mimarlar odası
kayseri şubesi

TOL

mimarlık kültürü dergisi

yıl:2 sayı:3 bahar-yaz 2003

Yaşanan Mekan

D. SEAMON / A. SHARR /
S. AYDINLI / B. BOLAK HİSARLIGİL

Mimarlık ve Fetiş

H. HİSARLIGİL / H. YÜREKLİ - F. YÜREKLİ /
İ. YÜREKLİ - A. İNCEOĞLU / P. THOMAS

Kent ve Kültürü

B. ASİLİSKENDER - T. ERTEN

Ş. ÖYMEN GÜR / S. B. MORKOÇ /
M. ÇETİN / M. THURSZ

BİRLİK GALVANİZ

KERİM ÇELİK

BORUSAN MAKİNA CAT

İZOCAM

Sika

EMÜLZER ASFALTEVİ

btm

ISONEM

BRAAS ÇATI SİSTEMLERİ

KNAUF ALÇI

KNAUF ALÇIPAN

TEPE BETOPAN

ONDURA

LİBEND ENDÜSTRİYEL ÜRÜNLER

TEKMAR MERMER SANAYİ

GRANİTAS

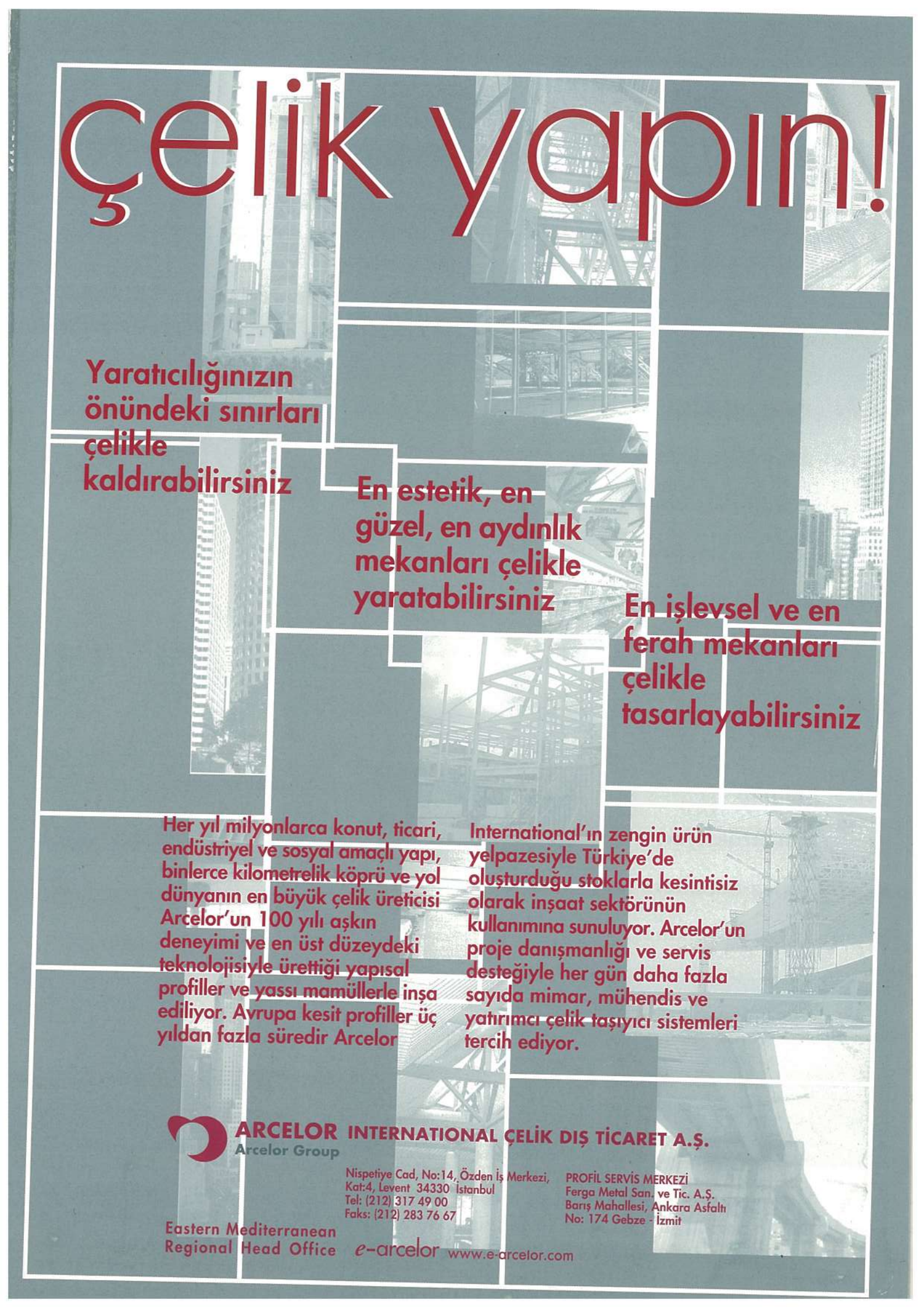
EGGER

demsaç

Çatı Kaplama ve İzolasyon Malzemeleri Tic. A.Ş.



Merkez: Sanayi Bölgesi 6. Cad. No: 41 - 43 KAYSERİ
TEL : 0.352.336 87 78 FAX: 0.352. 320 44 81
Şube : Ankara Yolu 10. km. Zafer Cad. No: 240 KAYSERİ
TEL : 0.352.311 40 57 (pbx.)
Web : www.demsac.com
Mail : www.demsac@demsac.com


çelik yapın!
Yaratıcılığınızın önündeki sınırları çelikle kaldırabilirsiniz
En estetik, en güzel, en aydınlık mekanları çelikle yaratabilirsiniz
En işlevsel ve en ferah mekanları çelikle tasarlayabilirsiniz
Her yıl milyonlarca konut, ticari, endüstriyel ve sosyal amaçlı yapı, binlerce kilometrelik köprü ve yol dünyanın en büyük çelik üreticisi Arcelor'un 100 yılı aşkın deneyimi ve en üst düzeydeki teknolojisiyle ürettiği yapısal profiller ve yassı mamüllerle inşa ediliyor. Avrupa kesit profiller üç yıldan fazla süredir Arcelor International'ın zengin ürün yelpazesiyle Türkiye'de oluşturduğu stoklarla kesintisiz olarak inşaat sektörünün kullanımına sunuluyor. Arcelor'un proje danışmanlığı ve servis desteğiyle her gün daha fazla sayıda mimar, mühendis ve yatırımcı çelik taşıyıcı sistemleri tercih ediyor.
ARCELOR
Arcelor Group
INTERNATIONAL ÇELİK DIŞ TİCARET A.Ş.
Nispetiye Cad, No:14, Özden İş Merkezi,
Kat:4, Levent 34330 İstanbul
Tel: (212) 317 49 00
Faks: (212) 283 76 67
PROFİL SERVİS MERKEZİ
Ferga Metal San. ve Tic. A.Ş.
Barış Mahallesi, Ankara Asfaltı
No: 174 Gebze - İzmit
Eastern Mediterranean
Regional Head Office
e-arcelor www.e-arcelor.com

BUL®

BETONARME KALIP - İSKELE UZAY ÇATI SİSTEMLERİ

BUL YAPI SİSTEMLERİ İNŞ. TİC. VE SAN. LTD. ŞTİ.

Büro: Çetin Emeç Bulvarı 6.Cadde No: 62/3 Öveçler 06460 Ankara

Tel: (0.312) 480 23 32 (Pbx) Faks: (0.312) 480 23 43

Fabrika: Konya Yolu 36. Km. P.K. 36

Yağlıpınar Uydu Merkezi Karşısı, Gölbaşı 06831 Ankara

Tel: (0.312) 499 52 35 (Pbx) Faks: (0.312) 499 52 37

e-posta: bulyapi@ttnet.net.tr

"Kalite ve Güvenin **BUL**uştuğu Adres"

SEKTÖRDE 20 YILLIK DENEYİM

ÜRÜN ÇEŞİTLERİMİZ

- Tünel Kalıp Sistemleri
- Döşeme Kalıp Sistemleri
- Perde Kalıp Sistemleri
- Kalıp İskelesi Sistemleri
- Uzay Kafes Sistemleri
- Çelik İksa Sistemleri
- İş İskelesi
- Özel Kalıplar
- Çelik Konstrüksiyon
- Çatı Trapez Panelleri
- Kenetli Çatı Kaplaması







1985 yılından beri NERU çelik kalıp ve uzay kafes sistemleri ltd. şti. ortağı ve müdürü olarak hizmet veren ben **Ruhi BULDAÇ ve teknik ekibim Nisan 2003 tarihi itibariyle NERU'dan ayrılmış bulunmaktayız. Ankara Gölbaşı'nda 11000 m² kapalı 8000 m² açık alanda kurmuş olduğumuz yeni fabrikamızda son teknolojilere uygun bilgisayar donanımlı yeni makinelerimizle ve tecrübeli teknik kadromuzla hizmetlerimize devam etmekteyiz.**

H.B.S.

