

# Soykan'la Mimarlığa Felsefi Bir Bakış\*

Alper Yavuz

Mimarlık diğer sanat dallarından iki bakımdan ayrılır. İlk olarak mimari yapıtlarla etkileşim kaçınılmazdır. Müzik dinlemeden, tiyatro veya sinemaya gitmeden, resim veya heykel sergilerini gezmeden yaşamımızı sürdürebiliriz ancak mimari yapılar olmadan bu olanaklı olmaz. En başta evlerimizin bulunduğu apartmanlar, çevremizde gördüğümüz okul, hastane, konser salonu, alışveriş merkezi gibi yapılar mimari tasarım örnekleridirler. Bu bakımdan mimarlık sanatlar içinde belki de insan yaşamını en fazla etkileyen daldır.

İkinci olarak mimarlık bir yaşam gereksinimini karşılayan, böyle bir işlevi olan belki de tek sanat dalıdır. Örneğin resim, heykel, şiir, sinema veya tiyatro yapıtlarını sanatsal açıdan değerlendirirken hangi gereksinimimizi karşıladıkları sorusunu sormayız. Buna karşılık mimari yapılar barınma başta olmak üzere bir dizi maddi gereksinimimizi karşılarlar. Hangi gereksinimi karşılamak amacıyla yapıldıkları sorusu onların sanatsal açıdan değerlendirilmesinde önem taşır. Mimarlığın bu işlevsel yönü çoğu zaman onun bir sanat dalı olduğunu unutturacak kadar ön plana çıkar. Kentlerimizi tıka basa dolduran çirkin yapıların işlevsellik uğruna mimarlığın estetik yönünün yok sayılmasından kaynaklandığı açıktır.

Bu yazıda mimarlığın sanatlar içindeki bu iki özgünlüğünü dikkate alan bir düşünürün, Ömer Naci Soykan'ın mimarlık konusundaki görüşlerini sırasıyla "mimarlıkta temel nitelikler", "mimarlık etkinliği", "mimarlık dili" ve "mimarlık estetiği" başlıkları altında ele alacağız.

## 1 Mimarlıkta Temel Nitelikler

Mimarlık nasıl bir sanattır? Soykan'ın bu soruya verdiği yanıtı görmek için öncelikle onun mimarlığı sanatlar sınıflamasında nereye yerleştirdiğinden söz etmeliyiz. Soykan'a göre sanatlar içinde temel ayrım noktası bir doğal dilden yararlanıp yararlanılmadığıdır. Doğal dilden yararlanmayan sanatlar salt algıya dayalı olduklarından *algısal* sanatlar olarak nitelendirilirler. Mimarlık da algısal bir sanattır ve bu bakımdan sözlü ve yazılı anlatıma dayalı masal, şiir, roman gibi *kavramsal (dilsel)* sanatlardan ve algısal olmanın yanında sözlü anlatımdan da yararlanan tiyatro, opera, sinema gibi *algısal-kavramsal* sanatlardan ayrılır. Soykan'ın sınıflamasında algısal sanatlar da kendi içinde ayrılırlar. Buradaki temel ayrım işitsellikten yararlanıp yararlanılmadığıdır. Mimarlık bütünüyle *görsel* bir sanat olduğundan algısal sanatlar içindeki müzik gibi *işitsel* sanatlardan ve dans ve bale gibi *işitsel-görsel* sanatlardan ayrılır. Görsel

\*Bu yazının yayın bilgisi şöyledir: Alper Yavuz (2023). "Soykan'la Mimarlığa Felsefi Bir Bakış". İçinde: *Ağaçları Tanıyan Filozof. Ömer Naci Soykan Felsefesi Üzerine İncelemeler*. Ed. Özgüç Güven, Egemen Seyfettin Kuşçu ve Alper Yavuz. İstanbul: İnsancıl Yayınları, ss. 267-280.

sanatlar içinde de bölümlenme yapan Soykan, burada *iki boyutluluk* ve *üç boyutluluk* bakımından sanatları ayırır. Resim, fotoğraf gibi sanatlar iki boyutluyken mimarlık üç boyutlu sanatlar sınıfında yer alır. Son olarak üç boyutluluk sınıfı da kendi içinde *hacim* sanatı ve *mekân* sanatı olmak üzere ikiye ayrılır. Heykel ilk sınıfta yer alırken mimarlık bir uzam (mekân) sanatı olarak ikinci sınıfa girer.

Peki, uzam sanatı olmak ne demektir? Mimarlık sıklıkla “uzamın örgütlenmesi” olarak nitelendirilir. Bu nitelemeyi açan Soykan burada üç bileşeni ayırt eder. Öncelikle mimari yapılar boş uzamın içinde yer alırlar. İlk bileşen yapının konumlandığı bu boşluğun kendisidir. Ancak boşluk, üzerine yapının gelmesiyle bölünür. Her mimari yapının bir içi bir de dışı vardır. Bir başka deyişle bir iç uzam bir de dış uzamdan söz edebiliriz. Bunlar uzamın örgütlenmesindeki diğer iki bileşendir. Soykan’a göre dış uzam açısından mimari yapının çevresel bileşenlerle uyumlu olması önemlidir. Yapının dışarıdan görünüşünün ışık ve manzara gibi işlevsel açılardan çevresini gözetmesinin yanı sıra kültürel ve estetik açılardan çevresine uyum göstermesi beklenir. İç uzam bakımından da yapının iç karartıcı olmaması, insanların görme alanını daraltmaması istenir.<sup>1</sup>

Bir uzam sanatı olarak mimarlıkta geleneksel olarak kimi temel niteliklerin gözetilmesi gerektiği düşünülür. Bu nitelikler için sıklıkla Romalı mimar Vitruvius’a başvurulur. Soykan da öyle yaparak bir mimari yapıda aranabilecek Vitruvius’dan gelen şu üç temel niteliği inceler: (i) *firmitas*, (ii) *utilitas* ve (iii) *venustas*.<sup>2</sup> Mimarlık, bir uzamın örgütlenmesiye, ortaya çıkan bütünün *firmitas*, yani sağlamlık ve durağanlık, özelliğinden söz edebiliriz. Girişte de belirtildiği üzere mimari yapıların bir yaşam gereksinimini karşılamak gibi bir işlevleri vardır. Bu işlev *utilitas* özelliğine karşılık gelir. Son olarak bir sanat dalı olarak mimarlığın güzellikle ilişkisi mimari yapıların *venustas* özelliğinde karşılık bulur (Soykan 2003b, ss. 171–172).

