



Kahn Mimarlığında Doğa-Mekan-İnsan İlişkilerinin Yorumlanması Üzerine Bir Değerlendirme

Gamze KIRAN

Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi,
Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık A.D.
gamzekiran@windowslive.com
<https://orcid.org/0000-0002-5354-5405>

Makale Başvuru Tarihi : 14.11.2023
Makale Kabul Tarihi : 19.12.2023
Makale Yayın Tarihi : 31.12.2023
Makale Türü : Araştırma Makalesi
DOI: 10.5281/zenodo.10446061

Kemal Reha KAVAS

Prof.Dr., Akdeniz Üniversitesi,
Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
kemalkavas@akdeniz.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-2577-1034>

Özet

Anahtar Kelimeler:

Tasarım ve Felsefe;
Louis I. Kahn;
Doğa; Mekan;
İnsan,

Mimarlıkta sonuç ürünün fiziksel gerçekliği mimariyi uygulamaya-eyleme dayalı bir pratik olarak görme yanılısına neden olur. Fakat mimari ürün ilk olarak mimarın düşüncesinde oluşmakta ve süreç boyunca şekillenerek eyleme dönüşmektedir. Mimarın felsefe ile ilişkisi ise olağan bir şekilde bu noktada gerçekleşmektedir. Doğa-mekân-insan gibi mimarlığın ve felsefenin keşişim noktasında yer alan ortak kavramlar tasarımın birincil etmenlerini oluşturur. Tasarımda soyut ve somut olanın bütünlüğü ve mimarının özgünlüğü ise derin bir düşünme etkinliği ile mümkündür. Modern mimarlığın önemli isimlerinden olan Louis I. Kahn (1901-1974), hem eserleri hem de düşünme sistemi bakımından dönemin diğer mimarlarından ayrılır. Sadece kendisinin ne yapmak istediğini değil, yapının ne olmak istediğini de sorgulayan Kahn, şeylerin doğasını anlamaya çalışarak onların birlikteliğindeki düzeni aramıştır. Bu doğrultuda ortaya çıkan ürün felsefeyle yakın bir ilişki içinde biçimlenmektedir. Onun tasarım anlayışındaki eleştirel yaklaşımının ve anlamaya yönelik sorduğu soruların mimarlığa olan yansımaları incelenmiştir. İlk olarak Kahn'ın doğa, mekân ve insan kavramları çerçevesinde mimarlığa dair söylemleri ortaya konmuş, seçilen örnekler üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Kahn'ın eserlerinde görülmektedir ki mimarlık sadece ölçülebilir fiziksel varlıktan öte ölçülemeyenin de ifadesinden oluşmaktadır ve Kahn'ın özgünlüğü bu ifadenin gücüyle var olur.

An Assessment of The Interpretation of The Relations Between Nature-Space-Human In The Architecture of Kahn

Abstract

Keywords:

Philosophy and design;
Louis I. Kahn;
Nature; Space;
Human

The physical reality of the final product in architecture leads to the mistake of seeing architecture as an action-based practice. But architectural product firstly comes about in the architect's thought, transforms into action by being shaped during the process. The relationship between architect and philosophy actualize at this point naturally. The common concepts such as nature, space, human which at the intersection of architecture and philosophy are the main factors of the design. The integrity of the abstract and the concrete in design and the originality of the architecture are possible with deep thinking. Louis I. Kahn (1901-1974), differs from other architects of the period in terms of both his works and his thinking system. Kahn, who interrogates not only what he wants to do but also what the structure wants to be, tried the create a layout with trying to understand the nature of things. The product he created is shaped in close relationship with philosophy. The reflections of his critical approach to design on architecture were examined. Kahn's discourses on architecture in terms of nature, space and human concepts were revealed, and evaluated over selected examples and Kahn's originality exists with the power of this expression.

GİRİŞ

Mimarlık ve felsefe kimi zaman iç içe geçmiş kimi zaman da birbirinin sınırlarında dolaşan yaşama dair iki kavramdır. Kendi alanlarında ürettikleri bilgiler farklı biçimlerde (dil ve inşa) ortaya koyulsa da temelinde düşünmeyi ve sorgulamayı esas almaktadır. Kavramlardan ve sorulardan yola çıkarak yaşama ait varoluşsal problemlere aranılan çözümler yaşamı anlamlandırma çabasının bir sonucudur. Varlığa ilişkin bilgiye ulaşma, felsefenin temel uğraş alanı olduğu gibi mimarlığın da düşünce ve etkinlik alanında yer bulmaktadır. Bir bütünlük içinde varlığı inceleyen felsefe, varlık hakkında tümel bir açıklamaya ulaşmak için farklı felsefe sistemleri oluşturmaktadır (Tunalı, 2012). Benzer biçimde mimarlık da insan-varlık ilişkisi çerçevesinde mekânın varoluşsal problemlerini açıklamak ve bütünlüğü sağlamak için düşünme sistemleri geliştirmektedir. Günümüzde varlığı düşünen düşünme sisteminin yerini, hesaplama, salt akılcılığa ve teknolojiye dayalı bir kafa yorma eylemine bırakması, insan ile varlık arasındaki bağı da zayıflatmıştır (Örnek, 2015). Mekânın kendine dönük varoluşsal özünü ele alarak onu insan edimine dönüştürmeyi amaçlayan bir anlayışla oluşturulan mimarlık ise felsefe ile ilişki içinde olmayı gerektirmektedir (Aydınlı, 2002).

Geçmişten günümüze mimarlığın değişmeyen özelliklerinde birisi de insana ve nesneye ilişkin olarak ruhu ve maddeyi, canlıyı ve cansız birliktedir. (Uluoğlu, 2002). Bu yüzden mimarlığın doğası üzerinde düşünmek, doğa, mekân ve insan kavramları üzerine düşünmeyi ve aralarında ilişkiyi ortaya koymayı gerektirmektedir. Mimarın ürettiği bir yapı doğanın içinde var olan doğayı değiştiren-dönüştüren mekânsal bir bütünlüğü ifade etmektedir. Yapının yaşama dâhil olması insanın mekân ile gerçekleştirdiği ilişkiyle şekillenmektedir. Burada mimar doğayı, mekânı ve insanı aralarındaki ilişkiye göre düzen içerisinde bir araya getiren kişidir. Tasarımındaki bu bütüncül yaklaşım, mimarın bütünü anlamaya yönelik benimsediği duyarlılıkla gerçekleşmektedir. Bu duyarlılık bir farkındalık kaygısı ile gerçekleştirildiğinde ise kavramsal bir sorun haline getirilerek mimarın özgünlüğünü ortaya koymaktadır (İnan, 2002).

Bu özgünlüğün ortaya koyulması mimarın felsefe ile ilişkisinde, felsefenin mimarlık bilgisi üretiminde durduğu yere göre değişmektedir. Felsefenin yüzeyinde kalmış bir mimarın felsefeyi bilgi üretiminde bir araç olarak görüp bilinçsizce kullanması, mimarlık ve felsefe ilişkisini eleştiriye açık hale getirmektedir. Mimarlığın kendi kuramsal altyapısının oluşmasında felsefe ile basitleştirilmiş bir ilişkiden fazlasına ihtiyacı vardır. Felsefenin derinine inerek onu bir araç olarak kullanmaktan öte, felsefenin özünde yer alan sorgulama bilincinin ve eleştirel yaklaşımın kavranması mimarlık bilgisinin temellendirilmesinde önemli bir noktadır. Yücel'e göre mimarın felsefeye başvurusu yaygın olarak dört biçimde gerçekleşmektedir. Birinci başvuru biçimi, tez çalışmaları ve bildiri metinleri gibi çalışmalar için kullanılan popüler felsefe bilgisinin aktarımıdır. İkinci başvuru biçimi doktora tezleri ve kuramsal mimarlık metinleri gibi çalışmalar dahilinde genel olarak "mimariye bulaşmış" Derrida, Heidegger gibi felsefecilerden yapılan aktarımlardır. Üçüncüsü ise mimarın kendi mimarisini meşrulaştırmak için ikinci biçime benzer şekilde felsefeyi kullanmasıdır. Son olarak, dördüncü başvuru biçimi daha kapsamlı bir yapıya sahiptir. Mimarın kuramsal altyapısını oluşturmada, mimarlığı anlamlandırmada eleştiri aracı geliştirmek ve sorgulamak için felsefeye başvurusudur (Yücel, 2002).

Mimarlığını üretmek için yaşamdan, kültürden beslenen ve bunları içselleştirerek mimarlığında anlamı oluşturan mimarlar arasında Tadao Ando, Peter Zumthor, Le Corbusier, Carlo Scarpa, Steven Holl gibi isimler yer almaktadır. Tadao Ando, Japonyadaki zen felsefesinden referansla mimarlığında hiçlik ve boşluk kavramlarını yüceltir (Söğüt ve Balki, 2019). Peter Zumthor ise yapılarındaki duyuşsal deneyime önem vermiştir ve malzeme kullanımı ön plana çıkmaktadır. Mekanın atmosferi ve onu hissetme üzerine yoğunlaşmıştır (Murray, 2007)(Bilgin,2016). Scarpa sahip olduğu zanaatkar kimliği, mimarlığında formu ve detayı birlikte ele almasını detayların bütünlüğü ile sanatsal boyutta yapıtlar ortaya koymasını sağlamıştır (Öztürk ve Gürel, 2009). Tüm bu mimarlar sadece göze hitap eden bir mimarlık yerine, deneyime duyu ve

duygulara da hitap ederek mimarının içerisindeki anlamı ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır. Bu mimarlardan birisi de Louis. I. Kahn'dır. Kahn'ın felsefeyle olan ilişkisi onun mimarlığının da temelini oluşturmuştur. Mimarlık ve felsefenin arakesitinde çalışmalarını gerçekleştirmiş olan Kahn'ın söylemleri sadece mimarlığa hitap etmemiştir. Bu yüzden Kahn yapıtlarıyla olduğu kadar felsefi söylemleriyle de yirminci yüzyıl mimarlığını etkilemeyi başarmıştır. Mimarlığın kuramsal yönünün zenginleşmesinde ortaya koyduğu kavramlar ve bunları mekanlarında-yapılarında yansıma biçimi ile yirminci yüzyılın gelenekle olan zayıf ilişkisinde farklı bir yaklaşım biçimi yakalamıştır. Kahn'ın mimarlığında anlam geleneklerden gelmektedir. Yapının doğası (form) zaten mevcuttur ve mimar bunu ortaya koyacak düzeni üretmelidir. Kahn ise bu düzenin varoluşsal yönlerini irdeleyerek mimarlığını şekillendirmiştir.

