi de hermeneutik bir anlama hareketi taşır: Cansever Modern hareketin doğuşunu yalnızca bir stil meselesi olarak değerlendirmez. Ona göre Modern hareket bir felakete tepki olarak anlaşılmalıdır. Buna karşılık modernliğin kendi içinde yeniden putlar ürettiğini (akıl ve teknoloji gibi) belirtmekten de geri durmaz. Ona göre mimarlık tarihi biçimlerin bir kronolojisi olarak anlaşılmamalı, insanın dünya kurma tarzlarının ve yanılgılarının tarihsel yorumlanması olarak ele alınmalıdır (Cansever, 2014a). Dolayısıyla anlama ise hem geçmişin eleştirisi hem de bugünün sorumluluğunu kuran bir muhakeme biçimi olarak kendini gösterir.

Cansever, anlamayı mevcut koşulların teşhis edilmesi şeklinde de sınırlamaz. Ona göre ortak toplumsal değerler sistemine dayalı bir karar zorunluluğu kendini gösterir. “Hangisini tercih ediyoruz?” sorusu (Osmanlı, Gotik, Rönesans bakışları; Taoist sükûnet, Hristiyan heyecanı vb.) keyfi estetik bir seçimi değil, gelecek nesillere “çelişkileri olmayan bir dünya” sunma sorumluluğu karşısında verilen bir yön tayinidir (Cansever, 2014a). Buna göre Cansever'de anlama, tarihsel süreklilik ve değerler bütünlüğünün rehberliği olarak nitelendirilebilir.

5.3. Mimar ve Tinsel Dünya Sorunu

İnsanın tinsel dünyası, mimarlık açısından çoğu zaman gözle görülmeyen fakat belirleyici bir boyuttur. İnanma biçimleri, anlam arayışları, aidiyet duygusu, anılar, yas tutma ve sevinç ifadeleri, gündelik hayatın en içteki alanlarını oluşturur. Mekân, bu tinsel süreçlere sessizce eşlik eder. Işık kullanımı, ölçek, oran, malzeme dokusu, ses, koku ve doğayla kurulan bağ, tüm bunlar bir yapının içsel atmosferini belirler. Bu atmosfer, insanın ruh hâli üzerinde kalıcı etkiler bırakabilir.

Tinsel dünya sorunu göz ardı edildiğinde mimarlık, işlev şemaları ve teknik standartlarla sınırlanan dar bir alan hâline gelir. Mekânların; taşıdıkları anlamları, anıları ve ritüelleri hesaba katmayan düzenlemelere dönüşebilme riski vardır. Bu durumda insan, yaşadığı mekânda kendi iç dünyasına uygun bir yer bulmakta zorlanır. Mimarlığın tinsel boyutu burada öne çıkar. Tinsel olanın devre dışı bırakılması, insanın kendi varoluşuna, yasına, sevincine ve aidiyet

arayışına mekânsal bir karşılık bulamamasına yol açarak, yapılı çevre ile insan arasındaki ilişkiyi salt işlevsel bir düzeye indirger.

Cansever'in mimarlık pratiği, bu soruya doğrudan cevap üretir. Resim yapma tutkusu, çocukluk yıllarından itibaren baktığını görme çabası ve Sedad Hakkı Eldem'in etkisi, onu mimarlığı değer ve inançların biçim kazandığı bir sanat alanı olarak düşünmeye yöneltmiştir. Onun için mimarlık, bireyin ve toplumun manevi dünyasını, ahlaki ve kültürel değerlerini dışa vuran bir ifade alanıdır. Eserlerinde işlevselliğin yanı sıra estetik yoğunluğa, duygusal dinginliğe ve huzur veren bir düzen duygusuna önem verir. Mekân ise insanın ruhsal ve zihinsel iyilik hâlini destekleyen bir ortam niteliği kazanır. Bu bağlamda mimar hem yaratıcı hem de yorumlayıcıdır; insanın varoluş biçimlerini, değer dünyasını ve kültürel mirasını kendi yaşam bütünlüğünden süzdüğü bir bakışla adeta mekâna tercüme eder.