HAMURCU BOYA KİMYA SAN. ve TİC. LTD. ŞTİ.

farbelboya.com
info@farbelboya.com








Su bazlı iç cephe boyaları

- symbol
- süper tavan plastik
- flower
- economy
- master
- expo plastik
- expo tavan



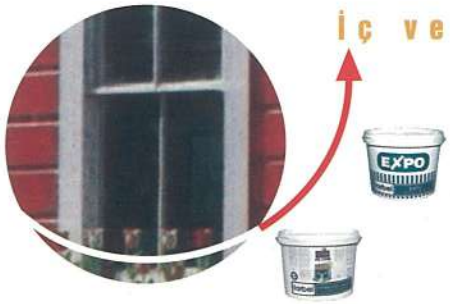
Su bazlı dış cephe boyaları

- farbelak / grenli
- expo silikonlu dış cephe
- siliconall
- farbelaks
- izoform
- farbesil / grenli
- expo akrilik



Dış cephe kaplamaları

- farbetex akrilik
- farbetex silikonlu
- farbeflex
- farbeflex / silikonlu



İç ve dış cephe astarları ve macun

- astar
- farbelaks / astar
- fill
- silikonall / astar
- saten astar
- expo silikonlu dış cephe astar

Ankara Merkez
Ata Mh. 2. Cd. No: 137/15-16
Öveçler/Dikmen - ANKARA
Tel: +90.312.476 85 86 - 87
Fax: +90.312.476 85 36

İzmir Bölge Müdürlüğü
Karacaoğlan Mh. 169/8 Sk. No: 6
Menaş İş Merkezi Işıkkent - İZMİR
Tel: +90.232.472 11 81
Fax: +90.232.472 11 84

Kayseri Bölge Müdürlüğü
Osman Kavuncu Bulvarı No: 21/A
Düvenönü - KAYSERİ
Tel: +90.352.320 46 71
Fax: +90.352.320 47 68

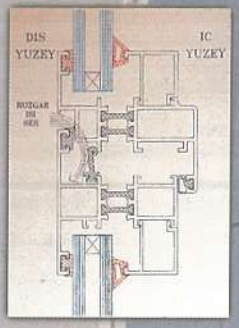
e-design

SEBAT

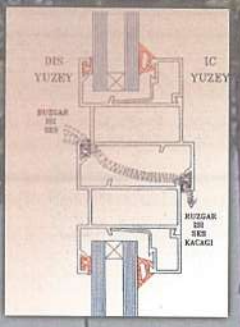
ALÜMİNYUM PROFİL
ÇEVRE İLE DOST



ISI YALITIMLI SİSTEM



ISI YALITIMSIZ SİSTEM



- SİLİKON CEPHE PROFİLLERİ
- GİYDİRME CEPHE PROFİLLERİ
- SİSTEM VE ALDOX SERİLERİ
- SÜRME SERİ
- ISI YALITIMLI SERİ
- ISI YALITIMLI EKONOMİK SERİ
- PANJUR-SİNEKLİK-KÜPEŞTE PROFİLLERİ
- ÖZEL AMAÇLI SANAYİ PROFİLLERİ
- STANDART PROFİLLER

DOĞRU ÇÖZÜM İÇİN DOĞRU ADRES

SEBAT

METAL VE MAKİNA ENDÜSTRİSİ A.Ş.

Sivas Bulvarı No: 252 PK. 144 KAYSERİ Tel: 0.352 224 68 00-01-02-03 Fax: 0.352 224 68 09

www.sebat.com.tr e-posta: info@sebat.com.tr

Merhaba,

Bu sayımızın dosya konuları, "Yaşanan Mekan"ı ve "Mimarlık - Fetiş ilişkisi"ni tartışıyor. Büyüteç bölümünde David Seamon'ın iki ayrı makalesi var: İlk makalede Seamon, "gönülden görmek" olarak tanımladığı fenomenolojik yaklaşımla, kendi yaşamındaki görüntüleri ve beklenmedik şekilde ortaya çıkan deneyim parçacıklarını TOL için betimledi. İkinci ve daha uzun olan makale ise fenomenoloji, yer, çevre ve mimarlık üzerine oluşturulmuş olan literatürün değerlendirilmesi... Semra Aydınlı, fenomenolojik bakışı mimarlığı anlama, kaynağa ulaşma ve özü yakalamada, karşıtların birbirini güçlendirerek var ettiği döngülere bağlı oluşan anlam katmanlarının okunabildiği bir tür temaşa yeteneği olarak yorumluyor. İngiliz mimar Adam Sharr ise, Alman filozof Martin Heidegger'in Todtnauberg'deki kulübesi ile onun "yerleşmek" ve "yer" hakkındaki yazıları arasında bir ilişki kuruyor. Fenomen kurgusal bir metin olduğunda ise Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında betimlediği mekanlar, deneyimlenen "imgesel bedenlere" dönüşmekte...

"Yaşanan mekan"ın yanı sıra bir üretim biçimi olarak mekan, onu üreten ve yaşayanlar açısından birçok farklı anlam ve değer taşır. Bu anlam ve değerler, maddesel olanın ötesinde, manevi kaygıları da tatmin etmeye yönelerek, belirsiz bir döngüye girer. Mimarlık alanının da içinde yer aldığı bu döngüyü oluşturan imgeler dünyasının etkileşim gücü, "fetiş" kavramı bağlamında sorgulanabilir. İmgenin günümüze kadar geçirdiği aşamalara bakılarak "üretimin fetişten bağımsız olamayacağı" gerçeği, üreten aklın kendisini bile fetişleştirerek gölgeleyebildiği bir fenomen anlamında biçim fetişi izlemekte... Bu bağlamda İpek Yürekli ve Arda İnceoğlu her şeyin birer fetiş olabilme potansiyelini fetişlik durumlarında irdeliyor: fetiş-olaylar, fetiş-kişiler, fetiş-nesneler... Hülya ve Ferhan Yürekli, eğitim ve araştırmaların da nasibini aldığı, imgesel elemanlardan medet uman eklektik anlayışın ürettiği "Muskalı Mimarlık" ile buna karşı yapılan "yaftalı eleştiri"yi bir tutarak, reddediyor. Batı Avusturalya'lı tasarımcı Paul Thomas ise, Bachelard'ın imgelerin bir ürünü olan "mutluluk mekanı" ve Lefebvre'nin maddesel içeriği ile "fetişleştirilmiş soyut mekan" kavramlarını, evden sokağa kadar uzanan eşiklerin mekansallığında sentezlemekte... Kürator Michelle Thursz, teknoloji, tüketim kültürü ve iletişim kanallarının figürün tarihsel temsili üzerindeki etkisi bağlamında "Fetiş: Düşleyen İnsan" başlığı altında oluşturduğu sergiyi tanıtırken, Merih Akçam, Devrim Erbil'in fırçasından tuvale dökülen düş dünyasını anlatıyor.

Kent ve Kültürü bölümümüzde, çağdaşlaşma eşiğine takılmış bir kent olarak Kayseri'nin mekansal sosyo-kültürel dönüşümü eleştirilirken, bu kültürün izleri Tuncer Erten'in "Bir Kayseri Masalı"nda anlatılıyor. Şengül Öymen Gür, eskiyi anlamak, değişimi yorumlayabilmek, geleceği sezmek ve eleştiri yoluyla planlamasına katkıda bulunmak amacıyla "İnsan Davranışı ve Mimari Anlam" başlığını açıyor. Murat Çetin ise, Eryaman Güzelkent deneyimi örneğinde toplu konut tasarımında yeni bir metodoloji üretmenin gereklerini ortaya koymaya çalışıyor. Köprü bölümünde Selen Morkoç, Gadamer'in "anıtsallık" kavramıyla Divriği Ulucami ve Darüşşifası'nı, "Bir Anıtın Yaşamı Düşüncesi" bağlamında incelerken, Erciyes Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi öğrencileri de Sivas-Divriği gezisi izlenimlerini anlatıyorlar.

Güz sayımızda "Mimarlıkta Temsil Araçları" konusu büyüteç altına alınırken, "Mimarlık ve Ritüel" bağlamında, yaşam ve mekan ilişkisinde yaşama bakış biçiminin, mekanı nasıl ve ne düzeyde etkileyebileceği sorunsalını yorumlarınıza açıyoruz.

Gelecek sayımızda buluşmak ümidiyle...