Soykan bu üç özelliği bir mimari yapının öz-nitelikleri, bir başka deyişle olmazsa olmaz özellikleri olarak değerlendirir.<sup>3</sup> Soykan bu öz-nitelikler ile bir başka alanın, edebiyat alanının ürünleri olan edebi metinlerin öz-nitelikleri arasında bir koşutluk bulur. Edebi metinlerin (i) sözdizimsel, (ii) anlambilimsel ve (iii) sanatsal (edebi) özelliklerinden söz edebiliriz. Edebi metinler sözcüklerden ve tümcelerden oluşur. Tümcelerin sözdizimsel bir yapısı vardır. Bunun yanı sıra her tümce ve onu oluşturan sözcüklerin anlamlı olmaları ge-

<sup>1</sup>Soykan (2015, ss. 271–272). Scruton mimarlığın tek bir özelliği üzerinden tanımlanmasına karşı çıkar. Ona göre bu türden tanımlamalar diğer öğeleri dışarıda bıraktığı için eksik kalır. Scruton örneğin mimarlığı uzam üzerinden tanımlamanın ışık, gölge, süsleme, doku gibi öğelerin rolünü hesaba katmamak anlamına geleceğini söyler. Uzam kuramcılarının bu türden eleştirilere yanıt olarak mimarlıktaki diğer öğeleri uzamla ilişkisi bakımından açıklamaya çalışmalarını Scruton indirgemeci ve mimarlık deneyimini betimlemekten uzak bulur. Soykan mimarlığı “uzam sanatı” olarak nitelendirirken uzam düşüncesi ile mimarlık etkinliğinin bütün özelliklerini açıklamaya çalışmaz. Onun amacı mimarlığı tek bir özelliğe indirgemek değil sanatların sınıflamasında mimarlığın yerini saptamaktır. Sınıflamasını sanatların “temel” ya da karakteristik özellikleri üzerinden yaptığından bu özellik mimarlık için uzam olur. Bu nedenle Scruton’ın eleştirisinin Soykan için geçerli olduğu söylenemez. Bkz. Scruton (1979, 3. Bölüm “Uzam” (Space) altbaşlığı) ve Soykan (2015, s. 376).

<sup>2</sup>Bu özellikler Vitruvius’un *De Architectura* (Mimarlık Üzerine) adlı yapıtının 1. kitabının 3. bölümünde sıralanır.

<sup>3</sup>Soykan, Herbert Spencer gibi kimi düşünürlerin sanatın yararsız ve kullanışsız olması gerektiğini savunan görüşleri için mimarlığın karşı örnek olduğunu dile getirir. Bir mimari yapı hem güzel hem de yararlı olabilir. Bkz. Soykan (2015, ss. 137–138).

rekir. Anlambilimsellik ile ilgili özellik burayla bağlantılıdır. Son olarak edebi metni oluşturan sözcük ve tümcelerin güzel kurulmuş olmaları gerekir. Bu da sanatsallık özelliğine karşılık gelir (Soykan 2003b, s. 172).

Mimari yapıların *firmitas* özelliğini sağlam bir yapısı olmak biçiminde anlarsak bunun edebiyattaki karşılığı bir tümcenin sözdizimsel yapısı olur. Sözdizimsel olarak iyi kurulmuş bir tümce yapısallığı bakımından bir mimarlık ürününe benzetilebilir. Mimari yapıların bir kullanım amacının olmasının (*utilitas*) edebi metinde karşılığı sözcüklerin ve tümcelerin bir işlev yüklenmeleri, yani anlamlarının, olmasıdır. Son olarak mimari yapıların *venustas* özelliği edebi metinlerdeki sanatsallığa karşılık gelir. Bu koşutluğu örneklemek için Soykan, bir mimari yapı ve onu oluşturan öğeler ile bir edebi metin ve onu oluşturan sözcük ve tümceleri karşılaştırır.<sup>4</sup> Örneğin musluğun bir evin banyosu ve mutfağında ayrı birer bütünü parçası olması ve ayrı amaçlara hizmet edebilmesi gibi bir sözcük de iki ayrı tümcede ayrı işlevler görebilmektedir. Bir tümcede düz anlamıyla kullanılan bir sözcük başka bir tümcede metaforik olarak kullanılabilir. Dolayısıyla *firmitas* özelliği bakımından aynı iki musluk, *utilitas* özelliği bakımından ayrılabilirler. Benzer biçimde sözdizimsel niteliği bakımından farklılık göstermeyen tek bir sözcüğün iki ayrı örneği, anlambilimsel<sup>5</sup> bakımdan ayrılabilirler.<sup>6</sup>

Soykan'a göre mimarlık için sıralanan üç özellikten ilk ikisi ile üçüncüsü arasında bir fark vardır. İlk iki özellikten biri eksikse ortada bir yapıdan söz edilemez. Örneğin *utilitas* özelliği olmayan, bir başka deyişle işe yaramayan, içine girilemeyen bir yapı olamaz. Bu şeyin salt *firmitas* ve *venustas* özellikleri varsa ona olsa olsa "anıt" denebilir. Oysaki *venustas* (güzellik) özelliği eksikse ortada belki bir yapının varlığı söz konusudur ancak sanatsallık boyutu eksik olduğundan Soykan'a göre bu yapıya "mimari yapı" denemez. Benzer durum edebi yapıtların ilk iki özelliği ile üçüncü özelliği arasında da görülür. İlk iki özellikten biri eksikse ortada bir metin olduğu söylenemez. Örneğin tümceler anlamsızsa, her ne kadar sözdizimsel olarak iyi kurulmuş ve kulağa hoş gelse de ortada bir metin yoktur. Burada belki yalnızca ses güzelliğinden söz edilebilir. Buna karşılık üçüncü özellik, yani sanatsallık eksikse, ortada yine bir metin vardır ancak bu kuru metin edebi değildir (Soykan 2003b, s. 174). Soykan'ın mimarlık ve edebiyatla ilgili bu sözleri onun dışlayıcı bir sanat anlayışını savunduğu biçiminde yorumlanabilir. Dışlayıcı sanat yaklaşımları yalnızca belirli bir ölçütü sağlayan ürünleri sanat olarak kabul ederler. Soykan için sanatsallık bir başarı durumudur; başarının ölçütü ise güzelliştir. Buna göre, mimarlık söz konusu olduğunda güzel denemeyecek sıradan yapıları sanatsal olmadıkları için mimari yapı saymamamız gerekir. Peki, bu görüş sanat-

<sup>4</sup>Bu karşılaştırmadan da anlaşılacağı üzere yukarıda sıralanan özellikler mimarlıkta ve edebiyatta hem bütün hem de parçaları için geçerlidir; mimarlıkta hem yapının hem de onun öğelerinin, edebi metinlerde ise hem metnin hem de onu oluşturan tümce ve sözcüklerin bu özellikleri göstermesi beklenir.