Tarihsel ve kültürel birikimini tasarımın kurucu unsuru hâline getiren Cansever, İslam ve Osmanlı mimarisine özgü mekân kurgularını, oranları ve sembolik öğeleri kendi estetik ve düşünsel tercihleriyle birlikte ele alır. Kubbeler, avlular, geçiş mekânları, ışık-gölge düzenlemeleri ve doğayla kurulan bağ, yalnızca biçimsel kararlar değildir. Tüm bunlar, insanın kâinat içindeki yerini kavrama biçiminin mekânsal ifadesi olarak anlam kazanır. Böylece, ortaya koyduğu yapılar, bir yandan güncel ihtiyaçlara cevap veren çağdaş çözümler, diğer yandan geçmişin ruhunu bugünün diliyle taşıyan ortamlar hâline gelir. Tinsel boyut bu sayede, soyut bir inanç alanı olmaktan çıkar; dolaşım şemasından oran ve boşluk kullanımına kadar uzanan somut kararların içinden okunabilir hâle gelir.

Kullanıcıların kültürel ve manevi beklentilerini anlamayı, tasarımın başlangıç koşullarından biri olarak görür. Bir mekânın aidiyet duygusu uyandırabilmesi için orada yaşayan insanların inanç sistemi, ritüelleri, alışkanlıkları ve hatırlama biçimleriyle buluşması gerektiğini savunur. Kendi tinsel dünyasını bu beklentilerle karşı karşıya getirir. İslami motifleri, oranları ve hareket anlayışını modern mimari dil ile birlikte kullanarak hem mimarın kendi inancının hem de kullanıcının manevi dünyasının ifade bulabileceği bir zemin oluşturur. Böylece yapı, düşünmeye çağıran, sakinleştiren, insanın dünyayla ilişkisini anlamlandırmasına yardım eden bir mekân niteliği kazanır. Bu yaklaşım, mimarın yalnızca kendisi için değil, anladığı insan için de tinsel

bir imkân alanı açtığını; diğer bir deyişle, mekânı paylaşılan bir içsel deneyim sahnesine dönüştürmeye çalıştığını gösterir.

Tinsel dünya sorunu yalnızca ibadet yapıları veya sembolik binalarla sınırlı değildir. Konutta odaların yerleşimi, mahremiyetin korunması, komşuluk ilişkilerinin hangi mekânsal kurguyla desteklendiği, bir okulda çocuklara ne tür oyun ve dinlenme alanları sunulduğu, bir hastanede bekleme salonlarının nasıl düzenlendiği gibi kararlar, tinsel yaşama dair doğrudan sonuçlar üretir. Bu kararlar insanların yalnız kalma, bir araya gelme, kutlama ve düşünme biçimlerini etkiler. Dolayısıyla en teknik görünen program kararları dahi, insanın iç dünyasını nasıl yaşayacağına dair güçlü birer müdahale olarak okunabilir.

Cansever'in metinlerinde -ve projelerinde- tinsel dünyaya verilen önem, mimarın kendi içsel dünyasını tamamen geri çekmesini değil, onu başkalarının iç dünyasını kavrama çabasına dönüştürmesini gerektirir. Mimar, kendi inanç ve değerlerini kullanıcının beklentileriyle karşılaştırarak ortak bir anlam alanı oluşturmaya çalışır. Bu ortak alan hem mimarın hem de kullanıcının tinsel dünyasını zenginleştirebilecek bir ortaklık zemini olarak görülebilir.

Son olarak, tinsel dünya sorunu, mimarın neliğini anlama çabasında vazgeçilmez bir ölçüt olarak değerlendirilebilir. Mimar her yeni yapı ile birlikte, insanın dünyayı nasıl algılayacağına, hangi duygularla karşı karşıya kalacağına, neyi hatırlayacağına dolaylı biçimde karar verir. Bu kararların taşıdığı sorumluluk, mimarı yalnızca teknik bir uzman konumundan çıkarır. Onu, insanın tinsel yaşamına eşlik eden ve bu yaşamı ciddiye alan bir yorumlayıcı olarak konumlandırır. Bu konum, mimarlığın yaşamı yücelten ve anlamlandıran bir tinsel pratik olarak düşünülmesini de mümkün kılar.