KAHN'IN MİMARİ YAKLAŞIMINDA DÜŞÜNSEL ALTYAPI

Kahn'ın mimari söylemlerini anlayabilmek ilk önce içinde bulunduğu dünyaya dair fikir sahibi olmamızı gerektirir. 20. yüzyılın sosyal, kültürel ve mimarlık ortamındaki fikir ve tartışmaların izinde ilerlemek Kahn'ın düşünce ortamına ilişkin ipuçları yakalamamıza olanak sağlayacaktır. Kahn'ın mimarlıktaki söylem ve uygulamada ürettiği dönemde dünyada ülkelerin sosyal, kültürel ekonomik yapılarını da etkileyen önemli bir savaş ortamının olması mimarlık ortamını da dolayısıyla etkilemiştir. Scully'e göre İkinci Dünya Savaşı (1939 - 1945) sırasında bir şeyler olmuştur. Buhrandan sonra gelen savaş ve modernist fikrin zaferi ile mimarının ne olduğu birdenbire unutulmuştur. Mimarının birbiriyle uyum içinde olması gereken binalardan oluştuğu unutulmuş ve bunun yerine modern mimarlar daha önce hiç yapılmamış şeyler yapmaya başlamışlardır (Scully, 1993). Modern mimarlıkla birlikte yeni kavramı güçlenmiş eski ise reddedilen bir konuma sürüklenmiştir. 20. yüzyılın ana akım mimarlığında oldukça popüler olan yeni kavramı teknoloji ile birlikte giderek güçlenmiştir. Yeni mimarının üretiminde teknoloji ve akıl ön planda tutulmuş tasarımda rasyonellik ve işlevsellik baskınlık kazanmıştır. Mimarlık bir makineye benzetilmiş ve makine estetiğine dayalı yaklaşımlar benimsenmiştir. Bu doğrultuda ana akım mimarlıkta biçim süsten uzaklaştırılmış sadelik ve yalın geometriler vurgulanmıştır. Modern mimarlığın savunulduğu ve tanıldığı Uluslararası CIAM kongrelerinde mimarlık yüzünü yeniye dönmüştür.

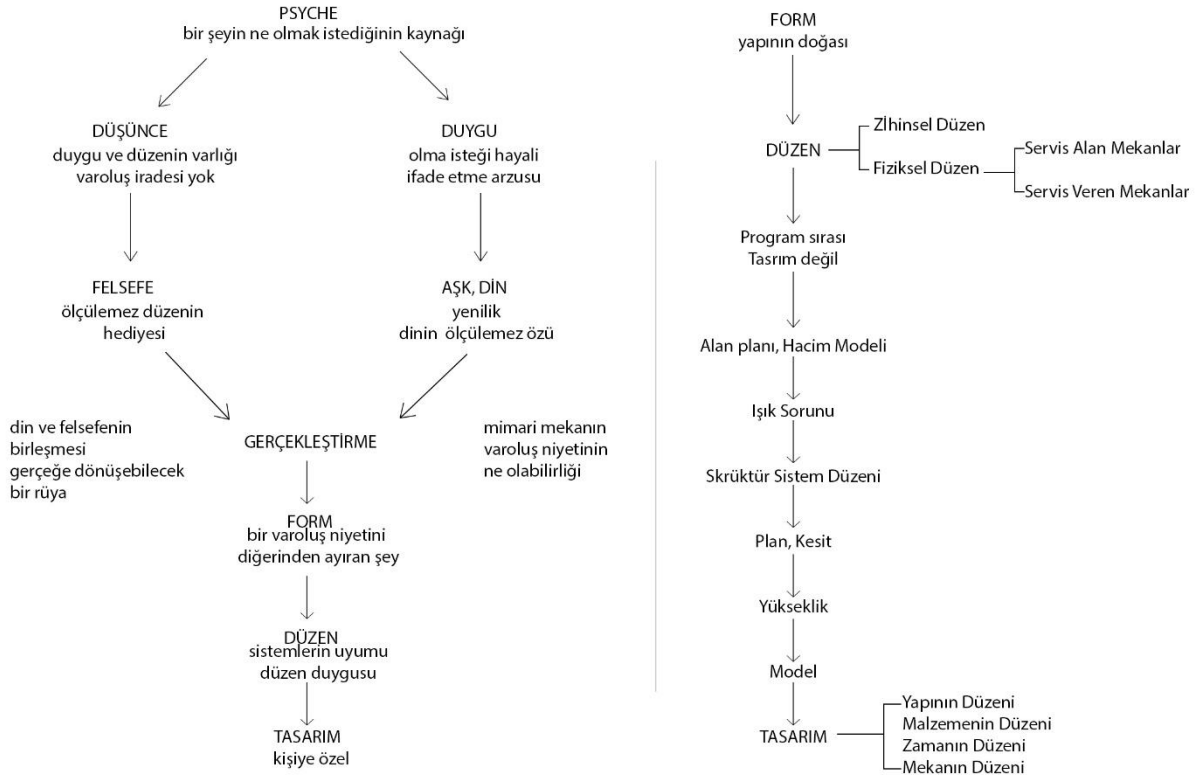
Le Corbusier'in de içinde bulunduğu 1920'lerin modern mimarları geleneğe karşı çıkan bir tavır sergilemiştir. Corbusier de bu konuda duruyor gibi görünse de Colquhoun'a göre Corbusier geçmişle keskin bir kopuş gerçekleştirmemiştir (Colquhoun, 2005). Modern mimarlığın en bilinen 5 ilkesini ortaya koyduğunda bile (serbest plan- serbest cephe- teras çatı-yatay pencereler- pilotiler) geçmişten faydalanmıştır. Bu ilkeler geleneğin birer tersine çevrilmesidir. (Pilotis kullanımı klasik podyumun tersinmesidir). Aynı şekilde Corbusier tıpkı Beaux-Arts'ın plan örgütleme ilkelerini, ana mekan ve servis mekanının geleneksel farklılığını da kullanmıştır (Colquhoun, 2005). Saf geometriyi arayan ve geçmişi unutmayan Le Corbusier'e büyük hayranlık duyan Kahn "Corbusier nasılım" başlıklı bir röportajda, Corbusier'in onun için bir öğretmen olduğundan bahsetmektedir. Çoğu mimarlık pratiğinde gelenekselden vazgeçilen bir zamanda hem Kahn hem de Le Corbusier geleneği kucaklamış ve sonsuzluk için inşa etmeye çalışmıştır (Gargus, 1995).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise Amerikan mimarlık ortamında mimarlık kültüründeki modern etki belirsizliğe doğru kaymıştır. Bu belirsizlikte Rönesans'ın modern bir anlayışla ele alınması, anıtsallık, hümanizm ve bölgeselcilik gibi kavramların her biri çeşitlilik ortamının bir parçası haline gelmişlerdir. Scully'e göre bu gelişmeler üç aşama üzerinden açıklanabilir. İlki parçalanma aşaması, ikincisi süreklilik aşaması ve üçüncü olarak da hümanizm aşamasıdır. Bu aşamalar birbiri ardına değil kimi zaman paralel gelişim göstermektedir (Scully, 1957). Amerika'daki bu çoğulculuk, çeşitlilik ve diyalektik ortamla birlikte mimarlıkta eşitlik, özgürlük gibi kavramlara başvurarak demokratik bir yaklaşım benimsenmiştir. Wright'ın kullanımı ile Demokrasinin Mimarisi gelişmiştir. Demokrasinin mimarideki geometrik yansımalarından biri mekanları merkeziyetçilikten uzaklaştırmasıdır. Örneğin Le Corbusier'in kullandığı gridal planlama sistemi

de modern hareketin demokratik yansımalarından biridir. Her yerin eşit öneme sahip olduğu merkez oluşturmayan bir mekânsal organizasyondur. Kahn ise modern zaman mimarı olmasına rağmen mekanlarında demokrasiyi ele alış biçimi daha derin olmuştur. Kahn, hiyerarşinin mutlaka demokratik fikirlerle bağdaşmaz olmadığını fark etmiştir. Frank L. Wright'a göre demokrasinin mimarisi yapının inşa edildiği coğrafya ve kültürü de yansıtmalıdır (Koç ve Gür, 2019). Kahn demokrasi kavramını ele alışında bu yaklaşıma paralel ilerlemiştir. Duyusal bir yaklaşımla insanın eşitliğini değil duyusal anlamdaki eşitsizliğini, farklılığını insan karmaşıklığını veya hiyerarşisini binalarına yansıtarak, modern harekette büyük ölçüde eksik olduğu düşünülen bir zenginliği mimariye geri kazandırmıştır (Lobell,1979).

Özü hümanist olan bir başka ihtiyaç da seri üretim toplumunda bireyin gelişimine saygı duyma sorunudur. Bu nedenle, yeni mimaride bireyin müdahale etmesine, katılmasına, kendini ifade etmesine izin verecek araçlara ihtiyaç duyulmuştur (Nelson, 1959). 20. yüzyılın ortalarındaki bazı mimari yaklaşımlar, doğal ve temel insan ihtiyaç ve isteklerine odaklanmıştır. Bu kavramlar Louis Kahn, Aldo van Eyck, Christopher Alexander ve ayrıca Balkrishna Doshi'nin teorilerinde kendilerine yer bulmuşlardır. Bu mimarların her biri, insanların doğal ihtiyaçları ve arzularıyla özel bir şekilde yüzleşmiştir (Noormohammadi, 2012). Kahn'a göre insanın öğrenme arzusunun bir örneği toplumlar ve topluluklar tarafından tanımlandığı şekliyle insan ilişkilerinde ortaya çıkan geleneklerdir. Kahn, insan arzularına hizmet etmenin tek yolunun mevcut veya çağdaş gelenek biçimleri olduğuna inanmıştır. Ona göre bu arzulara hizmet edebiliyorsa mimarlık yapılmıştır. (Rabifard, 2011). İnşaat sadece soyut formlar değildir; onlar her zaman gelenekler içindir, ev oturmak içindir, okul binası öğrenmek içindir, laboratuvar bilim içindir, vb. bir bina ancak hayati bir "kuruma" (institution) hizmet etmesiyle anlamlı olabilir (Lobell, 1979). Mimar, yeni kurumları insanın doğasında derinden kökleşmiş şeylerin yansıtıcıları olarak düşünmeli ve kendisine yeni anlamlar çağrıştıran kurumlar için mekân üretmelidir. (Latour, 1991). Kahn'ın mimarlığında gelenekler (institutions) binanın ne olmasını söyler ve ona göre mimarlık insanın gelenekselleşen davranış kalıplarını ilgilendiren bir sanatı ifade etmektedir (Lobell, J., 1979).