...tol'dan...tol'dan...tol'dan

içindekiler

yıl:2 sayı:3
bahar - yaz
2 0 0 3

Mimarlık ve FETİŞ 12

13 "Biçim Fetişi İzler"
Hakan HİSARLIGİL

Köprü 28

Büyüteç 32
YAŞANAN MEKAN

33 "Duyguları Açmak: Fenomenoloji, Çevresel Deneyim ve Yer Yapmak"
David SEAMON

54 "Mimarlığı Anlama, Kaynağa Ulaşma ve Özü Yakalama"
Semra AYDINLI

Sanat 75

Tasarım 81

Kent ve Kültürü 86

86 "Çağdaşlaşma Eşiğine Takılmış Bir Kent: Kayseri"
Burak ASİLİSKENDER

Kuram 96

Okuldan 103





TOL
mimarlık kültürü dergisi

Yayınlayan: TMMOB Mimarlar Odası Kayseri Şubesi
Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Adına Sahibi: Aytimur GÜPGÜPOĞLU
Yazı İşleri Müdürü: Hakan ÖZKAN
Yayın Koordinatörü: Yeşim ÜNAL ALEMDAR
Yayın Kurulu: Burak ASİLİSKENDER, Beyhan BOLAK HİSARLIGİL, Murat ÇAĞIL, Hakan HİSARLIGİL, Funda KARAGÖZ, Mehmet KASAP, Hakan MAHİROĞLU, Hakan ÖZKAN, Yeşim ÜNAL ALEMDAR, Eda VELİBAŞOĞLU
Dergi Konsept ve Tasarımı: Burak ASİLİSKENDER, Beyhan BOLAK HİSARLIGİL, Murat ÇAĞIL, Hakan HİSARLIGİL, Yeşim ÜNAL ALEMDAR
Teknik Hizmetler ve Reklam: Küre Yayıncılık, 0212 284 50 00 / e-design 0212 621 95 07
Baskı-Cilt: Express

TMMOB MİMARLAR ODASI KAYSERİ ŞUBESİ

TOL
mimarlık kültürü dergisi

18 "Fetişlik Durumları"
İpek YÜREKLİ
Arda İNCEOĞLU

21 "Muskalı Mimarlık, Yaftalı Eleştiri"
Hülya YÜREKLİ
Ferhan YÜREKLİ

25 "Sembolik Eşik"
Paul THOMAS

28 "Bir Anıtın Yaşamı Düşüncesi ve Divriği Örneği"
Selen B. MORKOÇ

36 "Fenomenoloji, Yer, Çevre ve Mimarlık Literatürünün Değerlendirilmesi"
David SEAMON

61 "Yer'de 'Yerleşmek'; Heidegger'in Todtnauberg'deki Kulübesi"
Adam SHARR

68 "Deneyimleyen Beden, Kurgulanan Mekan"
Beyhan BOLAK HİSARLIGİL

75 "Fetiş: Düşleyen İnsan"
Michelle THURSZ

78 "Devrim Erbil"
Merih AKÇAM

81 "Kamusal Kontrol Aracı Olarak Toplu Yaşam Alanları; Toplu Konutlar ve Eryaman Güzelkent Deneyimi"
Murat ÇETİN

89 "Bir Kayseri Masalı"
Tuncer ERTEN

96 "İnsan Davranışı ve Mimari Anlam"
Şengül Öymen GÜR

103 "Kayseri'den Divriği'ne Selçuklu Büyüsü"
Rana ATA
Metin ŞEKKELİ








Dergimizde yayınlanan yazıların,
içeriklerinin sorumluluğu yazarlarına,
her tür yayın hakkı TOL dergisine aittir.

İSSN 1303 - 5835 www.toldergi.com - tol@toldergi.com / www.kaymimod.org - bilgi@kaymimod.org
Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Sahabiye Mah. Boylar Sok. 13/1 Kayseri tel : 0-352-232 61 49 fax : 0-352-222 86 95

MİMARLAR ODASI
KAYSERİ ŞUBESİ


fetişler-dünyası: tılsım, büyü, muska, put, mask, amblem, maskot, madde, sembol, efsun, tabu, cinsellik, korku, kaygı, sığınma, güç, din, hayalet, gerçek, imge, tapınma, adanmışlık, maskeleme, takıntı, istek, inanç, tatmin, düş, çağrışım, duyum, tutku, güdü, dürtü, bilinçdışı, ilkellik, arketipler, kötü ruh, beden, özdeşleşme, uğur, bereket, sanal, giz, simya...
ilkelden gelişmişine, dışarıdan algılama yoluyla inşa edilen saf bir kurgudur fetiş... imgeler dünyasında -doğal veya yapay- her şey bir üretimdir... üretimin olduğu her yerde fetiş de vardır. marx'a göre ilkellik, freud'a göre cinsellik, hegel'e göre -Izm'leşmeye kadar giden herşey...
mimarlık fetişleri: cumba, saçak, taç kapı, simetri, oran, işlev, taş, ahşap, betonarme, çelik, cam, boşluk, düşey, yükseklik, tarih, akım, le corbusier, parthenon, kemer, biçim, evrim, kubbe, minare, gökdelen, kolon, renk, dik açı, bezeme, düzen, tapınak, tak, çatı, pencere, kapı, baca, çörten, su, ışık, yer, arazi, teknoloji, kimlik, yenilik, apartman, müze, mezarlık, eski yapı, İZMimarlık...
mimarlık ve fetiş

"Her şey bir üretimdir"
Deleuze & Guattari

"Üretimin olduğu her yerde fetiş de vardır"
Derrida



BİÇİM FETİŞİ İZLER

Hakan HİSARLIGİL
Y. Mimar, Kent Plancısı

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

mimarlık ve fetiş

İMGENİN GÜCÜ

Bir rivayete göre yerliler, sürülerinin resmini yapan Avrupalı bir ressama korkuyla şu soruyu sormuşlar: "Hayvanlarımızı alıp götürürsen ne ile yaşarız biz?" İmge ile gerçek arasındaki farkın ilkeller için önemsiz olduğuna inanan Gombrich bu örnekle, imgelerin yalnızca bakılacak şeyler olmanın ötesinde, onların kökenlerine inilerek **"güç dolu nesneler"** olarak anlaşılabilmesinin, sanatın köklerinin kavranabilmesi açısından önemini vurgular. Ancak bu kavrayış, kökleri ve geçmişi ile bağları zaman içerisinde zayıflayarak yüzeyselleşmiş olan günümüz **"çağdaş"** insanı için pek de kolay olmayabilir. William Pietz'e göre, **"modern aklın"** kendisini **"ilkel inanç"**tan ayırması, 16. yüzyılda Afrika yerlileri ile ticaret yapan Hıristiyan Portekizlilerin kendilerini son derece garip dinsel törenler içeren bir inanış biçimi içerisinde bulmaları ile başlar. Yerliler, Avrupa insanının geleneksel inanış biçiminin tersine, kendi elleri ile yaptıkları garip nesnelerin, yaratıcılarının kendileri olduğunu unutturacak derecede bir güç taşıdığına inanmaktadır. Portekiz'li gemicilerin kendi dillerinde "ustaca yapılmış" ve "büyüleyici" anlamına gelen, **"fettico"** sözcüğü ile adlandırdıkları bu nesnelere duyulan inanç, 17. yüzyıldan başlayarak etnografyadan din tarihine, Marksizm'den pozitivist sosyolojiye, psikanalizden modern estetiğe, antropolojiden kıta felsefesine kadar aralarında ortak bir zemin oluşturmayan çok sayıda farklı alanlar tarafından incelenerek, **fetiş** inancı (fetişizm) olarak adlandırılmıştır. Aralarındaki ortak görüş **"imgenin gücüne olan inancın ilkelliği"** olup, pek çok araştırmacıyı da bu yargıya destek bulma arayışına götürmüştür. "Fetişizm" sözcüğü bu anlamda 18. yüzyılda bir çok Fransız ve Alman araştırmacı tarafından dinsel inancın evrimleşme sürecinin erken dönemlerini tanımlama amacı ile kullanılmıştır.



Kuzey Afrika yerlileri tarafından yapılan dinsel bir tören ve bu törende kullanılan dinsel amaçlı maske ve nesneler.

De La Spencer ve Tylor fetiş inancını "canlıcılığın" (animizmin) bir alt bileşeni olarak tanımlarken, Haddon "inanç sisteminin gelişim sürecinde bir aşama" olarak kabul etmiştir. Lippert ise fetiş inancını "ruhların yerde veya gökteki herhangi bir nesnede yerleşmiş olduğuna duyulan inanç" olarak tanımlamıştır. Farnell'e göre bir

imge, ilahi güce eşdeğer nitelikte bir sembol ve hatta ilahi gücün kendisi olarak da kabul edilebilir. Buna göre putperestlik, fetiş inancının ileri bir düzeyidir. Fetiş ve muskayı birbirinden kesin bir biçimde ayırmayan Farnell için, Haçı ve İncili de içeren kutsal olan herşey birer fetiştir. Bu yorum, kelimenin anlamının daha da genişlemesine neden olmuş ve böylece pek çok araştırmacı tarafından "ulusal bayrak", "at nalı", "maskot" ve "amblem" gibi maddesel bir değer taşımayan, ancak belli çağrışımlar yapabilme niteliği olan diğer tüm nesnelerin de fetiş olabilecekleri düşüncesine yol açmıştır.