5.4. Geleneksellik ve Marjinallik Sorunu

Mimarın neliğini tamamlayan temalardan biri de geleneksellik ve marjinallik problemidir. Geleneksel olanın ne anlama geldiğini tartışırken önce bireyin gelenekle kurduğu ilişkiyi göz önünde bulundurmak gerekir. Geçmişten bugüne aktarılan düşünce ve davranış biçimlerinin sorgulanmadan sürdürülmesi ya da kısmen sorgulansa bile köklü bir değerlendirmeye tabi tutulmadan kabul edilmesi, gelenek ve göreneklerin varlığını sürdürdüğünü gösterir. Bu devamlılık, güven duygusu ve aidiyet sağlayabilir; ancak sorgulama alanı açılmadığında, tarihsellik canlı bir süreç olmaktan çıkar. Bu

nedenle, gelenekle kurulan ilişkinin niteliği bireysel düzeyi aşar; şehir ve toplum ölçeğinde de sonuçlar üretir.

Kent ölçeğinde bakıldığında Erzen'in değerlendirmeleri önemli bir uyarı olarak görülebilir: Cetvelle çizilmiş, geometrik şemalara hapsedilmiş kent tasarımları, insan yaşamının esnekliğini ve çeşitliliğini taşıyacak bir zemin sunmakta zorlanır. Başlangıçta yalnızca teknik bir düzenleme gibi görünen bu yaklaşım, kentin insan tarafından dönüştürülebilme ve sahiplenilebilme imkânlarını sınırlar (Erzen, 2021, s. 132). Bektaş'ın, insanın oluşumuna katılmadığı çevreye sahip çıkmadığı ve o çevreye yabancılaştığı yönündeki gözlemi, bu durumu kültürel kirlenme kavramıyla ilişkilendirir (Bektaş, 2003, s. 55). İnsan, yaratılmasına katkıda bulunmadığı çevreye karşı kayıtsızlaşır. Böylece fiziksel kirlenmeye kültürel bozulma ve aidiyet kaybı eşlik eder. Kentteki bu yabancılaşma, mimari eserin tarihselliğini donmuş bir tekrara indirgeme riskini de açığa çıkarır.

Kent ve mimarlık ürünleri bu anlamda tarihsellik ifade eder. Özer, tarihsel olay ve nesnelerin ayırt edici özelliğini zamansal olmalarına bağlar; mimari eseri de belirli bir dönemin koşullarıyla biçim kazanmış yapıt olarak tanımlar (Özer, 2018, s. 339). Tanyeli, mimarın perspektifinden bakarak, tarihsel verilerin inşai, mimari ve insani ürünlerin toplamı olduğunu vurgular (Tanyeli, 2013, s. 91-92). İzgi'nin belirttiği gibi mimari eserler, birey, toplum ve içinde bulunulan dönemin gereksinimleri ve değerlerinin birleşiminden doğar (İzgi, 1999, s. 223). Bu, mimari eserin anlamının tek bir kaynağa bağlanamayacağına işaret eder. Yapıda bireysel niyetler kadar ortak kabuller de iz bırakır. Dönemin ihtiyaçları ve teknik imkânları, bu izlerin biçime dönüşmesinde belirleyicidir. Bu durumda mimar için tarih üretilmiş ve üretimi süren bir gerçeklik alanı olarak anlam kazanır. Bu nedenle, tarihe referans meselesi basit bir biçim seçimine indirgenemez.

