
Louis I. Kahn, **Light is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum: Comments on Architecture**, (New Haven, London: Yale University Press, 2011), 80 s.

Mekânın kutsallığını meydana getiren motivasyonlar, her dönemin olduğu gibi, modern mimarının de temel tartışma konularındandır. Bu tartışmanın veçhelerinden biri de Varlığın Birliği'ne veya Gerçeğin Birliği'ne dayanan ışık sembolizmidir. Louis I. Kahn *Light is the Theme* adlı çalışmasında, Amerika'nın Texas eyaletinde tasarladığı Kimbell Sanat Müzesi'nin yapım sürecini ve bu süreci meydana getiren etmenleri *Işık*'ın maddeye dönüşümü bağlamında anlatır. Yapıyı anlam boyutuyla ve bütüncül bir yaklaşımla ele alan 20. yüzyıl düşünür ve mimarı Kahn'ın felsefesi, varlığın kaynağının *Işık* olduğu, *Sessizlik*'ten *Işık*'a varlığın gölgesinin -ki gölge *Işık*'a aittir döküldüğü, *Işık* ve *Sessizlik*'in karşılaşma eşiğinin bir birlik, bir ilham olduğu (s. 11) düşüncesine dayanmaktadır. Kahn'ın bu düşüncesini ışık sembolizmiyle örtüştürmek mümkündür.

Kitap, *Sessizlik* ve *Işık*'ın karşılaşma noktalarının maddenin olası hallerinin yuvası şeklinde tanımlanmasıyla başlar. Burası sanatın tapınağıdır, bir ilhamlar mekânıdır, maddenin/formun olma arzusunun evidir (s. 11).

Bir mekân, doğal ışıktan aldığı pay nezdinde gerçek bir mekâna dönüşür (s.15). Kimbell Sanat Müzesi, yaylarının en uç noktasında bir yarığın uzandığı, birbirini tekrar eden tonozların art arda ve yan yana mekânsal olarak örgütlenmesinden oluşmaktadır. Bu yarıklar, doğal ışığı günün, yılın, mevsimin olası tüm modlarını içeride hissetmeye yarayacak bir ışık penceresi niteliğindedir. Dört duvar arasında, Birlik'in kuşatıcılığını hissetme, varlığın kaynağını (*Işık*) duyumsama ve bütünlük algısını yitirmeme çabası mekâna kutsiyet atfedebilmenin soyut düzlemdeki motivasyonlarıdır.

Işık'ın farklı zamanlarda, iç mekânda meydana getirdiği değişik atmosferler (s.16), *Işık*'ın zenginliğine delalet eder. *Işık*'ı, mekânın atmosferine göre *Işık*'ın karakterine bürünen çeşitli sergi nesnelere (s.16), mekânda hissedilen farklı renklerden, tonozla yansıyan gümüş parlaklığından okumak mümkündür. Ve yapay ışık, statik bir ışıktır (s.17). Hiçbir şeyin durağan olmadığı, varlığın statik olmadığı bir mekân arayışı *Işık*'ın peşinde olunan bir yaklaşımın neticesidir.

Doğal ışığın modlarından birinin karanlık olduğu düşünüldüğünde, müzedeki tablolara yakından bakılması gerekebilir. Bazen ona başka bir zamanda farklı bir anda yaklaşılması gerekebilir. Tüm bunlar doğal ışığın çeşitli modlarını yakalamak içindir. Böylece tabloların farklı görünüşlerine tanık olmak mümkündür (s.17). Bu durum müzenin doğasının ortaya koyulmasıdır. Mekânın ne olmak istediği, mekânın da bir karakterinin olduğuna işaret eder. Kahn'ın maddenin sonlanmış ışık olduğu şeklindeki yaklaşımı, kendi kurduğu bütünselliğin sürekliliğini kesintiye uğratmaktadır. Bu noktada *Işık*'ın maddeler dünyasında bir biçime/maddeye bürünerek varlığını devam ettirdiğini söylemek daha doğru olacaktır. Mekânın ne olmak istediği ve *Işık*'ın maddedeki sürekliliğinin birleşimi, Kahn felsefesinde mimari mekânın oluşumunun temel motivasyonudur. Bu bağlamda, *Işık*'ın kudreti kadar, formun/mekânın arzusunun da ön plana çıkması önemlidir. Bu ikisinin mükemmel olarak çakışması ile mekân maddi dünyada varlık kazanır.