Kurumlara ilişkin düşüncelerini şekillendiren etmenlerden biri de Kahn'ın mezun olduktan yaptığı Avrupa ziyaretidir. Louis Kahn'ın mimari yaklaşımını da şekillendiren bu ziyarette, Kahn hem geçmişin hem de zamanının mimarlık kültürü üzerine önemli kaynaklara ulaşabilmiştir. Avrupa'da masif, simetrik ve orantılı kütleler ile karşılaşmıştır. Kahn geçmişin süslü eklerine değil onun saf geometrisine ve özünde yatan gerçekliklere odaklanmıştır. Mimarlığında basit geometrilerin güçlü etkilerini ortaya koymuştur. Tüm zaman ve ölçek elemanlarının ortadan kaldırıldığı zamansız bir mimarlığın izlerini yakalamıştır. Scully'e göre Kahn'ın binaları, inşa edilmiş olmanın temel mimari kalitesine sahiptir. Kahn başlangıçlarla, fiziksel bir kütle olarak mimarinin ilkel gerçekliğiyle uğraşmak istemiştir (Scully, 1993). Bu fikre dayanarak Kahn, çok önemli bir şeyi anlatmak için başlangıç terimine atıfta bulunur. Esas olan kendi âlemine ait olmayıp, bir ve biricik dünyanın temel yapılarıdır. İnanç benzer şekilde kurum (institution) terimini açıklarken sunulur. Kahn, kurumların köken ve başlangıçlardaki köklerine vurgu yapmıştır ve ona göre kurumlar sözde tüm insanlar için ortaktır (Norberg-Schulz'dan aktaran Noormohammadi, 2012).



Şekil 1. Kahn'ın mimarlığa yaklaşım şeklini ifade etmek için oluşturduğu şematik gösterimler. Tasarım sürecine dahil olan kavramların ifadesi (solda), düzenin temel ve varoluşsal yönlerini "ruhsal düzen" ve "fiziksel düzen" olarak gösterimi (yazar tarafından Burton, 1998 kaynaktan çevrilmiştir).

Louis I. Kahn'ın insanı ve mekânı kavrayışında düzen, ruh ve biçime göre hiyerarşik olarak ifade edilmektedir. Kahn tarafından çizilen iki diyagramda da görülmektedir ki tasarım düşünceler hisler ve felsefenin birlikteliğinden oluşan bilincin devamıdır ve insan ruhunun, yaygın dünya psychesindeki evrensel paylaşımı aracılığıyla biçim alır (Şekil.1.). Bireysel insan kişiliği aracılığıyla biçim, bilinçli şekilde sanat olarak gerçekleştirilir. Psyche'nin zamansal olmayan biçimden zaman ve mekâna inişi, ruhu maddeyle birleştiren tam bir dünya görüşüdür. Kahn, dünya görüşünü düzen olarak adlandırmıştır ve düzeni her şeyi apaçık içeren olarak tanımlamaktadır. Yunan kozmos kavramını anımsatan düzen, varoluşa önem ve anlam verendir. Bunun nedeni, düzenin köklerinin biçimin keyfi olmayan doğasında olmasıdır (Burton,1998). Kahn'ın mimarlığı bu felsefi düşünme şekli ve döneminin mimarlığına yaklaşımıyla birlikte şekillenmiştir. Kahn gelenekselin taklidinden kaçınan ve geçmişin öğelerini modern biçimlerde yorumlayarak geçmişin kültürüyle günün formunu üretirken geleceğe seslenebilmiştir. Kahn'ın mimarlık üretimi boyunca varlığın özüne ilişkin arayış içinde olması onu modernizmin salt akılcı, işlevsel ve teknolojiye dayalı üretiminden sıyrılmasını sağlamıştır. Kahn mimarlığını varlık ve insan ilişkisi üzerine biçimlendirmiştir. Mimarlığında tinselliğe de önem veren bir yaklaşımla insanın anlam ihtiyacına cevap aramıştır. Teknoloji ise gerektiğinde kullanılarak yapı karakterinin bütünlüğünü bozmadan varlığını sürdürmüştür. Modern mimarının beton, çelik ve cama dayalı üretiminden ayrılarak ahşap ve tuğla gibi duyuşsal malzeme arayışında olmuş, üretimlerinde beton ve tuğlayı bütünlük içinde kullanmayı başarmıştır. Tüm bunların sentezinden ürettiği mimarlık bir düzen oluşturur.

Kahn'ın mimarlık üretiminde dünya görüşünün ve düşünme yaklaşımının yanında eğitiminde yer alan Beaux-arts yaklaşımı ve hocası Paul Cret'in yeri de oldukça önemlidir. Kahn'ın hocası Cret, mimari tasarım için tek uygun tarzın Klasisizm olduğuna güçlü bir şekilde inansa da çağdaş mimarinin kabul görmüş bir tarzdan ziyade belirli koşullar için uygun bir rasyonel eleman bileşimi kullanarak daha alakalı hale gelebileceğini de düşünmüştür (Rabifard, 2011). Kahn'ın ortağı George Howe ise Charless H. Moore'un felsefesinden etkilenmiştir. Moore'un teorisi ise bizi yapısal bütünlük kaygısıyla, hayal gücü ve zekanın bir sentezi olan 'sanatsal yetenekler ve yapıcı olanaklar' ın bir sonucu olarak bir bina sanatı anlayışına götürmektedir. Form ve kişinin formu oluşturma şekli tamamen entegre olmalıdır. Ona göre mimarlık öncelikle bir inşa etme sanatıdır. Howe, Moore ve Cret'te bulunan bu ve diğer fikirlerin mantıksal bir uzantısı, Kahn'ın çalışmalarında da görülebilir. Kahn mimarisi ve söylemleri, Beaux-Arts'ınkilere benzeyen ideallerin ifadeleriyle de ilgili görünmektedir. (Stern, 1962). Beaux-art anlayışındaki anıtsallık, simetri ve görkem gibi tasarım yaklaşımları modern mimariyle uyuşmasa da yorumundaki özgünlük ve farklılık kendine yer bulmuştur.

KAHN MİMARLIĞINDA DOĞA- MEKAN-İNSAN İLİŞKİLERİ ÜZERİNE YORUMLARIN ÖRNEKLER İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

Kahn'ın doğa ve mimarlığı ele alışındaki önemli nokta, mimarlığı doğanın tamamlayıcısı olarak görmesidir. Aslında doğa, insanlığın ifadesinde temel ya da gerekli bir işbirlikçi haline gelir (Ashraf, 2007). Biçim, mekanın içinde doğanın potansiyellerini ortaya koymaktadır. İnsan ise bu potansiyeller içinde kendi deneyimlerini yaşayan kişidir. Işık ve gölgelerin varlığı, gün ışığının kullanımı, geometrik biçimlerin konumlanması, boşluklardaki rüzgarın hissedilmesi ve benzeri tüm bunların hepsi mekanın içinde doğadan kopmadan gerçekleşen bir deneyimin mümkün olmasına yardımcı olmaktadır. Bir mekanın üretiminde bir yanda evren ya da doğa, öte yanda insan ruhu vardır, birincisi malzeme ve araçları ve belirli bir yasayı sağlarken, ikincisi ise bir yapımın, yani sanatın öyküsünü, verili malzeme ve yasa içinde ifade etme dürtüsüdür (Ashraf, 2007).

Metindeki doğa kavramı daha çok doğal ışık özelinde ele alınmış olup mekân ve insan üzerindeki duyuşsal etkisi ve düşüncenin biçime dönüşüm sürecindeki varoluşsal etkisine odaklanılmıştır. Mekân yaklaşımı ise biçimin soyut ve somut varlığı üzerinden değerlendirilmiştir. İnsan, mekânı deneyimleyen kişi olarak mimarlığın fiziksel boyutunun ötesindeki anlamla ilişkili olarak ele alınmıştır. Kahn'ın mimari özgünlüğünün kaynağını ışık, mekân ve insan üzerinde kurduğu bu üçlü ilişki oluşturmaktadır. Hümanizm felsefesiyle hareket ederek merkezinde insanı konumlandığı mekân üretimlerinde, doğadan gelen ışık önemli faktörlerden biri olmuştur. Onun mekanları ışıkla varlık kazanır ve şiirsel bir anlatımla oluşturduğu bu mekanlar insanların duygularına ve duyularına hitap eder.

Doğa: Işık ile Karakterin İfadesi

Doğadaki tüm maddelerin, dağların, nehirlerin, havanın ve bizim, harcanan Işıktan yapıldığını ve malzeme denen bu buruşuk kütlenin bir gölge oluşturduğunu ve gölgenin de Işığa ait olduğunu söyledim. Yani Işık gerçekten varlığın kaynağıdır'.

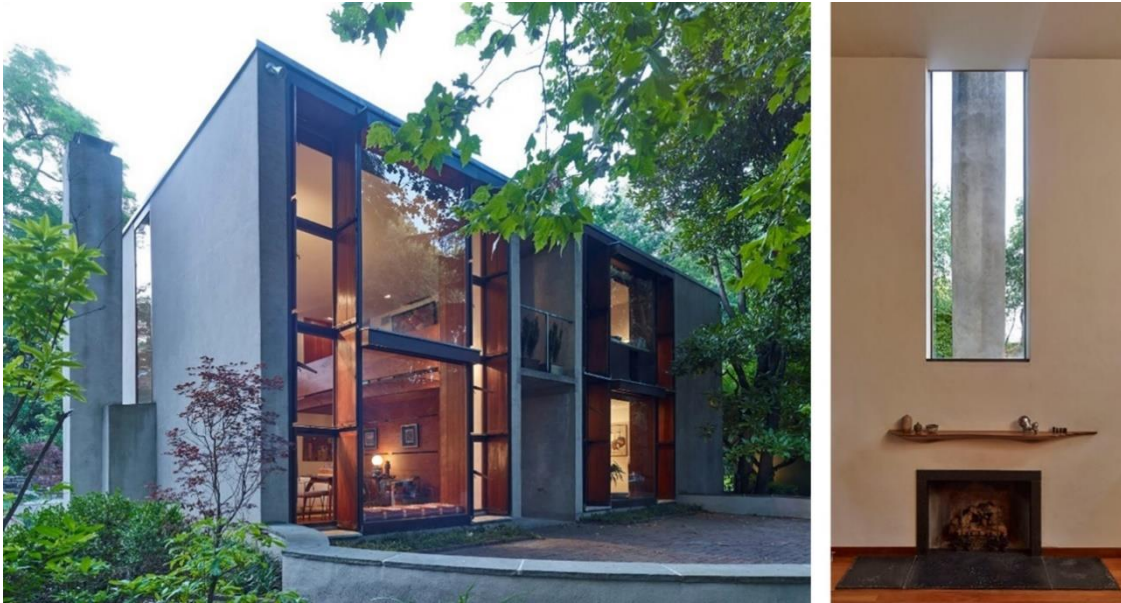
(Kahn, aktaran Lobell, 1985)

Kahn'ın doğal ışığa olan bu yaklaşımı, onun ışığı yalnızca görmeyi gerçekleştiren fiziksel bir etmen olarak ele almadığını göstermektedir. Mekânın tinselliğini duyumsayarak oluşturduğu tasarımlarında doğal ışığın ele alınması onun için hem biçimi hem de anlamı ortaya çıkaran önemli bir kriterdir. Bu yüzden doğanın ve ona ait yasalarının bilinmesi mimari bir eser üretebilmek için oldukça gereklidir (Yıldız, 1995). Işık, Kahn'ın mimarlığında anlamın okunması için gerekli bir araçtır. Işık maddenin metafiziksel varlığı ve fiziksel varlığı

arasındaki geçişi sağlamaktadır. Işık doğaya aittir ve fiziki doğa ölçüye-gelebilir olandır, duygu ve anlam ise ölçülemez olandır. Işık ölçülemez olanın açığa çıkarılmasında ve aktarılmasında gerekli ve vazgeçilemezdir.