Bu çerçevede mimarların geçmişteki tasarımları sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamından kopararak kendi çağlarına taşımaları ciddi sorunlar doğurabilir. Tanyeli, bu eğilimi mimarın kendi zamanı ile kurmak istediği bağı, ne olursa olsun geçmişe dayandırma ve böylece meşruiyet arama çabası olarak yorumlar (Tanyeli, 2013, s. 97). Geçmişe sürekli referans verilirken, yaşanan dönemin sorunları, imkânları ve ihtiyaçları ihmal edilebilir. Zamanı durdurma isteği, değişen yaşamın göz ardı edilmesine ve belirli bir tarihsel dönemin düşünce kalıplarının bütün zamanlara yayılmasına neden olur. Bu durum, çoğu

zaman sadakat ile yenilik arasında yaşanan bir çatışma olarak görünür hâle gelir.

Ortega y Gasset bu durumu “ihanet eden nesil” kavramıyla tartışır. Her yeni neslin, kendisine emanet edilen tarihle ilişki kurarken, çevredeki değişen koşullara uygun yeni bir paradigma geliştirme eğiliminde olduğunu belirtir (Ortega y Gasset, 2021, s. 19). Önceki nesiller bu eğilimi çoğu zaman ihanet olarak okuyabilir. Ulus inşası sürecinde mimarlara verilen roller ve gelenekçi toplumun bu rollere yüklediği anlam, söz konusu çatışmayı belirginleştirir. Geçmişin formlarına sıkı sıkıya bağlı kalmak isteyenler vardır. Yeni koşulları dikkate alarak başka bir mimarlık dili arayanlar da vardır. Mimar, çoğu kez bu çekişmenin tam ortasında kalır. Dahası, tartışma, geleneğin ne olduğu kadar, onun nasıl sürdürüleceği sorusunu da gündeme getirir.

Gelenek ve yenilik arasındaki bu karşılaşma, mimarın neliğini sınayan bir alan hâline gelir. Gelenek yalnızca tekrar edilen biçimler olarak görüldüğünde canlılığını kaybeder. Oysa gelenek, geçmiş kuşakların karşılaştığı sorunlara nasıl çözüm bulduğuna, hangi değerleri benimsediğine ve nasıl bir yaşam düzeni kurduğuna dair zengin bir deneyim birikimidir.

Mimar, gelenekle ilişki kurarken bu deneyimi kavrama ve güncel koşullar içinde yeniden yorumlama imkânına sahiptir. Aynı zamanda kendi döneminin sorunlarına cevap veremeyen bir gelenek anlayışını da düşünsel olarak sorgulamakla yükümlüdür. Gerçekleştireceği sorgulama, geleneği bütünüyle reddetme çağrısı olarak nitelendirilmemelidir. Tarihsel içerik, değişen yaşam koşulları ve yeni toplumsal ihtiyaçlar ışığında yeniden anlamlandırılmayı zorunlu kılar.

Buraya kadar değinilenler, Cansever'in tutumunu anlamayı kolaylaştırır niteliktedir. Onun mimarlık anlayışı, geleneksellik ve marjinalliği birbirini tamamlayan iki düzlem olarak benimser. Toplumun kültürel, ahlaki kabulleri ve varlık telakkileriyle uyumlu bir mimari arayışı içindedir. Ancak bunu kalıplaşmış bir tekrar düzeyine indirgemez. Geleneksel Türk-İslam mimarisine ait biçim, oran ve mekân kurgularını modern tasarım ilkeleriyle karşılaştırır. Ardından bunları yeniden yorumlar. Bu süreçte geçmişin ruhunu taşıyan mekânsal öneriler geliştirir. Aynı zamanda çağdaş ihtiyaçlara da cevap arar. Bu yeniden yorumlama iradesinin beslendiği kaynaklardan biri de onun görme ve algılama disiplini.

Resimle kurduğu ilişki, görme ve algılama biçimini güçlendirir. Bu sayede geleneksel öğeleri olduğu gibi kopyalamak yerine, onları dönüştürülmesi gereken esnek ve yenilenebilir bir imkân alanı olarak görür. Geleneksel öğeler, yaşanan çağın sorunları ve olanakları ışığında yeniden değerlendirilir. Bu yeniden kurma edimi dışarıdan bakıldığında alışılmışın dışında, hatta marjinal sayılabilecek mimari kararlar içerebilir. Ancak bu marjinallik, rastlantısal biçim denemelerine değil, geleneği farklı bağlamlarda sürdürme ve genişletme isteğine dayanır. Dolayısıyla marjinal görünen tercih, çoğu kez geleneğe dönük daha derin bir bağlılık iddiasıyla birlikte yürür.