<sup>5</sup>Soykan'ın "anlambilim"i dilsel kullanım kaynaklı anlamları inceleyen edibilimi (pragmatik) de kapsayacak biçimde kullandığını söyleyebiliriz.

<sup>6</sup>Soykan (2003b, s. 173). Soykan sonraki yazılarında mimari yapılar ve edebi metinler arasındaki bu üçlü koşutluk düşüncesinden vazgeçer. Dildeki anlamın mimarlıkta *utilitas*'a değil mimarlıkta anlama karşılık gelmesi gerektiğini dile getirir. Soykan aşağıda ayrıntılarını göreceğimiz üzere bu türden bir anlamı reddettiği için koşutluğun sözdizim ve yapısallık ilişkisinden öteye götürülmemesi gerektiği düşüncesine varır. Buna karşılık önceki görüşünden neden vazgeçtiğini, koşutluğun neden mimarlıktaki işlevsellik yerine anlam üzerinden kurulması gerektiğini açıklamaz. Soykan'ın sonraki görüşü için bkz. Soykan (2015, s. 282).

sallıkla ilgili sezgilerimizle ne kadar uyumlu? Sanat tartışmalarımızda kötü ya da başarısız sanat yapıtlarından da söz etmek isteriz. Bununla hangi yapıtların sanatsallıkla ilgili ölçütlere uymakta ne kadar başarılı ya da başarısız olduklarının belirlenmesini amaçlarız. Ancak başarısız yapıtları sanatın dışına atarsak bu türden yapıtlar için kullandığımız çirkinlik ya da güzel olmama kavramlarının sanat kavramları olmaktan çıkması gerekmez mi? Bu kuşkusuz istenmeyen bir sonuç olur. Bunun yerine mimarlıkta sanatsallık bakımından belirli ölçütleri sağlamayan, örneğin güzel bulunamayacak, bir yapıyı mimari yapı kategorisinin dışında bırakmayı yine bir mimari yapı ancak başarısız bir örnek olarak sayamaz mıyız? Salt barınma amacıyla yapılmış bir gecekonduyu düşünelim. Bu yapı her ne kadar özensiz ve çirkin sayılabilecek olsa da belirli bir tasarımın ürünüdür. Onu diğer gecekondulardan ayıran örneğin odaların birbiriyle ilişkisi, pencere kullanımı gibi tercihler bir tasarımdan söz etmemize olanak tanır. Gecekonduların bölgeden bölgeye ülkeden ülkeye de değişiklik göstermektedir. Bu nedenlerle bir gecekondular mimarlığından söz edebiliriz gibi görünüyor. Öyleyse bu ve bunun gibi “aşağı” görülebilecek yapıları mimari yapılar olarak sayabiliriz. Bu bize daha kapsayıcı bir mimari yapı anlayışı sağlayacaktır.<sup>7</sup> Benzer şeyler edebiyat ürünleri için de söylenebilir. Örneğin günlük gazetelerde çıkan amatörce yazılmış şiirleri düşünelim. Bunlara şiir değiller demek yerine güzel şiir ölçütlerini sağlamakta başarısız şiirler diyebiliriz. Bu yaklaşım şiir tartışmaları açısından da olumlu sonuçlar doğuracaktır. Örneğin bu türden ürünleri dışlamayarak çalışmalarını geliştirip başarılı şiirler yazabilecek kişileri daha baştan şiir alanının dışına çıkarmamış oluruz.<sup>8</sup>

## 2 Mimarlık Etkinliği

Mimari yapıların öz-niteliklerinden sonra şimdi de bir mimari yapının yaratım sürecindeki aşamalara bakabiliriz. Soykan’a göre mimarlığın üç aşaması (i) tasarım, (ii) çizim ve (iii) uygulamadır. Bu üç aşamadan sonuncusu tıpkı bir bestecinin müziğinin yorumlanmasında olduğu gibi uygulama aşamasına karşılık gelir. İlk iki aşamanın felsefe açısından önemi daha büyüktür.

Tasarım aşaması için Marx’ın şu sözünü anabiliriz: “(...) en kötü mimari en iyi arıdan ayıran şey, mimarın, yapısını gerçekte kurmadan önce, onu imgesinde kurabilmesidir.” (Marx 2000, s. 181) İmge, mimari masasının başına oturtup onu harekete geçirir. Nasıl ki zihninde bir imge olmadan tuvalinin başına geçen ressamın çalışmasının başarılı olması beklenmezse, aynı durum mimar için de geçerlidir. Mimarın kafasındaki imge, tasarım–çizim döngüseliği içinde yaşama geçer. Tasarım ve çizim arasındaki ilişkiyi Soykan, kavram ve içerik arasındaki ilişkiye benzetir ve Kant’ın ünlü “İçeriksiz düşünceler boş, kavramsız görüler kördür.” sözüyle bu ilişkiyi açıklar. Kavramı bir çerçeve olarak düşünebiliriz. Buna göre önce çerçeveyi yapalım sonra içeri doldururuz tutumu ne kadar yanlışa, içeriği belirledikten sonra kavramlaştırmak da aynı

<sup>7</sup> Goodman da dışlayıcı bir sanat ve mimarlık görüşünü savunur ancak onun sanatsallık ölçütü simgeselliklidir. Buna göre bir yapı bir şeyi simgeliyorsa sanat ürünüdür. Bu yaklaşım da bütün yapıları mimari yapı saymaz ancak yine de kötü ya da başarısız mimari yapılara bir alan bırakır. Simgesel olma niteliğini yeterince sağlamayan yapılar mimarlık sanatının kötü örnekleri olurlar. Bkz. Goodman (1985, s. 643).

<sup>8</sup> Bu görüşü savunan sanat felsefecilerinden Carroll’a göre sanat kuramlarının sanatsallık kavrayışının kötü ya da çirkin yapıtları da kapsayacak genişlikte olması gerekir. Bkz. Carroll (2002, s. 14). Dışlayıcı ve kapsayıcı mimarlık görüşlerinin karşılaştırması için bkz. Fisher (2016, § 2.3).

düzeyde bir yanlıştır. Kavram ve içerik arasında döngüsel ve aşamalı bir ilişki olmalıdır. Mimar masasına oturup eskizler yaparken kafasında belli belirsiz düşünceler, tasarımlar vardır. Çizim yaptıkça bunlar belirginleşir, en sonunda tasarım çizime dönüşmüş olur. Tasarım bir ön-çizimi (eskizi), çizim ise bir ön-tasarımı gerektirir. Döngüsellik buradadır. Bu döngü bir yerde sona erer; ondan sonra uygulama başlar (Soykan 2003c, ss. 139–140).