Kahn'ın mimari eser üretiminde ışık ile sessizlik arasında kurduğu ilişki de onun tasarım yaklaşımını açıklayıcı niteliğe sahiptir. Sessizlik ve ışık, yaratıcı düşünceyle ilişkili olarak tasarımın başlangıcını ve ana kısmını oluşturan iki kavramdır. Sessizlik ölçülemez olanın ifadesidir. Ölçüye-gelmez ve ölçüye-gelir olanın bulunduğu eşikte ışık sessizliğin içindeki var olma arzusunu varlığa dönüştürmektedir (Güvenç, 2002). Işık ve mimari birbirini var etmektedirler. Böyle bir anlayış içinde tasarımın temelinde ışık yer almaktadır. Mimar ise düşüncede biçimsiz durumdaki maddenin var olma enerjisinin ışıkla birlikte bir biçime sokarak varlıksal gerçekliğine kavuşmasını sağlamaktadır. Kahn mekânı yapı ve ışık ile bir bütün olarak tanımlamaktadır ve bir mekânın mekân olabilmesi doğal ışıkla kurduğu ilişkiyle bağlantılıdır. Doğal ışık ve mimari mekânın ilişkisi duysal ve duygusal aktarımların insandaki olumlu edinimlerine odaklandığı insan merkezli anlayışla oluşturulmuştur.

Gün ışığı sürekli olarak değişmektedir. Fakat diğer mimari elemanların belirlenmesi kesinleştirebilir. Mimar kütlelerin ve boşlukların boyutlarını net bir şekilde ölçülendirebilir, binanın yönelimine karar verebilir, malzemeleri ve kullanım biçimlerini belirleyebilir. Diğer bir deyişle yapım henüz başlamadan bir binanın niteliklerinin ve niceliklerinin kesin tanımını yapabilir. Kontrol dışında olan şeylerden biri ise gün ışığıdır. Gün ışığı aydan aya, gündün güne, saatten saate hem yoğunluk hem renk bakımından farklılıklara sahiptir. Dolayısıyla ışık ile çalışmak farklı bir duyarlılık ve yetenek gerektirmektedir (Rasmussen, 1959, s. 188). Işığın bu değişkenliği ve kontrolsüzlüğü karşısında mimarlığı koymak mümkündür. Mimar kimi zaman doğaya karşı kimi zaman da doğayla birlikte hareket ederek mimarlık üretir ve bu mimarlık ışığı yönlendirme gücüne de sahiptir. Üretilen mekânın- yapının karakteri ışığın değişken yapısına bağlı olduğu kadar mimarın da ışığı kullanma şekline göre belirlenmektedir. Kahn'a göre mekânın varlığı ve yokluğu ışıkla gerçekleşir. Doğal ışığın olmadığı bir mekan ise mimarlığa ait değildir (Kahn, 1959). Dolayısı ile Kahn'ın her tasarımında ışık sadece bir çevresel faktör olmaktan ziyade tasarımının birincil ve başlangıç etmenlerinden biri olarak yer almaktadır. Mimarlık gün ışığının potansiyellerini açığa çıkarır. Işığın değişken yapısı hacmin-mekânın içindeki ışık ve gölgenin de çeşitliliğini de arttırmaktadır. Biçim kontrol edilemez bu kaynağın üzerinde sınırlı bir kontrol sağlanmasına imkan tanımaktadır.



Şekil 2. Esherick evi, 1961, Pennsylvania, dıştan görünümü (solda), yaşama mekanından detay (sağda) (Url-2).

Kahn'ın doğal ışık ile ilgili duyarlılıklarını örneklendiren tasarımlarından biri olan Esherick Evi (1961) bir yaşama alanı, yemek alanı ve yatma alanından oluşan ana mekanlar ve diğer servis mekanlarından oluşmaktadır (Şekil 2). Evdeki pencereler ise bu mekanların ihtiyaçlarına göre cepheye yansımışlardır. Yapıdaki açıklıklar standart ve sabit pencerelerin ötesinde mekanın atmosferi için gerekli ışık girişleridir. Yapının yalın geometrisi de içeriye yeterli miktarda ışık girmesine imkan tanır. Yaşam alanındaki geniş açıklıklar bol miktarda ve kaliteli ışığın mekana girmesine izin vermektedir. Işığın kalitesi evin karakterini oluşturan önemli bir etmendir (Şenbabaoğlu, 2004). Evin karakteri evin kalbi olan yaşam alanı etrafında şekillenir. Bu evin en önemli özelliklerinden biri de yaşam alanındaki şöminenin üzerinde yer alan ve tavana kadar devam eden dikdörtgen penceresidir. Pencere adeta canlı bir resim gibidir, şömine bacasının yüzeyinde gece ve gündüz değişen ışık oyunları ile duvarda soyut bir sanat eseri gibi çerçevelenmektedir. Unwin'e göre (2014), Esherick House'da soyutlanmış bir görüşü çerçeveleyen bu pencere kutsal bir hava önerir. Tıpkı bir kilisedeki şapel kemerinin başka bir dünyaya bakış açısı sağlaması gibi, bu pencere de öteye veya belki de diğer ülkeye -geçmişten gelen hayaletlerin yaşadığı yere- bir bakış sunar, şömine, pencere ve bacanın kompozisyonu canlılık verir. (Unwin, 2014).

Kimbell Sanat Müzesi, Kahn'ın 1972 yılında Texas eyaletinde inşa edilmiş önemli yapılarından biridir ve yapının doğasında ışık yer almaktadır (Şekil 3). Müze mekânının ne olmak istediğinin cevabı ışıkla birlikte verilmiştir. Mekânın karakteri ve mekânsal organizasyonlar ve müzenin dış kabuğu ışığa göre belirlenmektedir. Tonozların art arda sıralanarak bir bütün oluşturan kütlede ışık gökyüzüne bakan tonozların tepesinde açılan yarıklar sayesinde homojen biçimde mekâna yayılmaktadır. Tüm galeriler çatıyı oluşturan tonozlarla aydınlatılmıştır. Işığın doğrudan sanat eserlerine gelmesini engelleyen kavisli kalkanlar ışığı tonozların yüzeyine yansıtarak iç mekânın mimari ifadesini de güçlendirmiştir.



Şekil 3. Kimbell Sanat Müzesi- iç mekân ve ışık, 1972, Louis I. Kahn, Texas, ABD, (Kaynak Url-3)

Tonozlarında bulunan yarıklardan ortama yayılan doğal ışık sayesinde doğanın ve hava koşullarının değişmesiyle oluşan farklı yoğunluklara sahip ışık içeride de hissedilebilir hale gelmiştir. Bu durum mekânın anlamsal boyutunu ortaya koymaktadır. Müzenin içinde barındırdığı sanat eserlerinin algılanması karanlıkta mümkün değildir ve gelen ışığın açısı, günün saati, mevsim gibi değişkenlere göre de farklı görünüşler sunmaktadır. Müzede sergilenen nesnelerin ve tabloların kendi doğalarının ortaya çıkmasına sadece tonozlardaki çatı pencereleri değil gün ışığını içeri almayı sağlayan iç avlular da hissiyatın oluşmasına olanak vermektedir (Akkaya, 2017). Yapay ışığın durağanlığına karşıt doğal ışığın değişkenliğiyle sanat yapıtı gerçekliğine kavuşmaktadır. Yerel ışığın sanat eserleri üzerinde izin verilmeyişi, statik ışığın

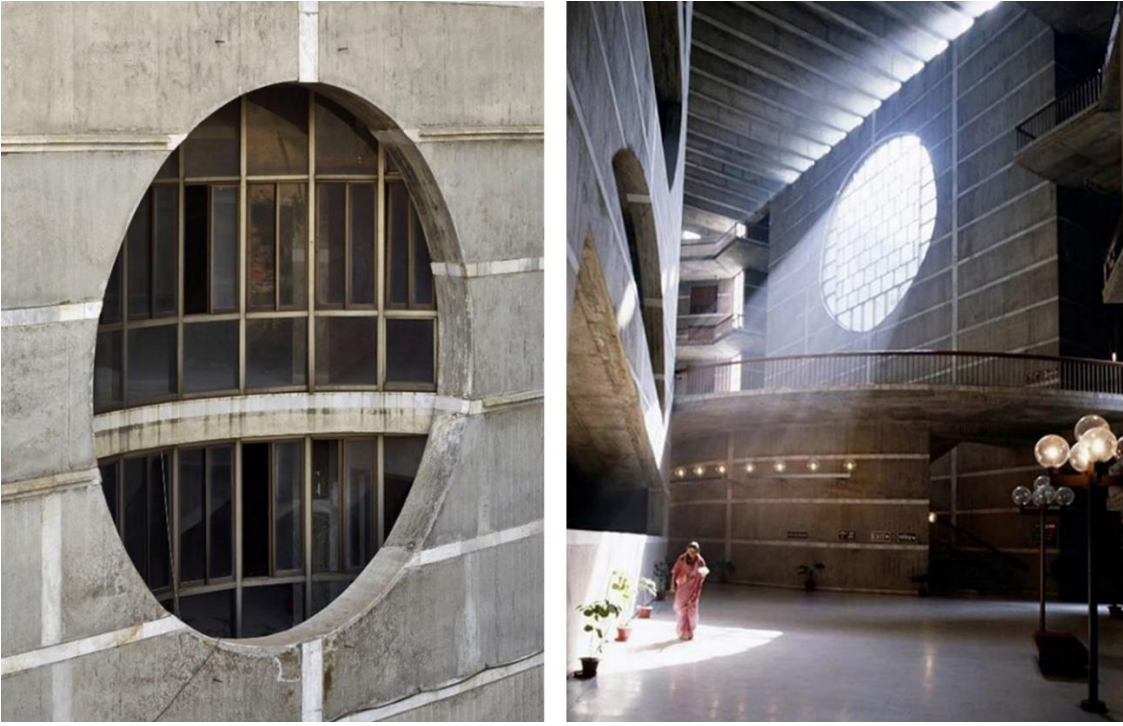
uygulanması, Walter Benjamin'in sanat eserlerinin mekanik üretim sürecine atfettiği aura kaybının yaşanmasına da neden olmaktadır (Framton, 1983). Kahn'ın mekânsal kurgusunda ışık, ölçülemez ve ait olan değerleri mekânla bütünleşmiş ve bu değerlerin gerçekliğe kavuşmasını sağlamıştır.