Dinsel simgeler: Haç, Mandala, Pentagram, Davud Yıldızı

Hübbe-Schleiden Yahudilik ve Hıristiyanlığın da doğa dinleri gibi kendilerine ait fetişleri olduğunu ileri sürmüş, "fetiş inancı"na dinsel bir anlam vererek, "fetiş" sözcüğünün amblem ve sembol ile eş anlamlı olarak kullanılması gerektiğini vurgulamıştır. Taylor "canlıcılığı", fetişizm ile politeizmi bağlayan bir yere koymaya çalışarak, söz konusu nesnelerin birer put, sembol veya fetiş olup olmadıklarını ayırt edebilmenin son derecede zor olduğunu belirtir. Höffding'e göre fetiş nesnesini belirlemede din, "istek" kılığında ortaya çıkar. Düşünceler, ancak "gereksinim ve beklenti" arasındaki ilişki düzeyine bağlı olarak dinsel bir nitelik taşıyabilirler. Fetiş inancı da ancak bu şekilde anlaşılabilir. Schultze, "maddesel değer açısından önemsiz nesnelere karşı değerlerini abartarak hayranlık duyma, canlı gözü ile bakma, uğurlu veya uğursuz deneyimlerle ilişkilendirme, dinsel bir saygı gösterme" olarak tanımladığı fetiş inancını, ilkel dinin bir parçası niteliğinde, bir tür putperestlik olarak düşünmüştür. Büyü ve fetiş inancını dinsel inancın bir yadsınması olarak kabul eden Jevons ise, "tamamen din dışı bir anlayışın ürünü olan bu inancın, bir dinsel inanış biçimi veya aşaması" dahi olamayacağını ileri sürmüştür.



Afrika yerlileri tarafından yapılmış olan çeşitli imgesel nesneler

Saussaye'e göre "hem dinsel tapınmanın, hem de büyü yapmanın nesnesi" olan fetiş, Höffding'e göre "ruhun anlık ve geçici bir ikamet yeri"dir. Lubbock ve Happel ise fetişin "bir tapınma nesnesi değil, doğaüstü güçlerle donatılmış bir büyü nesnesi" olarak düşünülmesi gerektiğinde ısrar etmiştir. Menzies'e göre "ilkel insan, ağaca, yılana veya herhangi bir nesneye tapınırken, aslında doğrudan nesnenin kendisine tapar. Müller ve Brinton fetişin, "salt nesne olanın ötesinde bir şey" olarak kabul eder. Basthold ise fetişlerin "tapınılacak nesneler olarak kabul edilmeleri durumunda, ilahi bir ayrıcalık taşıyabilen güneş, ay, hava, ateş, toprak, su, dağ, nehir, ağaç, taş ve hayvan gibi doğa veya sanat tarafından üretilebilen her tür imgenin bir fetiş olabileceği"ni ileri sürmüştür.

Kelimenin anlamı, August Comte'un fetiş inancını "dinsel inanç gelişiminin en alt aşaması" olarak tanımlamasına kadar belirsiz bir düzeyde kalmıştır. August Comte, "Evrim Teorisi"ni esas alarak, insanlığın ardarda üç aşamadan geçmiş olduğunu ileri sürer: doğaya tapınma veya canlıcılık (fetişizm), çok tanrıcılık (politeizm) ve tek tanrıcılık (monoteizm). Comte'a göre fenomenlerin açıklanmasında ilahi varlıklar yerini, Aydınlanma süreci ile birlikte bilimsel nedenlere bırakmasıyla, inanç sistemi, somuttan soyuta doğru bir aşama geçirmiş olmaktadır.

İMGEDEN KAVRAMA FETİŞ

Latince'de "sanat tarafından üretilen" ve "yapay" anlamına gelen fetiş (factitius / facere), bir kavram olarak ilk kez 1760 'ta C. de Brosses tarafından "Batı Afrika" yerli inancı, Antik Mısır inancıyla karşılaştırılarak, dinsel inanç sistemindeki bir aşamayı tanımlamak için kullanılmıştır. Bu karşılaştırma Pietschmann gibi araştırmacıları, Mısır dinsel inancındaki büyüsel karakterler içeren nesneleri, "fetiş" olarak incelemeye kadar götürmüştür.

Felsefi açıdan, Comte'un düşüncesinin etkisi altında olan evrimci okulun genel kabulüne paralel olarak insanlık, başlangıçta, Afrika kabile yaşam biçimi örneğinde olduğu gibi fetişlere tapınmaktaydı. Ancak bu görüş henüz günümüzde tam olarak geçerlilik kazanmamıştır. Sosyolojik yaklaşımlara göre fetiş, içerdiği biçim veya davranış türüne bağlı olarak ilgi çekebilecek hemen her şey olabilir. 19. yüzyılda Karl Marx ve ardından Sigmund Freud kavramı kendilerine mal ederek, benzer anlamlarda kullanmışlardır. Marx, kapitalist ekonomik sistemin önemli bir bileşeni olarak malın, Freud ise psikolojik gelişmenin erken dönemlerinde yaşanan cinsel deneyimlerin **"fetiş"**e dönüşüm sürecini incelemiştir.

Marx çağdaş kapitalist toplumdaki modern üretici ve tüketiciyi, ilkel Afrika yerlisinin çağdaş bir Avrupalı versiyonu olarak görmüştür. Ürünün kullanım ve takas değeri arasındaki yapay farklılaşmaya bağlı olarak, üreticinin üreten kendisi değilmiş gibi, ürünü "değer"e dönüştüren anlayışını **"mal fetişi"** olarak adlandırmıştır. Ürünün gerçek değerini emeğin ve kullanım değerinin

değil, takas değerinin,dolayısıyla paranın belirlediği değer farklılaşmasına bağlı bir algı yanılmasına neden olan bu dönüşümü, birinin diğerini var ettiği bir işaretler oyunu olarak gören Marx, **"fetiş"** inancını şöyle tanımlar:

*"Bu dünyada, bu dindar dünyanın üzeri sislerle kaplı bölgelerinde insan aklının ürünleri, kendi başlarına bağımsız varlıklarmışcasına, hem birbirleriyle, hem de insanlar ile karşılıklı bir ilişki içerisindeymiş gibi görünürler. Benim **"fetiş"** inancı dediğim şey budur..."*

Marx'a göre yararlılık nesnesinin bir "değer" olarak etiketlenmesi, bir "dil" üretmek gibi başlı başına sosyal bir üretimdir. Bir hiyeroglife dönüştürülerek fetişleştirilen "değer" ise, sosyal ilişkileri belirlemede önemli bir yer tutan dinsel inancın bir benzeridir.

Freud'a göre ise fetiş, **"yitik olanın travmatik keşfi"**ni bir dengeleme nesnesidir. Freud fetişi, kaybedilen bütünü çağrıştırabilecek bir parça ile dengeleme çabası veya kısaca bütünün parça ile telafisi olarak kabul ederek şöyle örnekler:

"Cinsel organın yerini, aslının işlevini kesinlikle karşılayamayacak bir başka nesne alır. Cinsel organın yerine geçen şeyler genelde cinsel açıdan hiç bir işlevi olmayan ayak veya tüy gibi beden parçaları ile, yerine geçtiği kişi ve kişinin cinselliğine ilişkin çağrıştırıcı bir işlev üstlenebilen cansız nesnelerdir."

Bu anlamı ile fetiş "dışarıdan algılama" yolu ile inşa edilen saf bir kurgudur. Başlangıçta, cinsel olarak arzulanan kişinin kendisi gibi, daha büyük ve asıl olan bütünün yerine geçerek fetişleştirilen nesne, bütünden kopuk bir parça olsa da, yerine geçtiği şey ile çağrıştırıcı (metonymic) ve ayartıcı bir ilişki içerisinde olup, sonunda kendisi bir tutku haline gelir.

Marx gibi, Adorno, Benjamin ve Baudrillard da fetişi, kapitalist ekonomik ve toplumsal yapının bir türevi olan tüketim kültürünün doğal bir uzantısı olarak tanımlamada kullanmışlardır. Marx ve Freud'un fetiş üzerine düşüncelerini bir araya getirdiği "Müziğin fetiş karakteri ve dinlemede gerileme üzerine" adlı 1938 tarihli makalesinde Adorno, müzik üzerinden çağdaş burjuva toplumunu eleştirir. Adorno'ya göre gerçekte paraya tapan dinleyici, bilet için ödediği para ile "müziği fetişleştirirken", "müziğin fetiş karakteri", dinleyiciyi fetiş ile kimliklendirip, yarattığı kamuflaj ile ortaya çıkardığı ayrışma kendi yanılsamasını yaratmaktadır. Adorno'ya göre postmodernin yükselişi müzik alanı ile sınırlı olmayıp, estetik yargının geçerli olabileceği tüm alanlarda da ileri düzeyde kitlesel bir yüzeyselleşmeyi temsil eder. Burjuva zevkine şiddetle tepki duyan besteci Mahler'in, metalaşmaya karşı güçlü bir direnç gösterebileceğini düşündüğü eserleri bile bu amansız erimeye yenik düşer.