Girişte belirtildiği üzere sanatsal etkileşim bakımından mimari yapıların insan üzerinde kaçınılmaz bir etkisi vardır. Mimarlığın insan yaşamı üzerinde etkisi yalnızca bu değildir. Mimari yapılar kendilerinden yararlananların yaşam tarzları üzerinde de etkilerde bulunurlar. En basitinden kışın sobalı bir yapıda ve kaloriferli bir yapıda yaşamın farklı biçimlerde örgütlenmesi beklenir. Sobalı yapılarda sobaların kurulduğu ortak alanlar daha ön plandayken kaloriferli yapılarda ortak alanların öneminin azaldığı söylenebilir (Soykan 2015, s. 274). Soykan’a göre eski sobalı evlerden günümüzün kaloriferli apartmanlarına geçişteki tasarım farklılıkları toplumsal dönüşümleri de beraberinde getirir. Eski evler genelde bir hol ve ona açılan odalardan oluşurdu. Böylesi bir evde yaşayanların özel odaları olsa da sonuçta ortak yaşam alanı olan holde buluşmaları gerekiyordu. Bunun sonucu olarak bu evlerde ortak yaşam kültürü daha egemendi. Bugünün yaygın yapı türü olan apartmanlardaysa odalar uzun bir koridorun çevresinde yer alırlar genellikle. Her ne kadar apartmanlarda da “salon” adı verilen bir ortak yaşam alanı olsa da koridor sayesinde özel odalardan çıkıldığında bu ortak alana uğrama zorunluluğu bulunmaz. Soykan kendi evinde çocuklarıyla yalnızca koridorda karşılaştığından yakınlık bu durumu örnekler. Sonuç olarak apartman yaşamında bireyselliğin eskiye oranla çok daha ön planda olduğu söylenebilir (Soykan 2007, s. 3).

Soykan mimarların insan yaşamı üzerindeki bu biçimlendirici etkisini “Tanrısal” olarak nitelendirir. Platon’un Tanrı’sı Demiurgos’un da evrenin mimarı olarak görülmesi boşuna değildir Soykan’a göre.<sup>9</sup> Soykan bu Tanrıbenzeri işlevin mimarlara büyük sorumluluklar yüklediğini de vurgular. Mimarlık insanın yerleşik yaşama geçmesiyle ortaya çıkmış bir etkinliktir. Bu bakımdan insanın doğaya yabancılaşması ve çevresini dönüştürmesinin en önemli aşamasının mimarlık olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, insan doğa çelişkisinin sürdürülebilir düzeyde korunması gerekir. Soykan’a göre bu gereklilik sağlanmadığı için bugünün sağlıklı kentleriyle karşı karşıyayız. Burada mimarlara önemli görevler düşer. Bir mimar yalnızca kendisine sipariş edilmiş yapının nitelikleriyle ilgilenmeyip, o yapının ve parçası olduğu yerleşim yerinin insanların doğal ve kültürel gereksinimlerine uygun olmasını amaçlamalıdır (Soykan 2003d, ss. 154–156).

### 3 Mimarlık Dili

“Dil” sözcüğünün iki kullanımını ayırt eden Soykan bunları “dar anlamda dil” ve “geniş anlamda dil” olarak nitelendirir. Dar anlamda dil yazılı ve sözlü deyimlemelerden oluşur. Geniş anlamda dil ise bir gösteren ve gösterileni içeren

<sup>9</sup>Soykan (2007, s. 4). Soykan Platon’un genel olarak mimarlığı sanatlar içinde daha değerli gördüğünü de vurgular. Bunun nedeni Platon’un *Sofist*’te belirttiği üzere mimarlığın taklitçi (mimetik) bir sanat olmamasıdır. Mimarlık nesnelerin kopyalarını değil kendilerini yapar. Taklitçi sanatların Platon’daki tipik örnekleri resim ve şiirdir. Taklitçi olmayan sanatlara bir diğer örnek ise marangozluktur. Soykan, Platon’un “ontolojik-etik tavrı uğruna” marangozluğu sanatlar sıralamasında resim ve şiirin önüne koyabildiğine dikkat çeker (Soykan 2015, ss. 185–186).

her türlü yapıdır. Mimarının bu geniş anlamıyla bir dili olduğu söylenebilir (Soykan 2003b, s. 167).

Peki, mimarlık dili nasıl bir dildir? Bu soruyu mimarlık bir şeyi nasıl anlatır, biçiminde de sorabiliriz. Soykan'a göre mimarlık anlatım için simgelere ve alegoriye başvurur. Simgeler mimarlıkta bir kavramı bir düşünceyi imlemek için kullanılırlar. Mimarlar ürünlerinin ne türden yapılar olduklarını, ne amaçla kullanıldıklarını simgeler yoluyla anlatıyorlar denebilir. Mimarlıkta iki tür simgesellik görülür. İlk olarak benzerlikler yoluyla bir şeyler dile getirilebilir. Soykan'ın buna verdiği örnek kuş biçiminde tasarlanmış Trans World Airlines (TWA) şirketinin New York havalimanındaki terminal binasıdır. Başka örnekler olarak dört silindir motor biçiminde tasarlanmış BMW otomobil şirketinin Münih'teki merkez binaları ya da veritabanı şirketi Oracle'ın Kaliforniya'daki veritabanı simgesi biçimindeki merkez binaları verilebilir. İkinci olaraksa mimarlıkta belirli bir uzlaşımın yararlanan simgeselliğe rastlarız. Buradaki simgesellik kültürel dir. Soykan'ın buna verdiği örnek ise soğan başı figürünün Ortodoks kiliselerinin bir simgesi olmasıdır. Ancak elbette öncelikle bu kilise kubbesinin soğan başına benzediği görülmelidir. Bu ise ilk türden simgesellikte olduğu gibi benzerlikle olanaklı olur (Soykan 2015, ss. 274–275).