Dhaka Meclis Binası dışarıdan bakıldığında geniş bir arazi üzerindeki yansıma havuzunun ardında-ortasında sessizliğin içinde yükselmektedir (Şekil 4). Işık onun görkemini arttırmak için su ile anlaşma yapmış gibidir. Yansıma ile birlikte yapı daha da büyümüştür. Çevresi ile bu ilişki Dhaka'nın anıtsallığını egemenliğini daha da vurgulanmıştır. Yapının geometrisindeki büyük açıklıklar hem ışık hem de havanın mekanlarla ilişkisini etkiler. Çift duvarla tasarlanan bu bölümlerde iç duvarlardaki pencereler serin havanın elde edilebilmesi için geri çekilmiştir. "...Binanın dışı güneşe içi ise gölgelere aittir. Bu insanların yaşadığı yerdir..."(Kahn, 1973 'den aktaran Ashraf, 2007). Dhaka iklimi düşünüldüğünde bu ikinci duvar-yarı geçirgen kabuk- ışığın içeri alınmasına izin verdiği kadar içerinin ışıktan korunmasını da sağlamaktadır. Yağışlardan da koruyan bu kabuk havanın da içeride daha serbest dolaşabilmesinde imkan tanımaktadır. Kahn için strüktür ışık verendir ve bir yapının planı mekanların ışık içindeki harmonisi şeklinde okunmalıdır. Her mekan strüktür ve ışığın karakteri ile tanımlanmalıdır (Wurman, 1986). Meclis binasının strüktürel organizasyonu ve geometrisi mekanların ışık ve atmosferle ilişkisini sürekli kılmaktadır.



Şekil 4. Dhaka Meclis Binası genel görünüm (Kaynak: Url-2).

Bangleş halkı için tasarlanan meclis binası (1962-1982) ışık ve kütlenin kontrollü bir geometrik form sisteminden oluşan etkileşimi söz konusu olduğunda, hiç şüphesiz, Kahn mimarisinin en karmaşık eserlerinden birisidir (Ching vd., 2017). Kahn tarafından yaratılan muazzam görsel efektleri göz ardı etmek mümkün değildir. Birçok katın yukarıda yer alan tavan hattındaki ince cam açıklıklar ve ayrıca büyük, yuvarlak cam bölmeli bir pencere, üzerinize dökülen ışığı mekanın ve deneyimin en önemli etmenlerinden biri haline getirmektedir (Şekil 5). Işık ile gölge arasındaki geçişler, ışığın artık sizin deneyiminizin merkezi ve devam eden bir parçası olmaktadır. Işık Kahn için birincil yapı malzemelerinden biridir (Lesser, 2017). Yapının cephelerinden kesilip çıkarılmış gibi görünen geometrik boşluklar ise ışığın karakterini belirlemede ve mekanın ışıkla kurduğu ilişkiyi güçlendirmektedir.



Şekil 5. Dhaka Meclis Binası cephe detayı (solda) (Kaynak: Url-2), iç mekan görseli (sağda) (Url-3)

Mekan: Biçim ile Formun İfadesi

‘Biçim içsel görüntüdür. Şekli yoktur. Bir boyutu yoktur. Bir şekilde kendisine ait olanı yansıtır. Bir şeye ait sistemlerin uyumudur. Şeylerin düzeni duygusudur. Tasarım onu var eden şeydir...’

(Kahn,1991)

Kahn’ın tasarım yaklaşımında mekâna ilişkin olan form ve tasarım kavramları arasındaki ayrım da oldukça önemlidir. Form ölçüye-gelmez olana aittir, yani sessizlikte yer alır. Tasarım ise ölçüye-gelebilirliğin dünyasındadır, formun sayısız olanaklarının fiziksel gerçekliklerle (koşullarla) buluşmasıyla ortaya çıkmaktadır. Kısaca tasarım formun uzantısı, form tasarımın başlangıcıdır. Tasarım düzene bağlıdır, tasarımcının elinden çıkar. Form ise kişiye bağlı olmadan mekânın ne olmak istediği ile ilgilidir. Kahn bunu kaşık örneği ile açıklamıştır. Bir kaşık sap ve haznesinden oluşan iki bölünmez parçanın birleşiminden oluşmaktadır. Çay kaşığı ya da yemek kaşığı olsun, tahta ya da çelik olsun hep aynıdır. Form neyi yaptığımız, tasarım ise neyle yaptığımızla ilgilidir. Bu yüzden tasarım tasarımcıya ait iken form aidiyetsizdir (Gülgören, 2002).

Farklı ışık alma özelliklerine sahip farklı mekânların bir araya getirilmesi strüktürel ilişki içerisinde olmasını gerektirmektedir. Kahn’ın mimarlığı düşünülerek yapılan mekânlar olarak tanımlamasındaki yapmaktan bahsettiği şey ise mekânlar arasındaki bu strüktürel ilişkileri kurmaktır (Gülgören, 2002). Strüktürel ilişkideki yapısal bütünlük iki ana kavram etrafında biçimlenir; Ana mekân ve tali mekân (served space and servant space). Tasarım bu iki ayrıma dayanmaktadır. Ana mekânlar esnek işlevlere hizmet edebilen bir yapıya sahip iken, yapının mekanik, elektrik ve dolaşım gibi ihtiyaçlarını karşılayan bölüm olan tali mekânın işlevi sabittir (Kahn, 2011). Yapı mekânsal parçalar arasındaki hiyerarşinin homojen birleşiminden meydana gelmektedir.

Bunları yansıtan önemli örneklerden biri de 1955 yılında Yahudi Toplulukları Merkezi (Jewish Community Center) için yaptığı Trenton Bath House yapısıdır (Şekil 6). İkonik bir plana sahip olan bu yapı

merkezindeki atriumun etrafında simetrik biçimde Yunan haçı şeklinde düzenlenmiş dört bağımsız kare köşkten (pavillion) oluşmaktadır. Yapının mekan organizasyonunda güçlü bir geometrik düzen mevcuttur. Trenton Hamamı, Kahn'ın "hizmet alan " ve "hizmet veren" alanlar arasındaki ayrımı ilk kez yaptığı bina olarak geniş çapta kabul görmüştür. (Solomon,2000). Hizmet alan ve hizmet veren mekanlar açıkça görülmektedir. Yapıdaki mimari hiyerarşi ve denge bu şekilde kurulmuştur. Yeni bir mekansal anlayışı açık plana uygulamaya çalışan Kahn bunu notlarında Palladian Plan olarak bahseder.

“Muhtemelen herkesin bulduğu şeyi keşfettim, bölme sistemi bir oda sistemidir.Bir oda, yapılış biçimiyle tanımlanmış bir alandır...Bana göre bu iyi bir keşif.Birisi bana evin karmaşık problemlerinde oda fikrinin nasıl uygulanabileceğini sordu.Ruhu tamamen Palladian olan, günümüzün alan-mekan ihtiyaçları için son derece düzenli olan Devore evini işaret ettim..Oda olarak tasarlanmamış bölmeler sisteminde, onu tanımlayacak duvarları olmasa da, odalar yine de mevcuttur.’(Kahn, aktaran Solomon, 2000)(Kahn, aktaran, Browlee vd., 1991).



Şekil 6. Trentan Hamamı genel görünüm (üstte), iç mekan görünümü (altta) (Kaynak: Url-2)

Böylece Kahn, daha eski bir duyarlılığın ışığında açık planlama geleneğini sorgulamıştır. (Browlee vd., 1991). Klasisimin özünden gelişen tasarım, modernizmin serbest planını Platonik geometrilerle birleştirmiştir. Bu birleşim düzeni ile Kahn bir anıtsallık üretmiştir. Bu anıtsallık ölçekle ilgisi olmayan sadece varlığının gücüne dayanan bir ifadedir. Saf ve birincil geometrilerin manipülasyonu ile içlerindeki zenginliği ve çeşitliliği ortaya koymaya çalışmıştır (Gargus, 1995.). Kahn tasarımlarına ne olursa olsun hep

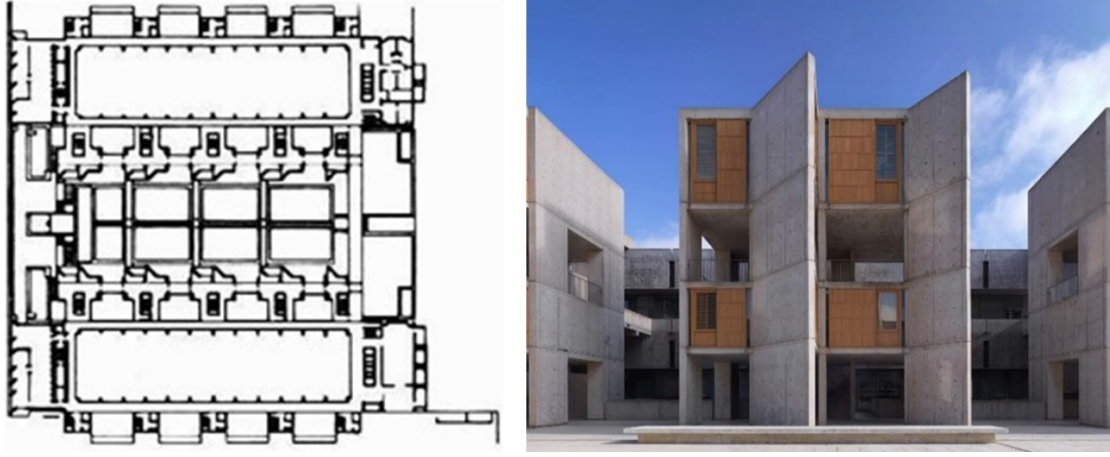
bir kare ile başladığını söylemiştir. Kahn, geometrinin kare, daire ve üçgenin sonsuz manevi niteliklere sahip ve hem rasyonel hem de gizemli olduğuna inanmıştır (McCarter, 2016). Trenton Hamamı sahip olduğu bu niteliklerle o zamanlar herhangi bir ortam için nadir görülen bir zamansızlığa sahiptir (Solomon,2000).