Cansever'in marjinalliği, geleneğin dışına çıkma arzusundan çok, geleneğin içinden hareket ederek onu yenileme iradesine işaret eder. Bu tavır, ihanet suçlamasından ziyade, geleneğe içkin bir sadakat biçimi olarak okunabilir. Zira sadakat her zaman tekrar anlamına gelmez. Sadakatin asıl anlamı, miras alınan değerleri yeni koşullar altında yeniden düşünmeyi ve onları sürdürülebilir kılmayı gerektirir. Bu minvalde mimar, yerel malzeme ve yapım tekniklerini çağdaş strüktürel çözümler ve güncel yaşam senaryolarıyla buluşturarak hem geleneğin sürekliliğini hem de yeniliğin gerektirdiği esnekliği aynı anda gözetebilecek bir konuma yerleşir. Böylece tartışma ya geçmiş ya bugün ikiliğine sıkışmaksızın, süreklilik ve dönüşüm arasında bir denge arayışı halini alır.

Sonuç olarak Cansever, köksüz bir yenilikçiliğe mesafe koyarken, donmuş bir gelenek anlayışını da ikna edici bulmaz. Gelenek ve özgünlük arasındaki karşılaşmayı üretken bir mimari zemine dönüştürmeye çalışır. Onun mirası hem tarih bilincini hem de gelecek sorumluluğunu birlikte düşünen bir mimar figürü için önemli bir örnek niteliğindedir. Mimarın neliği sorusu, bu bağlam etrafında, tarihselliği, değişimi ve insanın tinsel ve etik dünyasını gözetken bir bütünlük içinde daha da bir görünür hale gelir. Böylece geleneksellik ve marjinallik, mimarın karşı karşıya kaldığı iki uç tercih olmanın ötesinde, yaratıcı süreçleri besleyen ve yapıyı çevrenin hem geçmişle bağını hem de geleceğe açıklığını belirleyen tamamlayıcı dinamikler olarak anlaşılabilir.

KAYNAKÇA

- Acar, S. M. (2017). Wilhelm Dilthey'da “anlama” üzerine. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 52(1), 159-171.
- Afifulloh, M. (2019). The Concept of Dilthey's Hermeneutics as Reflected in Juliasih's Potensi Perempuan Amerika (Tinjauan Feminisme). *Berumpun: International Journal of Social, Politics, and Humanities*, 2(1), 58-77.
- Arkiv. (2024). *Turgut Cansever*. 6 4, 2024 tarihinde <https://www.arkiv.com.tr/>:
<https://www.arkiv.com.tr/mimar/turgut-cansever/502> adresinden alındı
- Ayvazoğlu, B. (2019). *Dünyayı güzelleştirmek: Turgut Cansever'le konuşmalar*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bektaş, C. (2003). *Yaşama Kültürü* (2. b.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bıçak, A. (2016). *Devlet Felsefesi: Eleştiriler ve Öngörüler*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Bocheński, J. M. (2020). *Çağdaş Avrupa Felsefesi* (2. b.). (S. R. Kırkoğlu, Çev.) Ankara: Fol Kitap.
- Bollnow, O. F. (2003). İfade ve Anlama. D. Özlem (Dü.) içinde, *Hermeneutik üzerine yazılar* (D. Özlem, Çev., s. 95-136). İstanbul: İnkılap Yayınevi.