Mimarlıkta metaforik ya da alegorik anlatıma gelirsek burada doğrudan değil ancak bir yorum sonucunda hangi düşüncenin dile getirildiğinin anlaşıldığı çizgi kullanımları söz konusudur. Yukarıda bir mimari yapının öz niteliklerinden birinin *firmitas* yani durağanlık olduğunu gördük. Bir mimari yapı kuşkusuz sözcüğün düz anlamıyla durağandır ancak kimi mimari teknikler kullanılarak yapının devinim sanısı vermesi ya da bir başka deyişle devinim düşüncesini metaforik olarak dile getirmesi olanaklıdır. Alegori bir dizi metaforun bir araya getirilmesinden oluşan söz ya da anlatım sanatıdır.<sup>10</sup> Soykan mimarlıkta alegorik anlatıma İslam mimarisinden örnek verir. Birbirini yineleyen geometrik şekiller İslam mimarisinde süsleme motifleri olarak kullanılırlar. Göz bu motiflerin çizgilerini izler ancak bu devinimin sonunu bulamaz. Böylelikle bir sonsuzluk düşüncesi metaforik olarak imlenir (çağrıştırılır)<sup>11</sup>. Çizgilerin iç içe girdiği motiflerde de çözümsüzlük düşüncesi metaforik olarak dile getirilir. İslam mimarisinde özellikle cami süslemelerinde görülen bu ve benzeri metaforların bir alegori oluşturduğu ve alegorinin Tanrı'nın ve evrenin sonsuzluğunu insanın aklıyla kavrama girişiminin çözümsüz bir soruna neden olduğu biçiminde yorumlanmasının beklendiği söylenebilir. Soykan burada sözü edilen iki tür anlatımın ayrı ayrı kullanılmak zorunda olduğunu da belirtir. Benzetmeye dayalı simgeler ve devinim sanısı veren metaforlar beraber de kullanılabilirler. Örneğin yukarıda sözü edilen TWA şirketinin yapısı bu türdendir. Bu yapıda çizgiler öyle kullanılmıştır ki karşıdan bakıldığında uçmaya hazırlanan bir kuş gibi görünür. Durağan bir yapı böylelikle

<sup>10</sup>Soykan metafor ve alegori ayrımı yapmadan "alegori" deyimini tekil metaforları kapsayacak biçimde daha genel kullanıyor.

<sup>11</sup>Soykan bu türden anlatımların çağrışımlara dayalı olduğunu söyler ancak burada "çağrışım" sözcüğü bir mimari yapı karşısında aklımıza gelen her türden düşünce ya da yaşadığımız her türden duygu olarak anlaşılmalıdır. Mimarlıkta metaforik anlatımın çağrışımlar uyandırması mimarın belirli amaçlarının sonucudur. Mimar belirli bir düşünceyi ya da duyguyu bize aktarır. Dolayısıyla burada bir iletişim söz konusudur. Kuşkusuz bir mimari yapıdan sonsuzluk gibi bir düşünceyi o yapıya bakan herkes anlayamaz. Bir kültürel birikim gereklidir. Ancak bu durum sözlü metafor kullanımlarında da böyledir. Örneğin bir kimse için "ağustos böceği" nitelemesi kullanıldığında burada neyin çağrıştırıldığını anlayabilmek için bunun dayandığı öyküyü bilmek gerekir.

dinamik bir görüntü kazanmış olur (Soykan 2015, ss. 275–276).

Soykan kimi mimari yapıların kullanılan çizgiler ve yapı öğeleri dolayısıyla belirli siyasi, felsefi veya dinsel akımlarla ilişkilendirilebileceğine dikkat çeker. Örneğin Nazi rejiminin Dorik biçemi mimarlıkta benimsemesi bu siyasetin kendi gücünü yansıtmak istemesi olarak düşünülebilir.<sup>12</sup> Soykan'ın felsefi akımların mimarlık üzerindeki etkisine verdiği örnekler ise Belçikalı mimar Victor Horta'nın akışkanlık sanısı yaratmasından dolayı Bergson felsefiyle ilişkilendirilen yapıtları ve karşıt sayılabilecek bir felsefi akımın temsilcisi Wittgenstein'in, kız kardeşi için tasarladığı evdir. Wittgenstein'in bu evde çatı ve saçak gibi öğeleri bile fazla bulması onun felsefesindeki açıklık ve kesinlik düşüncesinin mimarlığa yansması olarak görülebilir (Soykan 2015, ss. 276–279).

Soykan bir mimarlık dilini kabul eder ancak mimarlığın yine de bir konusu ya da nesnesi olmadığını, mimari biçim yoluyla bir şeyin deyimlenmediğini vurgular (Soykan 2015, s. 281). Burada şöyle bir soru akla geliyor. Ortada bir dil varsa neden bir şey deyimlenemiyor ve neden bir konu ya da içerik ortaya çıkmıyor? Mimarlık dilinde buna neden olan eksiklik nedir? Bu soruları daha iyi anlamak için Soykan'ın mimarlık yoluyla bir şeyin betimlenemeyeceği ya da yansıtlamayacağıyla ilgili görüşüne bakmalıyız. Soykan, Nicolai Hartmann'ın *betimleyici sanatlar ve betimleyici olmayan sanatlar* ayrımını benimser. Buna göre resim ve heykel gibi plastik sanatlarla, şiir ve roman gibi söz sanatları ilk kümeye girerken, mimarlık ve müzik ikinci kümeye girerler.<sup>13</sup> Dikkat edilirse bu ayrım mimarlığın (ve müziğin) bir duygu ya da düşünceyi<sup>14</sup> dile getiremeyeceğini söylemiyor. Böyle söylenecekti yukarıdaki simgesel ve alegorik anlatım yollarının da kabul edilmemesi gerekirdi. Ayrımın “betimleyicilik” üzerinden yapılmasını göz önüne aldığımızda aslında yukarıda sorulan soruları bir şeyi betimlemek için neyin gerekli olduğu sorusu ışığında yanıtlanamaz gerektiği ortaya çıkar. Soykan bu konunun ayrıntılarına girmese de onun düşüncesinin, mimarlık ve müzik gibi sanatlardaki anlatımın, doğal dillerdekine benzer bir bileşimselliğe izin vermediği olduğunu söyleyebiliriz gibi görünüyor. Örnek vermek gerekirse “Banu İzmir’de yaşıyor.” tümcesinin anlamının “Banu”, “İzmir” ve “(...)’de yaşamak” deyimlerinin anlamlarının bileşiminden oluştuğunu söyleriz. Bu bileşimin belirli kuralları vardır. Anlambilim doğal dillerdeki deyimlerin bileşiminin kurallarını araştırır. Bileşimsellik karmaşık düşüncelerin dile getirilmesini sağlayan anlatım özelliğidir. Bir nesneyi, durumu veya olayı betimlemek de bir yapısı olan, karmaşık düşüncelerin varlığını gerektirir. Örneğin İstanbul Boğazı’nı betimlemek istiyorsanız birden fazla kavram ve nesnenin bir yapı içinde bir araya getirildiği düşüncelere gereksinim duyarsınız: “Kız Kulesi yanından bir vapur geçiyor.” tümcesinin dile getirdiği düşünce gibi. Sanatlar içinde doğal dilden yararlanan söz sanatlarının anlatım yöntemleri bileşimsellik özelliğini gösterir; bu nedenle söz sanat-