Frankfurt Okulu'na göre, gerek teorik, gerekse de pratik alanda her tür "metalaşma" (commodification), en güçlü hasımlarını bile kendisine mal edebilecek düzeyde ve nitelikte bir güç içermektedir.



"Köylü Ayakkabıları", Vincent Van Gogh, 1887.
"Elmas Tozu Ayakkabılar", Andy Warhol, 1980.

Marx'ın öz ve biçim arasında bir tür yarılma olarak tanımladığı "ideolojik sapma", düzey ve etkileri açısından müzik dışındaki diğer alanlarda da aranmıştır. Jameson, Van Gogh ile Warhol'un "ayakkabı" konulu tabloları üzerinden sanat, mimarlık ve kültür alanında önemli bir tarihsel kesit olarak kabul ettiği postmodernizmin anahtar sayılabilecek niteliklerinden birisini, yine bu kavramla vurgular: "fetiş". Jameson için fetiş, kapitalist sosyal ilişkilerde olduğu gibi, hem Freud'un kullandığı anlamda bir "kısmi bellek kaybı ve maskeleme" olarak, hem de "maddi varlıkların sosyal açıdan ayrıcalıklı birer değer" olarak Marksist anlamda önem taşımaktadır.

Dolayısıyla postmodern kültürde imgeler, gerçeğinden ayırdedilmeksizin, hatta onu aşarak kendi başlarına bağımsız birer değer olarak fetişe dönüşebilmektedir. Baudrillard bunu bir aşama daha ileri götürmüş ve "toplumun tüketim açısından şeçenek bolluğundan kaynaklanan bir özgürlük yanılsaması içerisinde olduğunu" düşünerek, "imge tüketimi"nin bizzat kendisinin fetişleştirildiğini ileri sürmüştür. Hegel'in "idealleştirme, ideolojileştirme ve fetişleştirme" olarak sıralamış olduğu soyutlama süreci göz önüne alındığında, bu yanılsamanın, kuramsal düzeyde de var olarak, hemen her türlü "izm"leşmeye kadar uzanabileceği de düşünülebilir.

İMGENİN "ÇAĞDAŞ" YÜZÜ

Jung'a göre bilimsel bilgi ve teknik beceri üzerine kurulmuş olan günümüz toplumunda insanlar, kaçınılmaz olarak tek yönlü gelişmeye zorlanırken, bilince bağlı zihinlerini geliştirip, sezgici özlerini bastırmaktadırlar. 17. yüzyıldan, 20. yüzyıla uzanan süreçte fetiş kavramının Marx ve onu izleyenlerin etkisiyle **"ilkellik"**le, Freud ve onu izleyenlerin etkisiyle de **"cinsellik"**le özdeşleştirilmesi, imgenin küçümsenerek, imgesel gereksinimlerin ve nedenlerinin çoğu zaman gizlenmesine ya da bastırılmasına neden olmuştur. Bu çabanın gerekçesi belki de felsefeyi "kavram üretmek" olarak tanımlayan Deleuze ve Guattari'nin şu sözlerinde belirginlik kazanabilir:

"Bazen kavramlara aklın saygınlığı verilirken, figürler akıl-dışının karanlığına ve imgelerine gönderilmişlerdir; bazen de figürlere zihinsel yaşamın ayrıcalıkları verilirken, kavramlar ölmüş bir anlığın yapay devinimlerine gönderilmişlerdir... Söylenebilecek şey figürlerin sonsuza yaklaşacak kertede kavramlara doğru uzandıklarıdır."

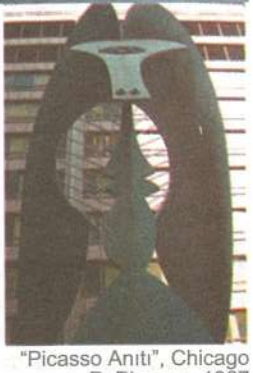
Nietzsche'ye göre de kavramlar, "insanın asli yetisi olan fantezisinden gürül gürül fışkıran imgeler yığınının katılaşmış bir ürünüdür." Nitelikleri ne olursa olsun imgeler, günümüzde de gücünden hiçbir şey yitirmeksizin varlığını sürdürmektedir. Göstergenin günümüzde bir bilim haline gelmesine bakılarak, imgenin, kavramlara karşı gücünden bir şey yitirip yitirmediği sorgulanabilir. Günümüz "modern" insanı da, imgelerle iç içe bir yaşam sürmekte ve imgesel güce olan gereksinimi de, aslında imgelerin yalnızca birer görüntü olduklarının bilincinde olan Afrikalı bir yerlininki gibi bilinmeyene karşı duyulan, tanımlanamayan kaygılara yöneliktir. Ellis de yazılarında, bu konuda konuştuğu bütün yerlilerin "nesnelere tapınma" veya "adanmışlık" düşüncelerine gülerek, bunların sadece birer nesne olduğunu bildiklerini yazmıştır.



Afrika yerlileri tarafından yapılmış hayvan figürleri



"Ayakta Duran Figürler"
Henry Moore, 1953.

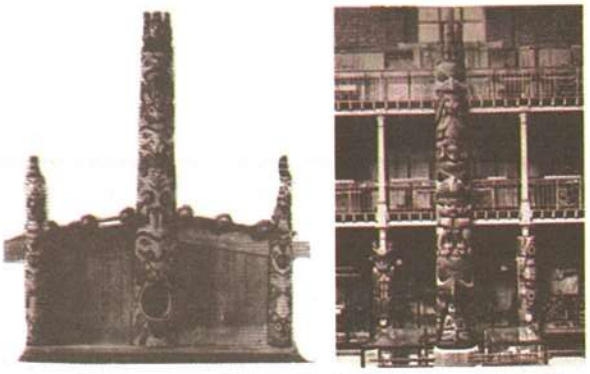


"Picasso Anıtı", Chicago
P. Picasso, 1967

Geçmişteki düşünce biçimlerini genel anlamda "ilkel" olarak niteleyerek dışlama eğiliminde olan 20. yüzyıl düşünürlerinin tersine, bu yüzyıla damgasını vuran modern sanatçılar, "doğrudanlık" ve "saflık" tutkusu ile, ilkellerin sanatında varolan "ifade gücü", "açık yapı" ve "dolaysız teknik"i keşfetmeye yönelik bir çaba içerisindedirler. Gauguin'in öncülüğünü yaptığı "ilkelcilik", Picasso'dan, Klee'ye kadar, betimleyen değil, imge kuran sanat anlayışının oluşumunda önemli bir esin kaynağı olmuştur. Batıdaki betimlemeye dayalı "**yapay**" tutumdan kaçınarak, özü ve doğal olanı yakalama tutkusunda olan 20. yüzyıl modern sanatçısı, "**modern**" kavramının yaptığı popüler çağrışıma olarak geçmişle bağlarını koparark "**en-son moda**"yı yaratma çabasında olmayıp, tersine, geçmişle bağlarını yeniden kurarak, doğal, yalın ve içten olan "**ilk-el model**" i keşfetme çabası içerisindedir.

VE MİMARLIK...

Gombrich'e göre "ilkeller için yararlılık açısından, bir kulübenin yapımıyla, bir imgenin üretimi arasında hiç bir ayrım yoktur." Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan, imgeler ise, doğal güçler kadar gerçek olan ve bilinmeyen başka güçlerden korurlar.



Kuzeybatı Amerika yerlilerinden Haida kabilesine ait barınaklar

Günümüzde Anthony Vidler, binaların ve mekanların, "sadece bedensel barınaklar olmayıp, aynı zamanda bunları, boşluğu dolduran birer hayalet imgeler topluluğu olarak, boşluğa ve sonsuzluğa karşı duyulan kaygının psikolojik sığınakları" olarak niteler. Sanat tarihçisi Wilhelm Worringer'e göre geometri de, çağlar boyunca "oran, simetri ve düzeni temsil ederek, kaosa karşı duyulan bedensel ve ruhsal kaygıların bir kalkanı" olmuştur.

Wendy Brown, hak, bağımsızlık, hür irade, ahlak, doğruluk, akıl, ilerleme, evrensellik gibi temel modernist ilkelerin, yapısal olarak, fetişin epistemolojik yapısına, Freud'un tanımladığı türden bir benzerlik gösterdiğini ileri sürer. Yani politik bir düşünceye bağlı olan inançlar da fetişleşebilirler. Geçmişte "**tinsel fetiş**"lerin etkin bir imgesel dilini oluşturan mimarlık, günümüzde ise ulusal veya uluslararası rekabete dayalı, kimlik, güç, teknoloji, yenilik, yükseklik gibi kavramların imgesel gücünü taşıyan birer "**maddesel fetiş**"e dönüştüğü alanlardan yalnızca birisidir. İmgeden kavrama uzanan süreçte tersine olan bu dönüşümün doğallığı, "**ilkel**" olarak nitelenen biçimleri var eden sezginin doğallığından daha az değildir.