- Cansever, T. (2001). Mimari Üzerine Düşünceler. M. Ekincioglu (Dü.) içinde, *Turgut Cansever* (s. 118-124). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Cansever, T. (2005). *Mimar Sinan*. İstanbul: Albaraka Türk Yayınları.
- Cansever, T. (2007). Konuşma: Turgut Cansever. *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar*, 27-406. (U. Tanyeli, & A. Yücel, Röportajı Yapanlar) İstanbul: Garanti Galerisi.
- Cansever, T. (2014a). *İslam'da Şehir ve Mimari* (9. b.). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cansever, T. (2014b). Konut Sorunu. *Kubbeyi Yere Koymamak*, 305-316. (E. Can, Röportaj Yapan, & M. Armağan, Editör) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cansever, T. (2014c). Mimar Niçin Vardır? *Kubbeyi Yere Koymamak*, 161-171. (M. A. Çankırlı, Röportaj Yapan) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cansever, T. (2014d). Mimari Felsefesi. *Kubbeyi Yere Koymamak*, 15-40. (Ö. Madra, F. Şahinler, Röportajı Yapanlar, & M. Armağan, Editör) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cansever, T. (2014e). Mimari ve Kültürümüz. *Kubbeyi Yere Koymamak*, 93-95. (M. Armağan, Editör) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cansever, T. (2014f). Mimarlık Mirasımız ve Kültürümüzün Geleceği. T. Cansever, & S. Akbıyık (Dü.) içinde, *İslam'da Şehir ve Mimari* (9. b., s. 181-186). İstanbul: Timaş Yayınları.

- Cansever, T. (2014g). Rönesans'ın Yanılgıları. *Kubbeyi Yere Koymamak*, 75-84. (S. Kaplan, Röportaj Yapan, & M. Armağan, Editör) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cansever, T. (2014h). Varlığın Çelişkileri ve Çözümleri. *Kubbeyi Yere Koymamak*, 41-59. (N. Sayın, Röportaj Yapan, & M. Armağan, Editör) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cansever, T. (2019a). Şehir Nedir? *Dünyayı güzelleştirmek: Turgut Cansever'le konuşmalar*, 111-135. (B. Ayvazoğlu, Röportaj Yapan) İstanbul: Kapı Yayınları.
- Cansever, T. (2019b). Turgut Cansever'in Çocukluğu ve İlk Gençlik Yılları. *Dünyayı güzelleştirmek: Turgut Cansever'le konuşmalar*, 21-41. (B. Ayvazoğlu, Röportaj Yapan) İstanbul: Kapı Yayınları.
- Cansever, T. (2019c). Türk Evi. *Dünyayı güzelleştirmek: Turgut Cansever'le konuşmalar*, 139-150. (B. Ayvazoğlu, Röportaj Yapan) İstanbul: Kapı Yayınları.
- Cansever, T. (2021a). Ev ve Mahallenin Kurulması ve Yönetimi. *Bir Şehir Kurmak: Turgut Cansever'le Konuşmalar [2015]*, 35-49. (Ö. Dinçer, Ü. Ertabak, S. Ökten, E. Arıkboğa, A. Can, Röportajı Yapanlar, A. Can, & M. Doğan, Düzenleyenler) İstanbul: Klasik.
- Cansever, T. (2021b). Güzellik Sevgisi ve Estetik. *Bir Şehir Kurmak: Turgut Cansever'le Konuşmalar*, 105-114. (Ö. Dinçer, H. Tenlik, Röportajı Yapanlar, A. Can, & M. Doğan, Düzenleyenler) İstanbul: Klasik.