<sup>12</sup>Scruton sanatlar içinde mimarlığın en siyasi sanat dalı olduğunu vurgular; diğer sanatların ürünlerini alımlamak için özel bir çaba gerekirken mimari yapılarla karşılaşmaya ve onların politik anlamlarını özümsemeye zorlanırsınız. Bkz. Scruton (1979, s. 15).

<sup>13</sup>Soykan (2015, s. 25). Yukarıda sözü edilen Platon’un taklitçi (mimetik) ve taklitçi olmayan sanatlar ayrımı da benzer bir bölümlenmeye karşılık gelir gibi görünür. Buna karşılık Platon’un tek tek sanatları değerlendirmesinde farklılıklar vardır. Örneğin müzik Platon için taklitçi bir sanattır. Platon’un mimesis görüşü ve bu bakımdan müziğin Platon düşüncesindeki yerinin ayrıntılı bir tartışması için bkz. Halliwell (2002, 1. Bölüm).

<sup>14</sup>Burada “düşünce” ile anlatılmak istenen önermesel düşünceler değil, “ide” olarak nitelendirilebilecek tek tek “güzellik”, “güç”, “demokrasi” gibi kavramlar.

ları betimsel anlatıma izin verirler. Betimsel anlatıma izin veren resim sanatının buradaki konumu ilginçtir. Resimde sözlü anlatım bulunmamasına karşın anlatımın kendine özgü bir bileşimsellik taşıdığını söyleyebiliriz. Örneğin Jacques-Louis David'in *Sokrates'in Ölümü* tablosu Sokrates'in ölüm cezasının uygulanması sahnesini betimler. Burada Sokrates'in çevresinde başta Platon olmak üzere öğrencileri yer alırlar. Tabloda tek tek karakterler ve onların ilişkileri de betimlenmiştir. Örneğin bir öğrencisi Sokrates'e baldıran zehri içeren kabı uzatmaktadır. Burada sözlü bir anlatım olmadığından bir söz-edimi olan "öne sürümün" gerçekleştiği en azından terimin yaygın anlamıyla söylenemez ancak resme bakanların "öne sürüm benzeri" bir edimin varlığını hemen görebildikleri de açıktır. Bir şair buradaki sahneyi "Bir öğrencisi Sokrates'e baldıran zehri dolu kabı veriyor" biçiminde bir tümceyle dile getirerek bir öne sürüm gerçekleştirebilirdi. Ressam da burada Sokrates'i ve elinde bir kapla yanında durmakta olan öğrencisini resmettikten sonra bizden tarihsel bilgilerimizden de yararlanarak benzer bir düşünceye varmamızı ister. Sonuç olarak söz sanatları ve resmin farklı yollarla da olsa karmaşık bir düşünceyi dile getirmek için gerekli araçları bulunduğunu söyleyebiliriz. Bir başka deyişle bu sanatlar, düşüncenin bir yapısı, bir bileşimi olmasına izin veren sanatlardır. Sanattaki betimsellik için gerekli olan da budur. Mimarlığa geldiğimizde ise aynı olanağı bulamıyoruz. Bir yapının tek tek öğeleri yoluyla kimi düşünceler dile getirilse bile bunları bir araya getirecek karmaşık (bileşimsel) düşünceler mimarlıkta dile getirilemez.<sup>15</sup> Örneğin bir durum ya da bir olay betimlenemez. Müzik için de benzer şeyler söylenebilir.<sup>16</sup>

<sup>15</sup>Mimarlıkta parça bütün ilişkisinin incelenmesinde de "bileşimsellikten" (compositionality) söz edilir. Ancak oradaki bileşimsellik anlatımla değil görsellik ve işlevsellikle ilgilidir. Scruton mimarlıkta dildeki sözdizimsel bileşimsellik benzeri bir bileşimselliğin varmış gibi görüldüğünü ancak bu benzerliğin yalnızca görünüşte olduğuna dikkat çeker. Ona göre sözdizimsel bileşimsellik anlama ve doğrulukla yakından ilişkilidir. Sözdizimsel parçalar anlamlı bir bütün meydana getirecek biçimde birleşirler. Mimarlıkta ise bir tür gönderimden, bir şeylerin dile getirilmesinden söz edilebilse bile yüklemleme olmadığından dildekine benzer bir anlam oluşmaz. Scruton'a göre anlam olmadığı için mimarlıktaki parça bütün ilişkisi sözdizim ya da gramer benzeri bir bileşimsellik içermez. Bkz. Fisher (2016, § 3.2) ve Scruton (1979, ss. 165, 187).

<sup>16</sup>Soykan'ın mimarlığın ve müziğin bir şeyi betimlemediği, bir konuları olmadığı düşüncesine benzer görüşleri başka çağdaş sanat felsefecilerinde de görüyoruz. Örneğin Carroll, mimarlığın ve çoğu zaman da müziğin bir şeyi temsil etmediklerini söyler. Söz gelimi bir cami ya da kilise Tanrı'nın evini temsil etmez. Bunun yerine bunlar için Tanrı'nın evidir, deriz. Benzer biçimde çoğu orkestra müziği de bir şeyi temsil etmez. Örneğin Beethoven'ın 3 numaralı *Eroika* senfonisinin Napolyon'dan etkilenerek yazıldığı söylenir. Her ne kadar bu müzikte bir kahramanlık teması olsa da müziğin belirli bir olayı ya da Napolyon'u temsil ettiği söylenemez. En azından Napolyon'u gösteren bir tablonun onu temsil ettiği anlamda burada bir temsil olmadığı açıktır. Kuşkusuz bu duruma aykırı müzik örnekleri de bulunabilir. Carroll'ın da "çoğu zaman" diyerek ayrık durumların olanaklılığını belirttiği üzere Çaykovski'nin *1812 Uvertürü* yapıtında olduğu gibi yine resimdeki örneklerdeki kadar güçlü olmasa da bir temsil ilişkisinden söz edilebilir. Carroll, mimarlık ya da müzikte temsil ilişkisinin olmamasının bir düşüncenin dile getirilemeyeceği ya da bir duygunun dışavurulamayacağı anlamına gelmediğini de vurgular. Mimarlıkta çizgiler bu amaçla kullanılabilir. Örneğin *Pentagon* ve benzeri askeri yapıların güçlülük düşüncesini dile getirdiği söylenebilir. Orkestra müzikleri de neşe, hüznün, karamsarlık gibi duyguların dışavurumu olarak ele alınabilirler. Scruton da mimarlıkta sanatsal temsilin olmadığını vurgular. Ona göre temsil demek bir özne üzerine bir düşüncenin dile getirilmesi demektir. Mimarlıkta bu eksiktir. Mimari yapılar bir şeyi betimlemez ya da bir öykü anlatmazlar. Mimarlıkta taklit örnekleri bulunabilir ancak bunlar betimleme değil süs amaçlıdır. Bu nedenlerle Scruton mimarlığı soyut bir sanat olarak nitelendirir. Benzer biçimde Goodman da müzikte ve mimarlıkta yapıtların büyük oranda betimleyici ya da temsili olmadıklarını vurgular. Bkz. Carroll (2002, ss. 25, 31), Scruton (1979, ss. 180-187) ve Goodman (1985, s. 642).