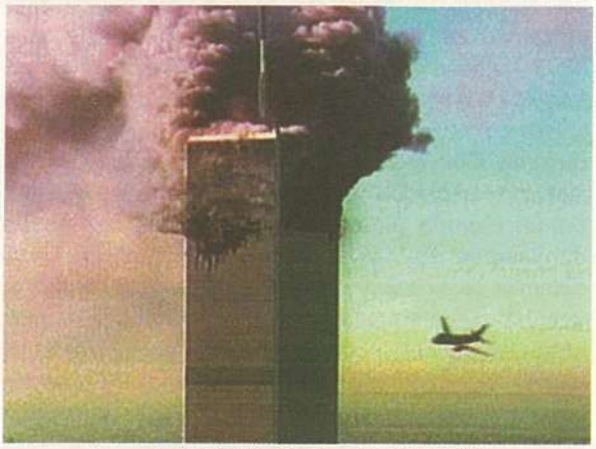
Orta Avrupa'da bir kilise



Petronas İkiz Kuleleri, Malezya

Felsefe Sözlüğü'nde, "insan elinden çıkma ürünlerin, insanın yaratılarının, bağımsız bir varoluşa sahipmiş gibi görünüp, yaratıcı üzerinde, bilinçli ya da bilinçsiz, belli bir baskı uygulaması durumu" olarak yapılan fetiş tanımı, imgenin mimarlıkta da taşımakta olduğu güce ilişkin Churchill'in şu sözlerini çağrıştırıyor: "Bizler binaları biçimlendiririz, binalar da bizleri."

Diğer sanat alanlarında olduğu gibi mimarlığın da kökenlerine gidip, kavramların donmuşluğunun ardındaki imgesel gerçekle yüzleşmek, belki Mark Cousins'in düşlediği gibi Freud'un koltuğuna bir de "mimarlığı" oturtmakla mümkündür. Böylece Freud'un bilinçdışı ile yüzleşmek için örneklediği **"dışarıda gürültü yapan adamın içeri alınması"** ile, Lacan'ın ifadesindeki gibi "imgelerin ardındaki gerçek tutku ve kaygılar" açığa çıkarılabilir. Hangi düzeyde ve alanda olursa olsun imgeler, ilkelden gelişmişine yaratıcıları ile karşılıklı etkileşimi sürdürmekte... İmgelerin, Jung'un **"üstün işlev"** (transcendent function) olarak adlandırdığı **"ruhsal enerji"**yi (libido) yaratıcılığa olduğu kadar, yıkıcılığa da dönüştürebilen gücüne gereksinmemiz var olduğu sürece, **biçim de fetişi izlemeye devam ediyor...**



İmgenin Gücü: İkiz Kuleler, 11 Eylül 2001

Kaynaklar:

Adorno, T., 1992. **"On the fetish character of music and the regression of listening."** The Prison Notebooks'a önsöz, Buttigieg, J. A. (editör), Columbia Press, New York, s. 12.

Apter E., Pietz, W., (editörler) 1993. **Fetishism as Cultural Discourse,** Cornell University Press, Ithaca-New York.

Baudrillard, J., 1981. **"Fetishism and Ideology: The Semiological Reduction."** *For a Critique of the Political Economy of the Sign* içinde, Telos Press, St Louis, s. 88-101.

The Catholic Encyclopedia, 1909, v6, Robert Appleton Company. (Online Edition (2002),Kevin Knight), New York.

Cevizci, A., 2000. **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Deleuze, G., Guattari, F.,1993. **Felsefe nedir?**, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Derrida, J., 1994. **"What is ideology?"** *Specters of Marx, the State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International* içinde, çev. Peggy Kamuf, Routledge, London.

Fordham, F., 2001. **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, çev. Aslan Yalçıner, SAY Yayınları, İstanbul.

Foss, P., 1986. **"Eyes, Fetishism and Gaze."** Art + Text 20, s. 24-41.

Freud, S., 1927. **"Fetishism."** *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, v21, s. 152-159.

Gombrich, E.H., 1986. **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi Yayınları, Ankara-İstanbul.

Jameson, F., 1990. **Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism**, Duke University Press, Durham.

Lynn, G., Mitchell, E., Whiting, S., (editörler), **Introduction to Fetish Princeton Architectural Journal v4**, The Princeton University School of Architecture Press, New York.

Megill, A., 1998. **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Pietz, W., 1985. **"The Problem of the Fetish I."** *Antropology Aesthetics*, v9.

Sharp D., 1991. **Jung Lexicon: A Primer of Terms & Concepts.** www.psychceu.com

Vidler A., 2000. **Warped Space**, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts.

hakangil@erciyes.edu.tr



En ünlü mimari fetiş nesnesi...

mimarlık ya fetiş

FETİŞLİK DURUMLARI

İpek YÜREKLİ
Y. Mimar

Arda İNCEOĞLU
Mimar, Doç. Dr.

İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

Herkesin fetiş nesneleri vardır: Bebeğin kenarını emdiği örtü, çocuğun spider-man oyuncağı, gençlikteki o marka spor ayakkabı ve kot pantolon... Bu nesneler en azından başlangıçta düz kullanım değerleri taşırlar, ancak zaman içinde kişilerin saplantılarına dönüşürler. Böylece çok farklı bir kullanım durumu ortaya çıkmış olur: Yalnızca kişi ile o nesne arasındaki özel ilişki ile açıklanabilecek bir kullanımdır bu. Fetiş kişiler de vardır elbette, popüler kültür sanal fetişler, ellenemeyen, uzakta durmak üzere tasarlanmış fetişler üretmek konusunda çok başarılıdır, küçük-büyük, yerel-global yıldızlar gibi (belki de en acımasız örnek kendi kendisinin fetişine dönüşen zavallı Michael Jackson). Popüler kültür, fetiş-olaylar üretmek konusunda da uzmanlaşır, Oscar töreni ve ödülleri gibi. Savaşın başladığı haftada bile Oscar törenini izlemek üzere uykusuz kalanların sayısı az değildi, ki savaşın kendisi de, izleyici yeterli mesafede duruyorsa bir fetiş-olaydır; ışık, ses, heyecan açısından Oscar töreniyle bile karşılaştırılabilir.

Fetiş-nesneler, **fetiş-kişiler** ve **fetiş-olaylar** en azından belli zamanlarda hayatımızın az ya da çok, belirgin birer parçasıdır. Öte yandan mimarlık dünyasında düşünsel, algısal ve hatta eğitim açısından standartlar büyük ölçüde fetiş ilişkileri açısından belirlenmiş durumda. Tasarımın içinde çok önemli ve kaçınılmaz bir durum **fetişlik durumu**. Geriye gidersek, her kişi için belli zamanlarda fetişlerin varlığından bahsettik, muhtemelen hiçbir sektör bunun dışında olmasa gerek. Örneğin muhasebe dünyasında da fetiş durumları vardır mutlaka, belli sistemler, düzene verilen önem... Spekülasyon yapabiliriz, ancak tasarım dünyasının fetişler ile ilişkisi çok daha köklü, kaçınılmaz ve derindir. Doğası gereği nesne ve nesneyi tasarlayan yaratıcı odaklı tasarım alanları, şeyleri kolaylıkla fetişleştirmeye ve ilişkileri **fetişlik durumları** olarak kurgulamaya eğilim gösterirler. Tasarım nesnelerini



...ve en ünlü mimari fetiş kişisi.

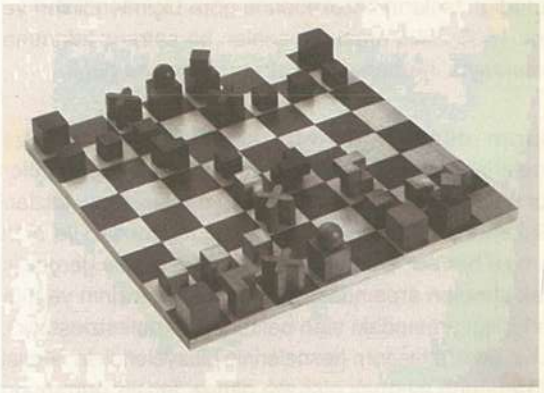
algılarken, değerlendirirken, belki de en önemlisi tasarlarken **fetiş nesneler**, **fetiş tasarımcılar**, ulaşılması gereken, belki de asla ulaşılamayacak olan **fetiş standartları** oluşturuyorlar.