- Cansever, T. (2021c). İmar Uygulamaları ve Sorunları. *Bir Şehir Kurmak: Turgut Cansever'le Konuşmalar [2015]*, 117-128. (S. Ökten, R. Bozlağan, M. Doğan, Röportajı Yapanlar, A. Can, & M. Doğan, Düzenleyenler) İstanbul: Klasik.
- Cansever, T. (2021d). Sağlıklı Şehirler Kurmak ve Korumak. *Bir Şehir Kurmak: Turgut Cansever'le Konuşmalar [2015]*, 79-91. (Ö. Dinçer, S. Ökten, R. Bozlağan, A. Can, Röportajı Yapanlar, A. Can, & M. Doğan, Düzenleyenler) İstanbul: Klasik.
- Cansever, T. (2021e). Şehir ve Bölge Planlama. *Bir Şehir Kurmak: Turgut Cansever'le Konuşmalar [2015]*, 95-102. (A. Can, & M. Doğan, Düzenleyenler) İstanbul: Klasik.
- Cansever, T. (2021f). Şehirlerde Fiziki ve Sosyal Örgütlenme. *Bir Şehir Kurmak: Turgut Cansever'le Konuşmalar [2015]*, 53-75. (Ö. Dinçer, G. Kozak Işık, M. Doğan, T. Oktay, Röportajı Yapanlar, A. Can, & M. Doğan, Düzenleyenler) İstanbul: Klasik.
- Cansever, T. (2021g). Şehirleşme Meselesinin Başlangıç Noktası: İnsan ve Zihniyet. *Bir Şehir Kurmak: Turgut Cansever'le Konuşmalar [2015]*, 23-32. (T. Oktay, S. Ökten, Röportajı Yapanlar, A. Can, & M. Doğan, Düzenleyenler) İstanbul: Klasik.
- Cave, P. (2012). *İnsan Yemenin Nesi Yanlıs?: 33 Felsefî Muamma*. (A. Sezgintüredi, Çev.) İstanbul: Aylak Kitap.
- Cevizci, A. (2002). *Paradigma Felsefe Sözlüğü* (5. b.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

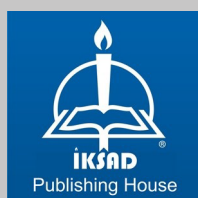
- Çotuksöken, B. (2001). *Felsefeyi Anlamak Felsefe ile Anlamak*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Çotuksöken, B. (2016). *Felsefe: Özne - Söylem*. Epub: Notos Kitap Yayınevi.
- Dilthey, W. (2021). *Tarihsel Dünyanın Tin Bilimlerinde Kurulumu*. (A. Topakkaya, Çev.) Ankara: Fol Kitap.
- Dilthey, W. (2022a). Hermeneutiğin Doğuşu. W. Dilthey içinde, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* (D. Özlem, Çev., s. 32-70). Ankara: Fol Kitap.
- Dilthey, W. (2022b). Tin Bilimlerine Giriş. W. Dilthey içinde, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* (D. Özlem, Çev., s. 13-31). Ankara: Fol Kitap.
- Dorrestijn, S., & Verbeek, P.-P. (2013). Technology, wellbeing, and freedom: The legacy of utopian design. *International Journal of Design*, 7(3), 45-56.
- Duralı, Ş. T. (2021). *Sorun Nedir?: Felsefe-Bilim Düşünüşü* (4. b.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Düchs, M., & Illies, C. (2017). The Human in Architecture and Philosophy: Steps towards an " Architectural Anthropology" (Editorial). *Architecture Philosophy*, 3(1), 1-8.
- Düzenli, H. İ. (2019). *İdrak ve İnşa: Turgut Cansever Mimarlığının İki Düzlemi* (2. b.). İstanbul: Klasik.
- Erzen, J. N. (2021). *Kent - Yaşam*. Ankara: İdealKent Yayınları.

- Fisher, S. (2001). How to think about the ethics of architecture. In W. Fox (Ed.), *Ethics and the built environment* (pp. 170-182). London - New York: Routledge (Taylor & Francis e-Library).
- Fisher, S. (2016, Dec. 2). Philosophy of Architecture. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Winter 2016 Edition*. (E. N. Zalta, Ed.) Stanford, California: Metaphysics Research Lab, Stanford University. Retrieved 03 11, 2021, from Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/architecture/>
- Fox, W. (2001). Conclusion: Towards an agenda for the ethics of the built environment. In W. Fox (Ed.), *Ethics and the built environment* (pp. 222-228). London - New York: Routledge (Taylor & Francis e-Library).
- Irigaray, L. (2021). *Doğmak: Yeni İnsanın Başlangıcı*. (N. Sağlam, Çev.) Ankara: Fol Kitap.
- İzgi, U. (1999). *Mimarlıkta Süreç: Kavramlar - İlişkiler*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- James, D., & Komnenich, P. (2021). Dilthey's philosophy and methodology of hermeneutics: An approach and contribution to nursing science. *Nursing Philosophy*, 22(3), e12353. doi:10.1111/nup.12353
- Kant, I. (2022). *Pragmatik Bakış Açısından Antropoloji*. (M. Erkan, Çev.) Ankara: Fol Kitap.