Müzenin üzerinden geçen bir bulut, odanın dışında bir hayat olduğunu bilerek, içerideki ziyaretçilerle birlik duygusunun kurulmasını sağlar (s.18). Bu duygu, mekânın ortak bir şahitliği duyumsatmasına, sonsuz mekân arayışının bir kavrayışına dayandırılabilir.

Strüktür, ışığın kaynağıdır (s.21). Bir müzenin nasıl yapıldığının kaydını tutarak ve göstererek, ziyaretçinin *Işık*'ı hissetmesine imkân tanır. Aracısız temas kurmanın, bütünlüğün algılanmasının kapılarını açar.

Müzenin tonozlu iç mekânlarının yanında, bu tonozların arasında örgütlenen ve her biri ışığın geliş açısına göre farklı fonksiyonlara hizmet eden iç avluları mevcuttur (s. 22). Sergi alanlarının

avlulara taşması, mekânsal atmosferin çeşitliliğinin artması açısından önemlidir. Doğal gün ışığının geliş açalarına göre farklı zamanlarda farklı anların yaşanmasına, sergilenen nesnelere ve tabloların kendi doğalarının ortaya çıkmasına fırsat veren iç avlular, ışığın yalnızca tonozlardaki çatı pencerelerinden değil, avlulardan da hissedilmesine olanak tanır.

Kahn'a göre mekânın işlevsel olarak düzenlenmesindeki temel faktörlerden biri ve en önemlisi, mekânların esnek olmayan ve esnek olan mekânlar şeklinde örgütlenmesidir (s. 27). Gerekli programlar ve getirdikleri özellikler göz önünde tutularak, bütünlük ekseninde bir mekân kurgusuna gidilir. Bir zemin ve bir bodrum kattan oluşan müzenin galerileri, kütüphanesi ve kitap satış mağazası, her iki kattan da farklı girişlerle ziyaretçiye açılan zemin katta uzanır. Bu katta esnekliğe olanak veren hareketli sergi duvarları yer almaktadır. Müzenin zaruri ve statik alanlarından ofisler, laboratuvarlar ve mekanik birimler ise bodrum kata yerleştirilmiştir. Bu tekil, işlevsel tonozlu hacimler parça-bütün ilişkisi içerisinde kendi işlevlerini gerçekleştirirken, bütünlük içerisinde kendi karakterlerini kaybetmeden var olurlar. Esnek ve esnek olmayan mekânlar, dinamik bir mekân örgütlenmesiyle bütünlüğün/birliğin karakterine katılırlar.

Müzenin zemin katta yer alan üç ayrı girişi, çatılarını tonozların oluşturduğu ve narin kolonlarla taşınan portikolar aracılığıyla sağlanır. Binanın içine girmeden nasıl yapıldığına dair kayıtları okumak mümkündür ve portikolar yapının kendi içsel ihtiyacının/doğasının gereği değil (s. 28), bir çeşit ara mekân/geçiş mekânı kurgusundan kaynaklanır. Yapıya yaklaşan ziyaretçi, portikolar vasıtasıyla, tonozlu hacimlerden oluşan bir mekâna gireceğini idrak eder. Bu portikolar, ziyaretçiyi içeriye çağırarak mekânsal uzantılar olarak varlık bulurlar. Yapısallığın dışarıdan okunabilmesi, yapının kaydına dair *Işık*'a göndermede bulunur.

Tarihsel bir eleman olan tonozun, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında inşa edilen bir müzede yeniden tanımlanarak kullanılması, insan belleğindeki sürekliliğin korunmasının, geçmişle bir yakınlık, beraberlik hissiyatının oluşmasının tetikleyicisidir. Tonoz ayrıca insan ölçeğine uygun olduğu kadar yuva olma, güvende hissettirme gibi özelliklere sahip bir mimari elemandır. Kahn'ın ışığın, tonozun

en üst noktasından gelmesi gerektiği görüşü (s. 33), tonozun kuşaticılığının *Işık* vasıtasıyla mekânda harmanlanmasıyla birlik vurgusuna imkân verir.