## 4 Mimarlık Estetiği

Mimarlık estetiği ile ilgili akla gelebilecek sorulardan biri sanattaki özgünlük sorununun mimarlığa nasıl yansıdığıdır. Kimi sanatlar bir uygulayıcı gerektirir. Örneğin müzikte besteci ve seslendiren arasında bu türden bir ilişki bulunur. Besteci bir partiyon üretir ve o besteyi seslendirecek müzisyenden beklentilerini o partiyon üzerinde belirtir. Müziğin nasıl bir tempoda çalınması gerektiğini ya da kimi durumlarda çalgıların dizilişini bile besteci partiyonuna not düşebilir. Soykan benzer bir ilişkinin mimar ve mühendis arasında da olduğunu söyler. Mimar proje üretir ve o projenin uygulanmasında mühendislerden neler beklediğini de projenin üzerine yazar (Soykan 2015, s. 276). Bu bakımdan müzik ve mimarinin sanatlar içinde özel bir yeri vardır.

Tasarımcı-uygulayıcı ilişkisi sanatta özgünlük sorunuyla bağlantılıdır. Resim, heykel gibi sanatlarda bir yapıtın özgün olması için sanatçının elinden çıkması gerekir. Bir uygulayıcı gerektiren sanatlarda ise özgünlük daha farklı anlaşılır. Bu konuyu inceleyen Goodman müzik, mimari ve dramının özgünlük sorununda resim, heykel gibi sanatlardan ayrıldığına dikkat çeker. Ona göre bir bestenin partiyonuna uygun her seslendirilişi özgündür. Benzer biçimde bir mimari projeye göre yapılan her yapı özgün sayılmalıdır. Drama için de benzer şeyler söylenebilir (Goodman 1968, s. 120).

Mimarlık estetiği tartışmasında bir başka konu sanat kuramı ve estetik beğeni arasındaki ilişkidir. Soykan'a göre estetik için en temelde yer alan doğal beğeni ya da doğal hoşlanmadır. Bu türden beğenin sağlıklı yetişkin her bireyde bulunmasını bekleriz. Doğal beğenin köken olarak büyük oranda insanın biyolojik varlığına bağlı olduğu söylenebilir. Estetik için doğal beğeni gerekli ancak yeterli değildir. Soykan asıl tamamlayıcı ögenin estetik beğeni ya da estetik haz olduğunu belirtir. Estetik beğeniden söz edebilmek içinse örtük ya da açık bir sanat kuramının varlığı gereklidir. Sonuçta ortada şöyle bir ilişki vardır: Sanat kuramı yoksa ortada estetik beğeni yoktur; estetik beğenisi olan bireyler yoksa ortada sanat da yoktur. Soykan bu bakımdan mağara resimlerinin dönemleri için birer sanat yapıtı olamayacaklarını çünkü o dönemde bir sanat kuramı ve estetik beğeniden söz edilemeyeceğini vurgular. Ancak buradan bizim bunları sanat yapıtı olarak görmememiz gerektiği sonucu çıkmamalı. Sanatsallık özsel bir özellik değildir. Mağara resimleri dönemlerinde birer sanat yapıtı değildi ancak bugün bir sanat kuramımız olduğundan bu resimler üzerimizde estetik etki bırakabiliyorlar (Soykan 2003d, ss. 153–154). Bu yaklaşımı mimarlık için düşünürsek örneğin Neolitik Dönem'den kalma *Göbekli Tepe* yerleşimindeki yapılar dönemlerinde birer sanat yapıtı olmasalar bile günümüzün sanat kuramlarının sağladığı değerlendirme olanakları sayesinde estetik beğeni konusu olup sanat yapıtı olarak görülebilirler.

Buradan mimarlıkta etik-estetik ilişkisine geçerse temelde iki yaklaşım karşımıza çıkar. *Ahlakçılık* (moralism) etik ve estetik değerlerin birbiriyle ilişkili olduğunu savunurken *özerkçilik* (autonomism) bu iki alanın bütünüyle bağımsız olduğu görüşündedir.<sup>17</sup> Soykan bu tartışma bakımından ahlakçılığı savunur. Ona göre etik ve estetik arasında karşılıklı ilişki söz konusudur. İyi olarak nitelendirilmeye aday bir eylem incelik ve güzellik gözetilerek gerçekleştirilmezse iyi olma niteliğini kazanamayabilir. Benzer biçimde bir sanat yapıtı etik normlara uygun değilse ona güzel demek güçleşir (Soykan 2003d, ss. 151–

<sup>17</sup>Bu tartışmanın mimarlık açısından değerlendirilmesi için bkz. Fisher (2016, § 7).

152).