- Köktürk, M. (2015). *Kültürün Dünyası: Kültür felsefesine giriş* (Genişletilmiş 2. b.). Ankara: Hece Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2017). *İnsan Felsefesi* (2. b.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Misch, G. (2003). Tin Bilimleri Kuramı İçinde Yaşama Felsefesi Düşüncesi. D. Özlem (Dü.) içinde, *Hermeneutik üzerine yazılar* (D. Özlem, Çev., s. 35-55). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Nasution, U. (2022). Wilhelm Dilthey's Hermeneutical Methodology in Understanding Text. *Kawanua International Journal of Multicultural Studies*, 3(1), 1-4. doi:10.30984/KIJMS.v3i1.59
- Nutku, U. (2016). *Varoluş ve Tarihsellik* (Gözden geçirilmiş yeni b.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Ortega y Gasset, J. (2017). *İnsan ve "Herkes"* (6. b.). (N. G. Işık, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ortega y Gasset, J. (2021). *Çağımızın Meselesi*. (Z. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Babil Kitap.
- Örnek, Y. (2017). Felsefede Antropoloji Geleneği ve Takiyettin Mengüşoğlu. İ. Kuçuradi (Dü.) içinde, *Yüzyılımızda İnsan Felsefesi* (2. b., s. 95-104). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Özer, B. (2018). *Kültür sanat mimarlık* (6. b.). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

- Özlem, D. (2019a). *Bilim Felsefesi* (4. b.). İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Özlem, D. (2019b). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi* (3. b.). İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Soykan, Ö. N. (2020). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Stevens, R., Petermans, A., & Vanrie, J. (2019). Design for Human Flourishing: A Novel Design Approach for a More 'Humane' Architecture. *The Design Journal*, 22(4), 391-412.
- Stroik, D. (2011). Commentary. *Material Religion*, 7(3), 429-431.
- Tanyeli, U. (2001). Çağdaş Mimarlıkta İslami İçerik Sorunu ve Cansever. M. Ekincioglu (Dü.) içinde, *Turgut Cansever* (s. 8-23). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Tanyeli, U. (2007). *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galerisi.
- Tanyeli, U. (2013). *Rüya, İnşa, İtiraz: mimari eleştiri metinleri* (2. b.). İstanbul: Boyut.
- Tanyeli, U. (2017). *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tappan, M. B. (1997). Interpretive psychology: Stories, circles, and understanding lived experience. *Journal of Social Issues*, 53(4), 645-656.

- Taut, B. (2021). *Mimarlık Öğretisi*. (H. Tüzün, Çev.) İstanbul: Arketon Yayınları.
- Taylor, N. (2001). Ethical arguments about the aesthetics of architecture. In W. Fox (Ed.), *Ethics and the built environment* (pp. 193-206). London - New York: Routledge (Taylor & Francis e-Library).
- Topakkaya, A. (2016). *Wilhelm Dilthey ve Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Tosun, C. M. (2015). İnsan bilimleri ve pozitivism arasındaki gerilim. *ETHOS:Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 8(1), 1-16.
- Tümer, G. (2008). Bir Turgut Cansever Profili. *Mimarlık Dergisi*(339). 02 13, 2024 tarihinde <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=289&RecID=1684> adresinden alındı
- Uygur, N. (2020). *Denemeci: Seçme Denemeler* (2. b.). (G. Turan, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Whitehead, A. N. (2019). *Aklın İşlevi*. (K. Çelik, Çev.) Ankara: Fol Kitap.



ISBN:978-625-378-479-9