Müzedeki dizi dizi tonozlar, kemer yayı şeklindeki formlarıyla iç mekânda çeşitli ışık oyunlarını oluşturur (s. 34). Bodrum kattaki bölümler, müze masif duvarlarla çevrili olduğundan yalnızca zemin kattaki tonoz yarıklarından gelen ışıktan faydalanırlar. Böylece *Işık*'ın, iç mekânı örgütlemesindeki kaynaklığına tanık olunur. Doğal gün ışığının doğrudan geldiği ve yarıktan tonozlara yansıyan ışık vasıtasıyla tonozlarda oluşan gümüş parlaklığıyla örtünen ana mekânlar zemin kata dağılırken, ışığın zemin kattan kademeli olarak yansıdığı yardımcı ve statik mekânlar bodrum katta konumlanır. *Işık* odayı(yapı kütlelerini), yoğunluğuna göre bölerek mekânları işlevlendirirken hepsinin örgütleyicisi olarak mekânları tek bir hacimde toplamaya devam eder. Bu yüzdendir ki Kahn'a göre bir oda bölündüğünde dahi oda olarak kalır. Odanın doğası bütünlük karakterine sahiptir (s. 34).

Biri doğal ışığın varlığımızın kaynağı olduğunu söylediğinde, doğal ışık almayan bir okulu da kabullenemez (s. 38). Kahn kitabında, *Işık*'ın zihnindeki yerini bu tutumuyla açıkça ortaya koyarken, mekânsal olanı bundan ayrı olarak ele almaz. Zihnindeki bütünlük fikri, yaşamın tüm yönlerini kucaklamıştır. Kahn mimarlığında mekânın kutsiyetinden söz edebilmemize, bu yaklaşımının olanak verdiğini söylemek pek de yanlış olmayacaktır.

Kahn kitabında, yapıdaki eklem yerlerini süslemenin mabedi olarak tanımlar (s. 43). Ona göre eklem yerleri açıkta bırakılmalı ve yapısallık detaylarda da açıkça gösterilmelidir. Strüktürün *Işık*'ın kaynağı (s. 21) olarak tasavvur edilmesinin mekânsal karşılığının başlangıç noktası eklem yerleridir. Kahn camı, betonu yerleştirirken, yapıyı *Işık*'ın kaydını tutan her bir maddenin/öğenin gizlenmeden sergilenmesine yönelik tasarlar. Bunun yanında malzemenin dokusu da benzer şekilde, inşa sürecindeki bir takım aksaklıklar açıkça görülebilecek şekilde ortada bırakılır. Beton dökümü sırasındaki düzensizlikler ve travertendeki bozukluklar boyanarak ya da törpülenerek gizlenmez. Böylece iki farklı malzeme(beton suni, traverten doğal) kendi özelliklerini gizlemeksizin birleşerek, yapıyı yeniden yekpare hale getirir (s.43). *Işık*'tan kendi doğası gereğince payını alan maddelerin gerçekliğine, birliğine aracısız şahit oluruz.

Öte yandan yapım süreci, kâğıt üzerindeki çalışmaların gerçekliğinin sınanma alanı olarak yorumlanabilir. Tüm yönleriyle planlanmış bir yapı, yapım sürecinde biçim, malzeme, dayanım gibi pek çok sınava tabidir, bir uyumsuzluk söz konusu olabilir (s. 50). Dolayısıyla yapı, uyumsuzluklara yönelik doğru cevapları, inşa edildikçe ve kendi karakterini edindikçe verir (s 53.). Yavaş yavaş karakterini edinen yapının, doğası gereğince talepleri olabilir. Kahn, “elleriyle çalışan insanları dinle, o sana inşa etmenin daha iyi bir yolunu söyleyebilir” (s. 54) derken, doğrudan temasta olunan malzemenin, biçimin etkinliğine dikkat çeker. Yapım süresinde de izlerini sürebildiğimiz bu aracsız ve tabi yaklaşım, birlik duygusunun dolaylılık vasıtasıyla kavranması olarak yorumlanabilir.