Kahn'ın aradığı cevaplardan birisi de şeylerin (yapının, malzemenin, mekânın) doğasını ve ne olmak istedikleridir. Soru sorarak düşünmeye ve diyaloga dayalı yaklaşımında Kahn "...Tuğla'ya: " Bir tuğla ne olmak ister?" diye sorduğunuzda tuğla size: " Bir kemer olmak istiyorum" der. Eğer siz tuğlaya " Kemerler pahalı ve ben bir açıklığı geçmek için beton bir lento kullanabilirim" dersiniz " Tuğlanın düşüncesi sizce ne olur?". Tuğla der ki: "Bir kemer olmak istiyorum." (Lesser, 2017). Burada tasarımın sonuçlandırılmasında tasarımcının ne istediğinin yanında mekânın ve malzemenin de ne olmak istediği önemli bir noktadır (Akkaya, 2017). Malzemenin ne olmak istediğine dair sorulan sorular mekânın olmak istediği ile de ilişkilidir. Mekânın varoluşsal niteliğinin bilincinde olarak onun anlamını içeren formu ve işlevsel gerçekliği ile oluşan biçimi arasındaki bütünlük, mekânın duyumsanabilir olmasını sağlamaktadır. Kahn'ın zihninde oluşmaya başlayan mekân düşüncesi, mekâna, kullanıcı tarafından sezgilerle ve duygularla aktarılan "mekân ruhunu" (genius loci) oluşturan tüm özelliklerin ve olguların çıktığı aşamadır (Köseoğlu, 2017).

Mekân bir yeri oluşturan öğelerin üç boyutlu organizasyonunu ifade ederken o yerin daha kapsamlı niteliği ise karakterini ifade eder. Genel olarak tüm yerlerin bir karaktere sahip olduğunu ve bu karakterin dünyanın verili olduğu temel durumu olduğunu vurgulamalıyız. Bir yerin karakteri zamanın bir fonksiyonudur; mevsimlere, günün akışına ve hava durumuna göre değişir; her şeyden önce farklı ışık koşullarını belirleyen faktörlere göre değişir. Ancak karakter, şeylerin nasıl yapıldığına bağlıdır ve bu nedenle teknik uygulama yani inşa etme tarafından belirlenir. (Schulz, C.N.,1979).



Şekil 7. Salk Biyoloji Araştırma Enstitüsü genel görünüm,1965, Louis I. Kahn, California, ABD (Kaynak: Url-2).



Şekil 8. Salk Biyoloji Araştırma Enstitüsü, Plan (solda) (Kaynak: Url-4), cephe detayı (sağda) (Kaynak: Url-2).

Salk Biyoloji Araştırmalar Enstitüsü, tasarımındaki mekânsal organizasyonu, biçimin yalınlığı ve netliği ile düzenin uygulamadaki halidir (Şekil 7). Basit bir tasarıma sahip olan bu yapıdaki mekânların strüktürel ilişkileri arasındaki düzen, hizmet alan ve hizmet veren mekânların birbirinden net bir şekilde ayrılmasıyla oluşmaktadır. Mekânları oluşturan bu strüktür ihtiyaçtan doğmuştur. İdeal olarak mimarlık, organizasyonu ve organizasyon şemasını hem sembolik hem pragmatik olarak hayata geçirmektedir (Leslie, 1939). Yapın planı simetrik bir şekilde konumlanmış avluya bakan iki ana binadan oluşmaktadır. Simetrik plan ve büro mekânlarının kule biçiminde doğrusal olarak uzanmasıyla oluşan monolitik tekrarı klasik sütun görüntülerini çağrıştırmaktadır (Şekil 8).

Yapıya hâkim olan anıtsallık, ritm ve simetri öğelerinin Kahn'ın aldığı Beaux-Art eğitiminin yansıması olarak görmek mümkündür. Onun yapılarında anıtsallık sağlamlığın ve bütünlüğün bir ifadesi olduğu gibi duyguyu da içinde barındırmaktadır. Kahn'ın bu yaklaşımı oldukça benzersizdir. Çünkü mimarlıkta anıtsallığı sadece boyut ya da maddi masraf ürünü olarak değil, sonsuzluğa giden manevi değeriyle ele almıştır. Kahn çağdaş toplumsal kurumların anıtsallığı ve büyük tarihsel anıtlarda bulunanlarla benzer mekânlara ulaşmak için, tarihsel formların doğrudan kopyalamaksızın yeni yapı biçimleri ve yapı malzemelerinin devreye girmesi gerektiğini söylemiştir (McCarter, 2005). Bu düşüncesi Salk Enstitüsünde yansımasını bulmuştur. Brüt beton duvarların oluşturduğu anıtsal etki simetrik plan ile güçlendirilmiştir.

Mekan: Biçim ile Formun İfadesi

“Her biri tekil olan birçok insanı olan dünya, insan doğasını çeşitli yönleriyle ortaya koyan farklı deneyimlerin her bir grubu, yeni mimarının geleceği daha zengin bir şekilde hissedilen insan anlaşması olasılığıyla doludur.”

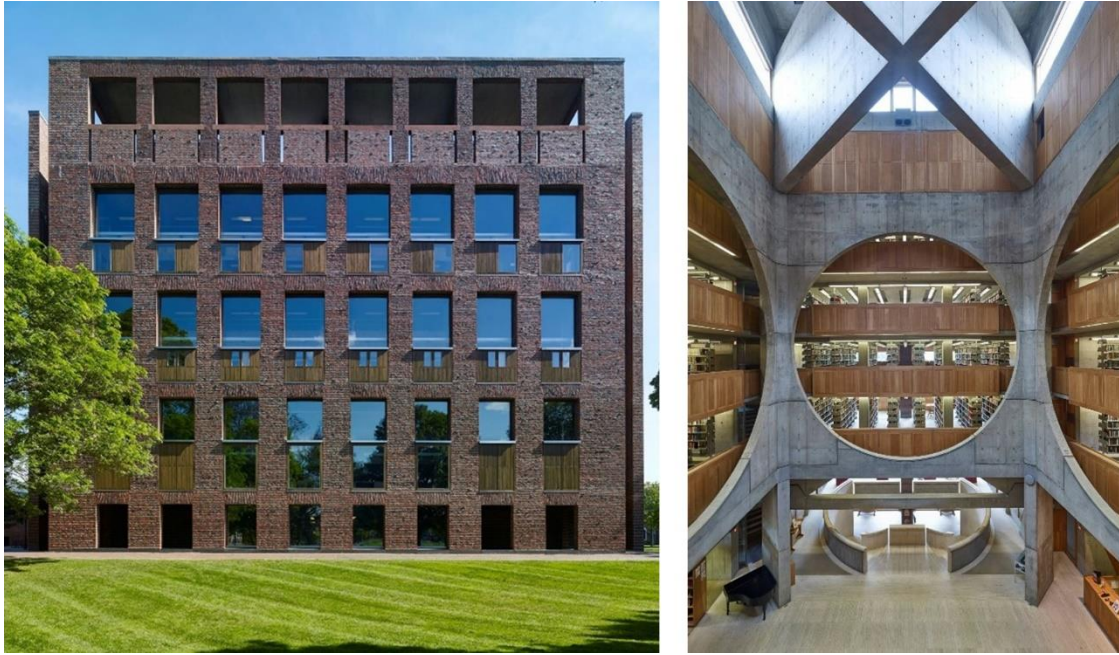
(Kahn, 1959)

Kahn'ın için insanın doğası ve onun değerleri tasarımın zenginliğini sağlamak için tasarlanmıştır. Yapının içinde barındırdığı anlamı eksiksiz biçimde iletebilmesi yapının ve insanın aynı kültürel boyutta bir araya gelebilmesiyle mümkündür. İnsan kültürel değerleri ve inançlarına göre çevrelerini anlamlandırmaktadır. Bu yüzden mimari anlamın çevresinden bağımsız biçimde oluşması mümkün değildir. Kahn yapıya anlamsal olarak yaklaşırken, kültürün yansımalarını kurgulamaktan ziyade insan merkezli bir tasarım anlayışı ile hem yapının fonksiyonel düzenini hem de anlamsal ifadesini oluşturmuştur (Yıldız, 1995). Kahn'ın tasarımın başlangıcındaki şeylerin doğasına ilişkin arayışları, aslında ışıkla maddileşen formun duyuşal anlamına ilişkin bir arayışı da ifade etmektedir. Onun tasarım anlayışında yapı tasarım sürecine ölçüye-gelmez ile

başlayıp, ışıkla birlikte maddileşerek ölçüye-gelirliğin dünyasına girer fakat sonuç ölçüye-gelmez olanla bitmektedir. Ölçülebilir olanın fiziksel gerçekliği içerisinde ölçülemez olanın anlamsal ifadesini barındırmaktadır.

Binaların formları, boşlukları, renkleri vb. anlam içermez. Mimarlar tasarladıkları şey için anlam ararlar; meslekten olmayanlar yaşadıklarına anlam yüklerler. Her iki durumda da belirli formların ve boşlukların anlamı, yorumcunun bunlarla veya benzer biçimler ve boşluklarla ilgili önceki deneyimlerine bağlıdır. Mimarlığın iletişim işlevi, insanları binaları amaçlanan şekilde kullanmaya yönlendirmek ve bunu yapma deneyimini zenginleştirmek için gereklidir. Bu nedenle anlam, bir yapıyı mimari yapan şeyin gerekli bir parçasıdır, ancak yeterli değildir. (Hershberger, 1970) Mimarının varoluşsal amacı verilen çevrenin potansiyelini açığa çıkarmaktır. İlhamı lokal karakterlerde aramak yerle bağ kurmak günlük hayatın içine dahil olmayı sağlar (Schulz, C.N.,1979). Bu dahil olma süreci yapının anlamının inşa edilme ve yapıyla iletişime geçme biçimlerinden biridir.