Mimarlığın sanatlar içinde etik-estetik bağlantısı bakımından özel bir yeri vardır. Mimarların estetik olduğu kadar çok somut etik sorumlulukları olduğu açıktır. Soykan'ın bu konuyu tartışmasından onun mimarlar için iki tür etik sorumluluğu ayırt ettiğini görebiliriz. İlk olarak mimarların yaşam alanlarımızı düzenlemesi bakımından etik sorumlulukları vardır. Yukarıda da vurgulandığı gibi konutların biçimi ve iç özellikleri onları kullanan insanların nasıl yaşayacaklarını önemli ölçüde etkiler. Bu nedenle mimar bir yapıyı onu kullanacak insanların davranışlarını, kültürünü tanıyarak planlamalıdır. Kullanıcıların gereksinimlerini gözetmeyen, yaşamlarını zorlaştıran ve onlar üzerinde olumlu etki bırakmadığından iç karartıcı denebilecek yapılar, insanlara zarar verdiğinden kötü olarak nitelendirilirler. Böylesi bir kötülüğe neden olmak mimarlar için temel önemde olmalıdır (Soykan 2015, s. 272). Mimarların ikinci türden etik sorumlulukları ise insan-doğa ilişkisi bağlamında ortaya çıkar. Soykan bu konuda insanın doğal bir varlık olmasına ya da daha canlı söylenirse doğanın çocuğu olmasına vurgu yapar. Yaşam alanlarımız insan ürünü olsa da doğayla uyumlu olmalıdır. Doğayı gözetmek doğanın çocuğu olan diğer varlıkları da gözetmektir. Doğanın bozulmasına neden olunursa hem günümüzün hem de geleceğin insanları bundan zarar görürler. Mimarlar kuşkusuz bu tür zararların önüne geçmelidirler (Soykan 2015, s. 290).

Mimarlığı etik-estetik bağlantısı bakımından sanatlar içinde özellikli kılan öğelerden biri de *yüce* kavramı ile olan yakın ilişkidir. Estetik beğeni ve etik değerlendirme Kant'ın estetiğinde önemli bir yer tutan bu kavramda birleşirler. Yüce her iki alanın da kavramıdır. Soykan yücenin hem estetik bir kategori hem de etik bir değer olmasına vurgu yapar. Örneğin gökyüzünün yüce etkisi yaptığı söylenebilir. Gökyüzünün görme alanını aşması insanın duysal olarak yetersizliğini fark etmesi sonucunu doğurur. Karşılaşılan büyüklükten dolayı deneyimlenen güçsüzlük duygusu korku yaratır. Ancak insanın akli ile bu korkuyu aşabilmesi onda öz-saygı, yüreklilik gibi erdemleri güçlendirir. Yüce etkisinin etik boyutu işte burada yatar. Korkunun aşılması bir hoşlanma duygusunu da beraberinde getirir. Yücenin estetik boyutu da bu hoşlanmayla ilişkilidir (Kant 2000, ss. 143–148; Soykan 2015, s. 288). Kant yüce deneyiminin tam anlamıyla yalnızca doğada yaşanabileceğini öne sürer (Kant 2000, s. 136; Guyer 2011, s. 17). Soykan ise yüce duygusunun mimarlıkta belirli bir yüksekliğin ya da genişliğin üzerindeki yapılar aracılığıyla da uyandırılabilceği görüşündedir. Örneğin *Galata Kulesi*'nin yakından bakıldığında yüce duygusunu uyandırdığı söylenebilir. Bakış açımızı aşan bu yapı bize bir korku duygusu da yaşatır. Soykan buna örneğin bir deprem olasılığını aklımıza getirmemizin ve bu durumda böylesi bir yapının karşısında bir anda kendimizi güçsüz hissetmemizin neden olabileceğini belirtir. Ancak bu korku yapının sağlamlığına olan güven ile aşılar. İnsanın, zihni yoluyla duysallığını aşması onun yaşadığı korku ve güçsüzlük duygusunun boyunduruğundan kurtulup özgürleşmesi anlamına gelir. Bu özgürleşme aynı zamanda hoşlanma duygusu açığa çıkarır. Böylelikle mimari yapılar aracılığıyla da doğadaki yüce deneyimine benzer estetik ve etik etkileri olan bir deneyim yaşanması olanaklı olur.<sup>18</sup>

Bu yazıda Ömer Naci Soykan'ın mimarlığa bakışını inceledik. Başta da be-

<sup>18</sup>Soykan (2015, s. 288). Akıl yoluyla duysallığı aşmaya ilginç bir örnek özellikle Çin'de yaygın görülen camdan yapılmış köprüler olabilir. Böylesi bir köprünün üzerinde yürümek ilk başta insanlara korkutucu gelse bile kırılmayacağına olan inanç sayesinde bu korkunun aşılabildiği görülür.

lirtildiği gibi mimarlık sanatlar içinde özel bir konumdadır. Bir uzam sanatı olarak, yaşadığımız alanları biçimlendirirken aslında yaşamlarımızı da biçimlendiren mimarlık, kendine özgü bir anlatım biçimi olan ve etik-estetik birlikteliğinin kurulmasında önemli rol oynayan bir etkinliktir. Soykan yazılarında mimarlığın bu boyutlarını kapsayıcı bir biçimde ele almış bir filozoftur.

## Kaynaklar

- Carroll, Noël (2002). *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. Londra ve New York: Routledge.
- Fisher, Saul (2016). "Philosophy of Architecture". İçinde: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta. Winter 2016. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/architecture/>.
- Goodman, Nelson (1968). *Languages of Art. An Approach to A Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.
- (1985). "How Buildings Mean". İçinde: *Critical Inquiry* 11.4, ss. 642–653.
- Guyer, Paul (2011). "Kant and the Philosophy of Architecture". İçinde: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69.1, ss. 7–19.
- Halliwell, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kant, Immanuel (2000). *Critique of the Power of Judgment*. Çev. Paul Guyer ve Eric Matthews. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Marx, Karl (2000). *Kapital*. Çev. Alaattin Bilgi. C. 1. Ankara: Sol Yayınları.
- Scruton, Roger (1979). *The Aesthetics of Architecture*. Londra: Methuen.
- Soykan, Ömer Naci (2003a). *Araştırmalar 2*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- (2003b). "Bir Mimarın Yapı Ne Söyler". İçinde: *Araştırmalar 1*. İstanbul: İnsancıl Yayınları, ss. 167–175.
- (2003c). "Mimarlık-Felsefe İlişkisinin Biçim-Kavram Ekseninde Temellen-dirilmesi". İçinde: *Araştırmalar 2*. İstanbul: İnsancıl Yayınları, ss. 139–149.
- (2003d). "Mimarlıkta Etik-Estetik Bağlantısı". İçinde: *Araştırmalar 2*. İstanbul: İnsancıl Yayınları, ss. 151–159.
- (2007). "Mimari Çevreye Felsefi Bir Bakış". İçinde: *İnsancıl Dergisi* 198, ss. 1–4.
- (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Vitruvius (1955). *On Architecture*. Çev. Frank Granger. C. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.