Bunlara ilaveten, Kahn’a göre teknolojinin inşa sürecindeki yeri öncül, yenilikler getiren ve yeni deneylere olanak verebilecek özelliğinden kaynaklanmadığından söz edilir. Kahn, teknolojinin bu yönünün tek başına bir anlam ifade etmediğini, fakat ilham kaynağı olabilme vasfıyla, iyi tasarlanmış bir planın (doğası gereği) teknolojiyi talep edeceğini ifade eder (s. 60). Böylece Kahn mimarisinde teknoloji, talep edildiğinde kullanılması gereken fakat çağdaş mimarlığın sürüklendiği fetişist bir akım olmaktan sıyrılır. Bu bağlamda teknoloji de bütünlüğün karakterinde varlığını sürdürür.

Kahn ihtiyacın, tümüyle yönlendirici olacağına inanmadığını, mevcut duruma göre değişebilecek güncel bir mesele olduğunu öne sürer (s. 69). Bu noktada ihtiyacın ötesinde, nesnenin doğası gereği arzusu devreye girer. Arzu, bir ihtiyacı doğurur fakat tam olarak tanımlanmamış, bir kuvve olarak vardır. Bu bağlamda, arzu biçimin öncülüdür. Arzunun kuvveden fiile geçişi, *Sessizlik* ve *Işık*’ın karşılaşma eşiğini aşmasıyla mümkündür. Böylece madde olası hallerinden birine bürünerek biçime gelir. Bu işleyiş, malzeme, eklem noktası, yapı elemanı gibi her kademedede gerçekleşirken bütünde yekpare bir yapıyı meydana getirir.

Müze, birbirini tekrar eden tonozları vasıtasıyla Varlığın Birliği’ni zaman düzeyinde açığa çıkaran ritim olgusunu açığa çıkarır. Tekrar eden öğeler, mimari prensibin bir ifadesidir (s. 70). Statik tonozlu biçimler, ritmik olarak bir araya gelerek zaman düzleminde harekete vurgu yapar. Bu durum dolaylı biçimde mekânsal olarak da birliğe işaret eder. Statik her bir öğe, ritmik özellikleri vasıtasıyla dinamik öğeler olarak yekpare bütünde toplanır.

Kitabın sonunda Kahn, “*bina, benimle alakası olmadığını, başka bir el tarafından yapıldığını hissediyor ve bu iyi bir his*” der ve çekilir. Bu nihai cümleden ve kitabın tümündeki aktarımlara dayanarak Kimbell Sanat Müzesi’nde Varlığın veya Gerçeğin Birliği’ne dayanan Işık sembolizminin öne çıktığı ileri sürülebilir.

Neşe Nur AKKAYA

Arş. Gör., Bitlis Eren Üniversitesi,
Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi,
Yapı Bilgisi Anabilim Dalı



Milel ve Nihal, 14 (2), 2017
doi:10.17131/milel.377674

Ümit Horozcu, **Kutsal Açlık Yeme Riyazeti ve Anoreksiya Nervosa**, (Rağbet Yayınları, İstanbul, 2016), 264 s.

Din psikolojisi, psikoloji biliminin ruhi yaşayış ve davranışlar içerisindeki dinî nitelik taşıyan her belirtiyi, psikolojik açıdan inceleyen önemli bir birimdir. Ancak, bütün ehemmiyetine rağmen, uzun bir süre psikoloji araştırmalarının büyük ölçüde taşrasında kalmıştır. Din psikolojisi tanımı; dinî davranışlar, dinî davranışların psikolojik nedenleri ve bu davranışların psikolojik sonuçları olmak üzere üç ana eksen üzerinden yapılmaktadır. Literatür incelendiğinde en fazla çalışmanın, dinî davranışların psikolojik sonuçlarına dair yapıldığı; psikolojik nedenlere yönelik çalışmaların -belki biraz daha zorlu olması nedeniyle- daha az sayıda olduğu görülmektedir. Dinî davranışların kendisi ise, tek başına din psikolojisi araştırması için yeterli olmadığından; ya nedenler ya da sonuçlarla bir arada çalışılmıştır.