Kullanım, biçim, algı, anlam gibi çok farklı açılardan değerlendirilebilecek herhangi bir tasarım nesnesi fetişsel bir nitelik kazanabilir: Kişinin o nesne ile kurmuş olduğu -kurmayı hayal ettiği ilişkiye bağlı olarak. Ancak daha da ilginç (ve daha sık, ve belki de inanılmaz) olan, fetişleştirme durumu, "kitlesel fetişleştirme"dir. Burada kişinin kendi geçmişine, hayallerine, deneyimine ve saplantılarına göre bir ilişki sistemi yoktur, fetişleştirme mekanizmaları kişinin dışında çalışır, kabul edilmesi gereken fetişlik durumları kişiye bildirilir. Fetişlerimiz aslında (tanımı gereği) kişisel, intimdirler, onları zaman zaman başkalarından saklarız, (örneğin cinsellik ile ilgili fetişler), çünkü kimseyi ilgilendirmezler (ya da belki ilgilendirler de biz bunları kimsenin bilmesini istemeyiz). Fetiş durumları, bir anlamda içimizdeki ilkel tarafımız, güdülerimiz tarafından yönlendirilirler. Özü itibarıyla bu kadar kişisel olan fetişlik durumlarının bizim dışımızdaki sistem-sistemler tarafından belirlenmesi ve kişilere kolayca kabul ettirilmesi aslında olağanüstü ilginç bir durumdur; çünkü sonuç olarak herkesin fetişi aynı nesne-kişi olur (pop yıldızları).

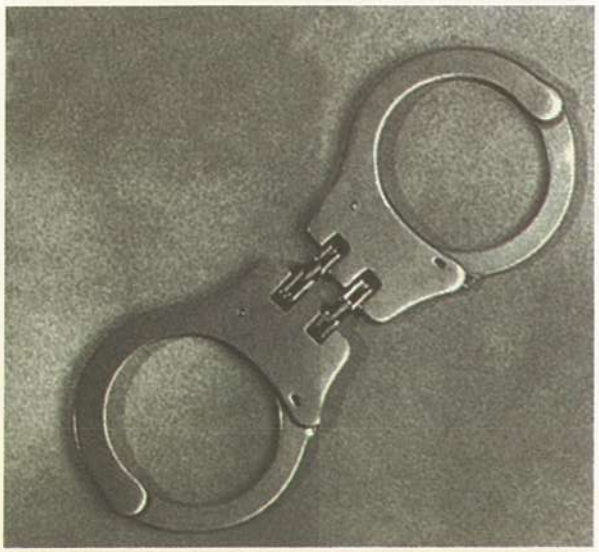
Tasarım nesneleri, popüler kültür fetiş-kişilerinin tersine, ilk anda bir fetişlik durumu olarak yaratılmazlar, her ne kadar tasarım kültü (herhangi bir ölçekteki) tasarım nesnesine doğuşundan itibaren bir fetişlik durumu oluşturmaya çalışsa da. Ancak zaman içinde çoğu tasarım nesnesi, ve belki de kişisi, kendi fetişlik durumlarını yaratır ve-veya bu fetişlik durumları dış etkenler tarafından



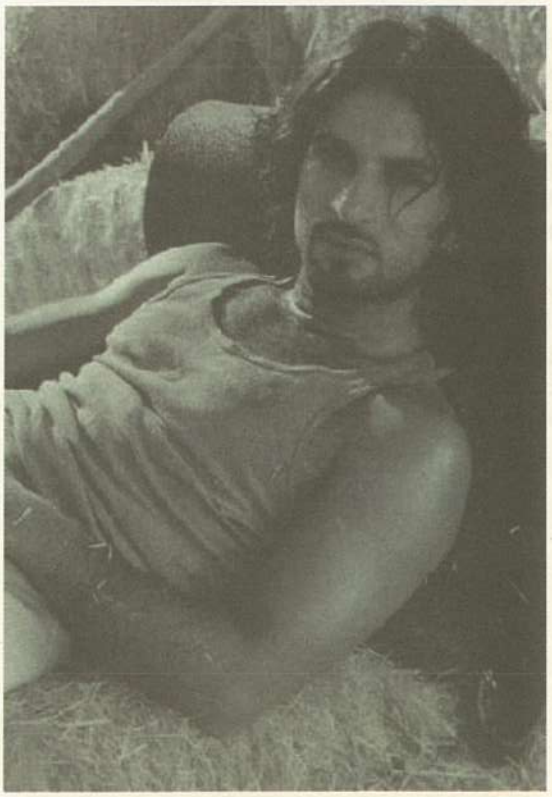
Fetiş Parti ilanı - fetiş olay örneği



Joseph Hartwig, 1924



"9.5 Hafta" filminin Türkiye'de insanları etkileyen fetiş nesnesi

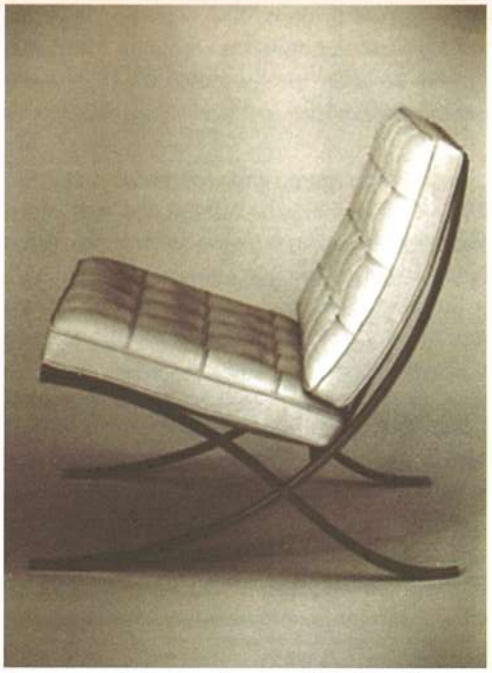


Yerel bir fetişten, global fetişliğe transfer etmeye çalışan bir yıldızımız...

yaratılıp tasarım nesnesine bulaştırılır. Bugün, Bauhaus satranç takımı, modern tasarımın en ayırt edici özelliklerinden olan, herkes tarafından erişilebilinir olma, ucuzluk, 'sıradanlık' gibi niteliklerini bir anlamda kaybetmiştir, bu tasarım (saf değerlerinden bağımsız olarak) artık bir fetiş nesnesidir. Elbette satranç amaçlı kullanılabilir, bakılabilir, ellenebilir, ancak herhangi bir takım bütün bir modern tasarım tarihi içindeki yerinden bağımsız olarak değerlendirilemez. Bir anlamda (tasarımı çok beğenebiliriz, hayran olabiliriz, aldırmayabiliriz..) yargılarımız bu tasarım nesnesinin fetişlik durumu nedeniyle lekelenmiştir, otantik (yalnızca bize ait) değildir. Josef Hartwig'in 1924 yılında Bauhaus Weimar'da tasarladığı, taşların hareketlerine göre biçimlendirilen ve bugün 150-250 arasında satılan bir satranç takımına bakmaktayız, herhangi bir satranç takımına değil.

Tasarım dünyasının fetiş kişileri belki de fetiş nesnelerinden daha fazladır. Tasarım genellikle popüler kültür ile fazla ilişkili bir alan olmasa da, tasarım yıldızları ile ilişkimiz bir anlamda popüler kültür yıldızları ile olan ilişkimize benzer. Bu durumda da gerçeklik ile gerçeklik olarak sunulan arasındaki ilişki kopuktur, kişinin yaptığı iş ile kişiliği arasındaki alan belirsizleşir (belirsizleştirilir). Benzer şekilde tasarım nesnelerinin hikayelerini de nesnel niteliklerinden ayırmak olanaklı olmaz, fetişlik durumunu tam da bu üst üste çakışma destekler ve büyütür.

Sonuç olarak, tasarım alanlarında çok yaygın olan **toplumsal fetişlik durumları**, nesneleri, kişileri ve ortamları içeriğinden, deneyiminden, özünden ayrıştırır, soyutlar. Yalnızca biçimler, imajlar ve o nesne-kişiye yüklenen ve bizim de inandığımız (inandırıldığımız) anlamlar-algılar dünyasına indirgenmiş olurlar. Fiziksel anlamları ile bir deneyimleme söz konusu değildir artık, kişi fetişini kendi tanımladığı ve orjinal özünden çok farklı olan bir şekilde deneyimler-içi boşaltılmış bir deneyimdir bu (dergilerden sadece fotoğraflarını- belki de tek bir fotoğrafını- gördüğümüz binalar). Mimarlık -tasarım gibi çok yönlü, tek bir duruma indirgenemeyen alanlar için ne kadar yazık...



İspanya Kralı için tasarlanan koltuk, ister istemez kral-taht-tasarımcı ilişkisini hatırlatır.

MUSKALI MİMARLIK, YAFTALI ELEŞTİRİ...

Hülya YÜREKLİ
Mimar, Prof. Dr.