Sadece yapının işlevleri düşünülerek inşa edilen bir bina anlamdan yoksundur ve kalıcı bir etkiye sahip olmadığı gibi yaşama dâhil olmayı da başaramamaktadır (Namazian ve Mehdipour, 2012). Tasarımda ruhani olanı ifade eden formun aidiyetsizliği onu tüm insanların ortak paylaşımında olan evrensel bir niteliğe büründürmüştür. Formun düzeni sanatla ortaya çıkmaktadır ve Kahn sanatını form ve onun varlığına dayanan evrensel doğası üzerine kurmuştur. Bu zamansız, kişisel olmayan özün aracılığıyla sanat, her insan ruhuna yerleştirilmiş form hafızasını uyandırır ve yoğunlaştırır, görünmez, görünür kılar (Burton, 1983). Form maddi dünyanın gerçekliklerinde malzeme ve geometriyle bir araya gelerek ışıkla biçim bulmuştur. Kahn (1955)'e göre bir biçim doğasındaki yapısal öğelerden ortaya çıkar. Kendinize nasıl inşa edileceğini sormaya başladığınızda tasarladığınız kubbe kubbe olmaktan çıkar (Kahn, 1955).



Şekil 9. Exeter College Kütüphanesi cephe fotoğrafı (solda), iç mekan fotoğrafı (sağda) (Kaynak: Url-2).

Exeter College Kütüphanesi 1972 yılında inşa edilmiş Kahn'ın başarılı tasarımlarından biridir. Kahn yapıyı tasarlarlarken kütüphaneye gelen okuyucuların ihtiyaçlarından yola çıkmıştır. Kütüphaneyi sadece bir kitap ve dergi deposu olmaktan çıkartarak öğrenciler için okuma, çalışma alanı topluluğun entelektüel merkezi yapmıştır. Yapının mekânsal organizasyonunda merkezde yer alan boşluğun dört bir yanında yer alan kitaplar beton duvarlardan açılan dairelerin içinden çağrıda bulunur (Şekil 9). Okuma alanları ise

okuyucunun kitabını alıp ışığa gidebileceği şekilde cam kenarlarında kişiye özel ayrılmış alanlardan meydana gelmektedir. Daireler bir bilgi ortamına pencereler olarak hizmet eder ve somut formlar kendilerini bu bilgi birikiminin, kütüphanenin ve akademinin geleneğinin düzenini ve istikrarını temsil eder (Mattern, 2010).

Louis Kahn kütüphane mekanının doğasını düşündüğünde, kütüphanenin sadece işlevsel olmakla kalmayıp, aynı zamanda insanlığın kitaplara azami saygı gösterebileceği kutsal bir mekân olarak tahayyül eder ve bir tapınağa veya bir kiliseye benzemesine karar verir. Kütüphane'nin inşası sırasında Kahn, kütüphaneyi ziyaret edenler ile kitapları arasında var olan mekanların farklı doğalarını farklı malzeme ve yapısal formlar kullanarak yorumlar. Belirtildiği gibi Kahn, her yapısal elemanda bireysel varoluş ruhuna saygı gösterilmesinin ve her bir öğenin var olan iradesini maddi yapısal formuyla sergilemesinin önemine inanır (Shih vd., 2010).

Kütüphanenin mekânsal organizasyonundaki merkezi planlama mekânın doğasına göre şekillenmiştir. Mekânın ağırlığı-yüceliği strüktürdeki boşluklarla hafifletilse de mekânın hacmi hissettirir. Yoğun bir mimarlık deneyimi tüm dış gürültüyü bastırır; dikkatimizi varoluşumuzun kendisine yöneltir ve tüm sanatın yaptığı gibi bize temel yalnızlığımızı hatırlatır (Pallasmaa, 2011). Kütüphane bizim kendimizle iletişim kurmamıza olanak sağlayan mekanları içermektedir. Bu iletişim malzeme ışık ve geometriyle gerçekleşir. Malzemenin brüt halde kullanılması onun özünü açığa vurmaktadır. Kullandığı geometrilerde ise değişmeyen bir sürekliliğin izleri okunabilir. Bu değişmezlik geçmişe de atıfta bulunmaktadır. Geometriler değişmez form değişmez mekanlar değişim ve dönüşüme uğramıştır.

Kahn, Roma mimarisini öğrenmeye devam ederken, Dhaka Ulusal Meclis Binasının giriş noktasında da dev sütunlar kullanarak benzer bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu, yapıyı birlik için toplanılan yer olma, bir insanlık kurumu haline getirme ideolojisini de yansıtmıştır (Lutoli ve Jashanica, 2022). Merkezîyetçi bir plan anlayışı ile meclis ortada yer alırken yapının kalbini ise cami oluşturur (Şekil 10). Yapının güçlü geometrisi de onun kurum olma idealine katkı sağlamıştır. Bir daire bir birlik duygusu verir ve sosyal düzenin başlangıcını ima eder. Kullanılabilir alanı birbirine bağlayan bir bağlantı mimarisini (the architecture of connection) ifade eder. Bu, binada yürüyen adama kurumun tüm duygusu hissini veren mimarın - bağlantı alanlarının organizasyonunun - ölçüsüdür (Kahn, as cited in "Law and Rule" 1961 Brownlee ve Long, 1991). Bu yapıyı geçmiş, şimdi ve geleceğin kesiştiği noktada yer almaktadır. Dhaka sadece modern mimarinin bir ürünü-tezahürü (manifestation) olarak var olmaz. Bangladeş ulusu için de ayrı bir anlam içerir ve demokratik bir ulusun sembolik anıtsallığını da temsil etmektedir. Kahn için, Dhaka Meclis Binası kitle kültürüne karşı formüle edilmiş bir sosyal felsefeyi, bir liberal hümanizm felsefesini ve demokratik idealizmi keşfedebileceği bir araçtır (Ksiazek, 1993).



Şekil 10. Dhaka Meclis Binası plan (solda) (Kaynak Url-5), iç mekan detayı (sağda) (Kaynak: Url-2).

Kahn'ın yapıları farklı kişiler için farklı deneyim ve anlamları barındırır da onun temel amaçlarından biri de yapılarının herkesle iletişime geçebilmesini sağlamaktır. Yapının formu evrenseldir. Bu yüzden bir yapının sadece bir kişiye ya da bir topluma ait olduğunu söylemek mümkün değildir. Kişi, dinine ya da herhangi bir dine ait olmadan bile binanın kuramsal-düşünceli(contemplative) doğasını paylaşabilir. Her kim olursan ol, o seninle konuşacaktır. Kamuya ait olduğu açıkça görülen bu binanın geri kalanından farklı olarak, bir birey-bir ruh ya da bir zihin- sizin sınırlarınız dahilinde sizinle konuşur. Onu terk ettiğinizde, tekrar içeri girme arzusu kalıcı olarak sizinle kalacaktır (Lesser, 2017).

SONUÇ

Kahn'ın felsefe ile olan yakın ilişkisi modernizmin dogmatik öğretilerini aşarak tasarımın yeni olanaklarını keşfedebilmesini sağlamıştır. Modernizmin öğretilerinde gelenek ve süs tamamen reddedilerek yalınlığın ve basitliğin ön planda olması esas alınmıştır. Buna karşılık Kahn yalın mimarisini geçmişin formlarıyla birleştirmiştir. Bu doğrultuda geçmişin kültürel izlerini simetrik mekân organizasyonlarıyla ve anıtsal kütlelerle yansıtmıştır. Yapıları işlevsel olarak biçimlense de modernizmin ön planda tuttuğu salt işlevsellik ve rasyonalitenin yerine yapının formunu anlamıyla ortaya koymaya çalışmıştır. Çağın güncel malzemelerini mimarlık pratiğinin odağına yerleştirmemiştir. Brüt betonun fütüristik soğukluğunu, geçmişten gelen ahşap ve tuğlanın sıcaklığıyla birleştirmiştir. Kahn'ın mimarisinde ortaya koyduğu estetik, modernin yeni olan güzeldir anlayışından ziyade gelenekselin güzel yanlarının yeni biçimlerde yeniden üretilmesine dayanır. Modernin sınırları içerisinde fakat çağın koşullarından da kısmen bağımsız biçimde ortaya koyduğu bu yeni yaklaşımlarla Kahn modernizmin getirdiklerini gelenekle uzlaştırmıştır. Litolli ve Jashanica (2022) 'nın da dediği gibi Louis I. Kahn binalarında, modernizmdeki anonimliği reddederken kökleri geçmişe dayanan postmodern bir kimlik oluşturur (Lutolli, & Jashanica, 2022).

Kahn'ın mimarlık üretiminde önemli noktalardan yapının fiziksel ve ruhsal bütünlüğünü sağlama biçimidir. Tasarımın soyut ve somut bileşenlerinden oluşan bütüne yönelik farkındalığı ile söylemlerinde ve mimari üretimindeki özgünlüğünü ortaya koymuştur. Doğa, mekân ve insana ilişkin derin düşünceleri ve onların doğasını anlamlandırma çabası ile mekânlarında anlam ve biçimin bütünlüğünü sağlamıştır. Duyusal ihtiyaçlar ve yapıyı yaşama dâhil eden tinsellik de onun üretiminin önemli bir parçasını oluşturmuştur. Mimarlığında gösterdiği bu yaklaşımla Louis I. Kahn, insanların sadece fiziksel ihtiyaçlarına değil, dünya ile ilişkilerinde aradıkları anlam ihtiyacına da cevap verebilmiştir. Kahn tek bir insan için ya da bir toplum için bir tasarım yaptığında ölçüğü ne olursa olsun aynı sorulara cevap aramıştır. Soru sormak felsefi bir gelenektir

ve varoluşun anlamlandırılması için gereklidir. Kahn'ın insana doğaya ve mekana ilişkin soruları ve mimarlığında bu etmenleri ele alış biçimi onun mimarlığında anlamı üretmiştir. Mekanın karakteri ve deneyim zenginliği ışıkla birlik ortaya çıkarılır. Kahn mimarlığında yapının doğasında zaten mevcut olan ve insanlara hitap eden anlamın ortaya koyulmasında düzen kavramı üzerine yoğunlaşır. Bu düzen ise yapının doğasından geldiği için geçmişle zaruri bağlantı içindedir ve insanların yıllardır sahip olduğu değerleri de içinde barındırmaktadır. Kahn düzenin varoluşsal yönlerini irdeleyerek, tüm bu değerleri malzeme, ışık ve insanla bir araya getirip mimarlığını üretmiştir. Eserlerinde duylara ve duygulara hitap eden bir iletişim ile yapının doğasını ortaya koymaya çalışmıştır. Eserlerinin kalıcılığı, etkileyciliği ve Kahn'ın düşüncelerinin özgünlüğü de insan ve mimarlık etkileşiminde varlığın doğasına yönelik bu yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akkaya, N.N. (2017). Turgut Cansever ve Louis I. Kahn Mimarileri Üzerine Soruşturmalar: Bodrum Sualti Arkeoloji Enstitüsü, Kimbell Sanat Müzesi. *Mardin Artuklu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: Mardin*.
- Akkaya, N. N. (2017). Louis I. Kahn, Light is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum: Comments on Architecture. *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 14 (2), 213-218. doi:10.17131/milel.377667.
- Ashraf, K. K. (2007). Taking place: Landscape in the architecture of Louis Kahn. *Journal of Architectural Education*, 61(2), 48-58. doi:10.1111/j.1531-314x.2007.00149.x
- Aydınlı, S. (2002). Epistemolojik Açından Mekan Yorumu. *Mimarlık ve Felsefe*. (Editör: A. Şentürer, Ş. Ural, A. Atasoy). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 40-51.
- Burton, J. (1983). Notes from Volume Zero: Louis Kahn and the Language of God. *The MIT Press on behalf of Perspecta*, 20, 69-90. doi: 10.2307/1567067
- Burton, J. 1998. Philosophical Differences in the Thoughts of Louis I. Kahn and Martin Heidegger. *Cloud-Cuckoo-Land: International Journal of Architectural Theory*, 2. Retrieved from https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/eng/Subjects/982/Burton/burton_t.html. [Son Erişim Tarihi: 26.04.2023].
- Brownlee, D. B., De Long, D. G., Scully, V. J., Mudford, G., & Kahn, L. I. (1991). *Louis I. Kahn: in the realm of architecture*. New York : Rizzoli International Publications.
- Ching, F., Jarzombek, M., Prakash, V. (2017). *A Global History of Architecture*. New Jersey: Wiley & Sons.
- Coloqhoun, A. (2005). *Mimari Eleştiri Yazıları*. (2. Baskı). (Çevirmen: A. Cengizkan). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı. (Orjinal eserin basım tarihi 1981).
- Frampton, K. (1983). Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. *The Anti-Aesthetic, Essays on Post-Modern Culture*. (Editör: H. Foster). Washington: Bay Press, 16-30.
- Hartoonian, G. (2008). Louis I Kahn @ 40s: Architecture in the 1950s. *Architectural Theory Review*, 13(1), 3-28. doi: 10.1080/13264820801915096
- Hershberger, R. G. (1970). Architecture and meaning. *Journal of Aesthetic Education*, 4(4), 37-55. doi: 10.2307/3331285
- Gargus, J. (1995). Mathesis Bound: Kahn's Geometry and Its Context. *In 83rd ACSA Annual Meeting*, 106-114. Retrieved from ACSA.AM.83.28.pdf (acsa-arch.org)
- Gülgönen, A. (2002). Louis Kahn'la İlgili Notlar. *Louis Kahn ve Tarih. Modern Mimarlığın Öncüleri*. (Editör: Kolektif). İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 17-24.
- Güvenç, A. (2002). Kahn ‘‘ Kahn is... ‘‘dır. *Louis Kahn ve Tarih. Modern Mimarlığın Öncüleri*. (Editör: Kolektif). İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 9-15.
- İnam, A. 2002. Mimarın Felsefeden Devşirebilecekleri Üzerine. *Mimarlık ve Felsefe*. (Editör: A. Şentürer, Ş. Ural, A. Atasoy), İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 126-131.

- Kahn, I., L. (1955). Order and Form. *Perspecta*, 3, 47-63. doi:10.2307/1566835
- Kahn, L., I., (1959) New frontiers in architecture. Louis I. Kahn: Writings, Lectures. (Editör: A. Latour). Interviews. New York: Rizzoli.
- Kahn, I., L. (2011). *Light is the theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum: Comments on Architecture*, New Haven – London: Yale University Press.
- Koç, Y. M. F. ve Gür, Ş. Ö. (2019). Anarşizmin Mimarisi Olabilir mi?. *Yakın Mimarlık Dergisi*, 2(2), 40-62. Retrieved from [yakin-mimarlik-dergisi-sayi-4.pdf](http://www.yakin-mimarlik-dergisi-sayi-4.pdf) (neu.edu.tr)
- Köseoğlu, E. (2017). Louis I. Kahn Yapılarının Biçim Dili. *Mimarlık*, 394. Retrieved from <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=408&RecID=4151> [Son Erişim Tarihi: 12.01.2019].
- Ksiazek, S. (1993). Architectural culture in the fifties: Louis Kahn and the national assembly complex in Dhaka. *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 52(4), 416-435. doi: 10.2307/990866.
- Leslie, S. W., (1939). A Different Kind of Beauty?: Scientific and Architectural Style in I. M. Pei's Mesa Laboratory and Louis Kahn's Salk Institute. *Historical Studies in the Natural Sciences*, 38 (2), 173–221. doi: 10.1525/hsns.2008.38.2.173
- Lesser, W. (2017). *You say to brick: The life of Louis Kahn*. New York: Straus and Giroux.
- Lutolli, B., & Jashanica, K. (2022). Kahn's light: The measurable and the unmeasurable of the Bangladesh National Assembly Building. *Frontiers of Architectural Research*, 11(1), 89-102. doi:10.1016/j.foar.2021.09.005
- Lobell, J., (1979). *Between Silence and Light, Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*. Boston: Shambhala Publication
- Mattern, S., (2010). Geometries of Reading, Light of Learning: Louis I. Kahn's Library at Phillips Exeter, *Nexus Network Journal*, 12 (3), 389-420. doi:10.1007/s00004-010-0042-4
- McCarter, R., (2005). *Louis I. Kahn*. New York: Phaidon Press Inc.
- McCarter, R. (2016). Starting with the square: parallels in practice in the works of Josef Albers and Louis Kahn. *Journal of Visual Culture*, 15(3), 357-366. doi: 10.1177/1470412916665147
- Murray, S. (2007). Material Experience: Peter Zumthor's Thermal Bath at Vals. *The Senses and Society*, 2(3), 363-368.
- Namazian, A. and Mehdipour, A., (2012). Louis Kahn, *Identity Architecture*, 51(14), 60-64. https://www.researchgate.net/publication/309855504_Identity_Architecture_Louise_Kahn [Son Erişim Tarihi: 13.01.2019].
- Nelson, P. (1959). Design for Tomorrow. *Perspecta*, 5, 58-65. doi: 10.2307/1566881
- Noormohammadi, S. (2012). Essential human qualities in strengthening place identity as expressed in Louis Kahn's architectural theory. *The Role of Place Identity in the Perception, Understanding, and Design of Built Environments*. (Editör:H. Casakin, F. Bernardo). Bentham Science Publishers, pp. 22-34.
- Örnek, Y. (2015). Mimarlık ve felsefe: çağdaş filozofların mimarlığı yeniden düşünmesi. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 8(2), 125-139. Retrieved from: <http://hdl.handle.net/20.500.12566/285>
- Öztürk, A. Ç. ve Gürel, Y. (2009). Poetik yapı tektonikleriyle 'architetto poeta' Carlo Scarpa. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 22(1), 1-11.
- Pallasmaa, J., (2011). *Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular*. (4. Baskı). (Çevirmen: A. U. Kılıç). Yem Yayınları. (Orjinal eserin basım tarihi 2005).
- Rabifard, M. (2011). The Integration of Form and Structure in The Work of Louis Kahn. *Eastern Mediterranean University, Institute of Graduate Studies and Research, Phd. Thesis: Ankara*.

- Ramussen, S., E., (2018). *Yaşanan mimari*. (18. Baskı). (Çevirmen: Ö. Erduran). Remzi Kitabevi. (Orjinal eserin basım tarihi 1959).
- Schulz, C., N. (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizolli.
- Scully, V.1962. *Louis I. Kahn*. New York: George Braziller. Retrieved from <https://vdocuments.mx/vincent-scully-louis-kahn.html?page=19>. [Son Erişim Tarihi: 26.04.2023].
- Scully, V. (1957). Modern architecture: Toward a redefinition of style. *Perspecta*, 4, 4-11. doi:10.2307/1566851
- Scully, V. (1993). Louis I. Kahn and the ruins of Rome. *Engineering and Science*, 56(2), 2-13. Retrieved from Scully.pdf (caltech.edu)
- Shih, C. M., Liou, F. J., & Johanson, R. E. (2010). The Tectonic Integration of Louis I. Kahn' s Exeter Library. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 9(1), 31-37. doi:10.3130/jaabe.9.31
- Solomon, S. G. (2000). *Louis I. Kahn's trenton jewish community center* (No. 6). New York, Princeton Architectural Press.
- Söğüt, A. ve Balki, M. (2019). Mekânda şiirsel arayışlar üzerine: şiirsel olarak tanımlanan mekânlar üzerinden şiirsellik sorgusu. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 237-252.
- Stern, R. A. (1962). PSFS: Beaux-arts theory and rational expressionism. *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 21(2), 84-102. doi: 10.2307/988144
- Şenbabaoglu, B. (2004). Understanding lighting in architecture of Louis I. Kahn. *University of Missouri, Faculty of the Graduate School Master of Science:Columbia*.
- Şentürer, A. (2002). Mimarlıkta felsefe nerede duruyor?. *Mimarlık ve Felsefe*. (Editör: A. Şentürer, Ş. Ural, A. Atasoy). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 132-145.
- Tunalı, İ. (2012). *Tasarım Felsefesi*. İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Uluoğlu, B. (2002). Mimarlık bilgisinin çifte kimliği ve kavramsallaştırılış biçimi üzerine. *Mimarlık ve Felsefe*. (Editör: A. Şentürer, Ş. Ural, A. Atasoy). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 52-67.
- Unwin, S. (2014). *Twenty-Five Buildings Every Architect Should Understand: a revised and expanded edition of Twenty Buildings Every Architect Should Understand*. London- New York, Routledge.
- Yıldız, G. (1995). Doğal Işığın Mimari Mekânı Biçimlendirmesi ve Anlam Boyutu Üzerine. *İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İstanbul*.
- Yücel, A. (2002). Mimarlık nedir, mimar kimdir, (felsefeye nasıl başvurur?. *Mimarlık ve Felsefe*. (Editör: A. Şentürer, Ş. Ural, A. Atasoy). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 12-17.
- Wurman, R., S. (1986). *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*. New York, Rizzoli.
- Şekiller
- Url-1. https://www.cloudcuckoo.net/openarchive/wolke/eng/Subjects/982/Burton/burton_t.html. [Son Erişim Tarihi: 26.04.2023].
- Url-2. Louis I. Kahn - ARKITOK [Son Erişim Tarihi: 18.07.2023].
- Url-3. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sangshad_inside.jpg, [Son Erişim Tarihi: 18.07.2023].
- Url4:.<https://images.adsttc.com/media/images/5037/df75/28ba/0d59/9b00/011f/slideshow/stringio.jpg?1414230622> [Son Erişim Tarihi: 18.07.2023].
- Url-5:.<https://www.arkitektuel.com/banglades-ulusal-meclis-binasi/stringio-3-38/>, [Son Erişim Tarihi: 18.07.2023].