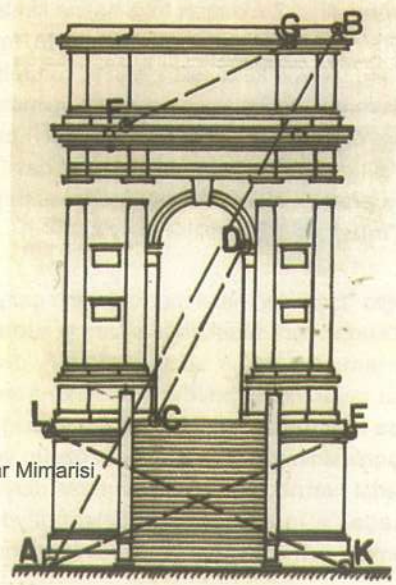
Ferhan YÜREKLİ
Mimar, Prof. Dr.

İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

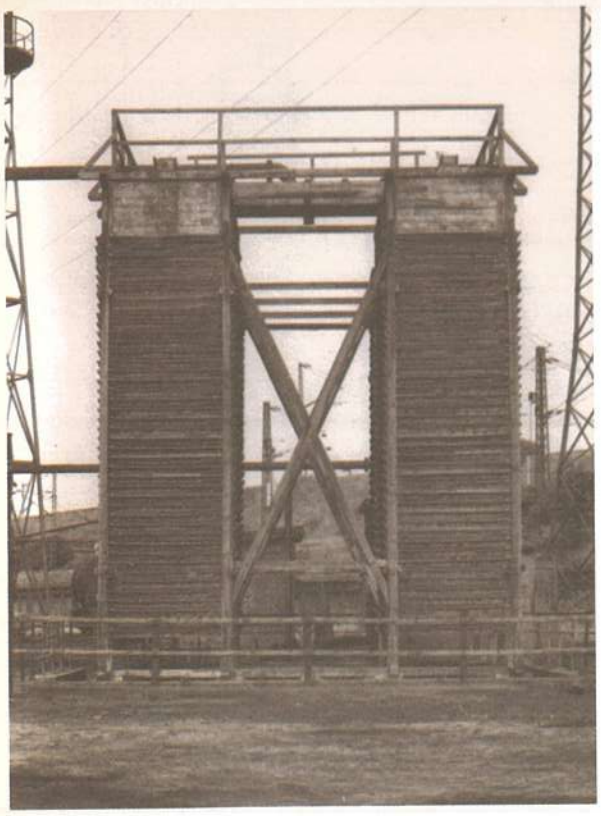
Fetişizm, "objelere sihirli güç atfederek medet ummak" ise, mimarlıkta bir işe yarar mı fetişler? Bir entelektüel uğraş olan mimarlıkta fetişlere yer olmayacağını ileri sürmek mantıklı görünse de, mimarların ve eleştirmenlerin işine yaradığı sıkça gözlenebilmektedir.

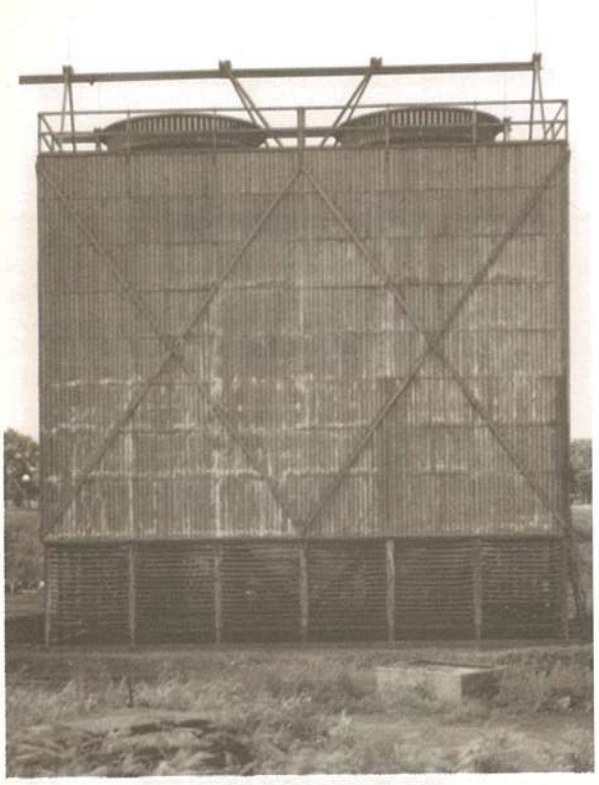
Belki de **'fetiş'** ve **'akıl'**ın iki karşı kutup olduğu ve mimarlıkta birlikte varlıklarının çok eski tarihine karşın, aralarındaki otorite çekişmesinin yaklaşık iki yüz yıllık olduğu söylenebilir. Gerçekten 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başı, mimarlık açısından ilginç gelişmelerin yaşandığı dönemlerden biridir. Bu dönemde, bir yandan aristokrasi veya iktidarın -yani üretmek yerine üretime el koyanları, akademyasında, statüko sağlamak yani öteki yaratmak amaçlı **'oranlar güzelliği'** peşinde, yeniden klasik stillerin gündeme geldiğini ve bunun paralelinde **'eser bırakma'** kavramının sürdüğünü görüyoruz.

Diğer yandan da akıl, deney, evrensellik kavramları ve bunları ortaya çıkaran burjuvazi'nin doğumu, yani kültürel ve endüstriyel üretimi ön plana çıkaran bir entelektüel sınıfın ortaya çıkışı; kısaca, 'aydınlanma' var. Yeni durumun -endüstriyel üretimin- gerektirdiği binalar için akademyanın ise hazır modelleri yok; zaten ilgi alanı da değil. İster istemez bu binaları mühendisler yapıyor. Mühendislik içindeki mimarlık okulu, mimarlık akademisinin yanında yer buluyor[1]. Mühendislik okulunun iki farkı belirgin; biri 'dekore' edilmiş, statüko sağlayıcı 'oran'lar yerine 'metre'nin 'verim' amaçlı 'yalın' biçimleri ile yetinmesi; diğeri, hazır modeller öğretmek yerine, bilinmeyen sorunlara çözüm üretecek zihniyet -entelektüalite- aşılaması. Eserlerin yerini deneysel çalışmaların alması gerektiğinin ipuçları beliriyor, modernite yaşama girmeye başlıyor. (Resim-1)

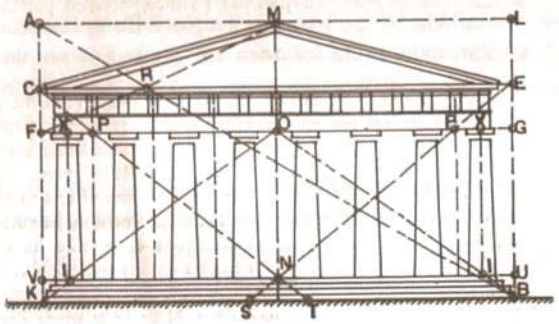


Resim 1-
Kutsal Oranlar Mimarisi





İki Soğutma Kulesi



Entelektüel uğraş elbette risklidir; sonunda yanılabilirsiniz. Entelektüel uğraş elbette zordur; daha çok bilgi, daha çok derinlik, daha çok hayalgücü, sezgi, daha çok özgüven ister. Entelektüel uğraşa girmek kişinin dünya görüşüne bağlı olarak, bir doğal seçimdir. Dünya görüşünün nasıl oluştuğu ise karmaşık, çok etkenli bir konudur.

Yaşamı sürdürmenin daha kolay yolları da vardır. Mimar olarak, onaylanmış durağan sistemler içinde ömür -mesleki ömür- pekala yaşanabilir. Tabii bu şekilde yaşayanlar yeterli çoğunlukta ise, başarı, ödül, statü de kazanılabilir ki **"çan eğrisi"** her durumda yeterli çoğunlukta olduklarını söylüyor. Zaten 19. yüzyılın mimarisinde olması gerekenin aksine, bu nedenlerle yine stil yapıları yer alıyor; 19. yüzyıl, bir **'stiller panayırı'** olarak tanımlanıyor, akıl-deney mimarisi gözardı ediliyor mimarlık **'inteligentia'** sında. Bedii zevklere hitap etmek entelektüel heyecan yaratmaya tercih ediliyor.

Bütün **"akım"**lar ("...izm" ler), durağan sistemler olarak görülmelidir. Acaba akımlar, giderek **"sihirli güç atfedilerek medet umulan"** fetişler halini almıyorlar mı? Sistemin -akımın- dışına çıkma çabalarını kimler veya neler engelliyor? Akımları fetiş haline kimler veya neler getiriyor? Eleştirmenler, tarihçiler, medya, müşteri, piyasa koşulları, meslek kuruluşları, eğitim kurumları, mimarlar, ödül verenler, ödül alanlar ve -bizim açımızdan bir ekstra olarak- oryantalizm, sorumluluğu nasıl paylaşıyorlar? Basiretler nasıl bağlanıyor; bilinçler nasıl köreliyor da ortaya eklektik elemanlardan medet uman mimarlıklar, yani **"muskalı"** mimarlıklar çıkıyor.

Örneğin **"taç kapı"** nasıl muska haline geliyor? Tasarımı nasıl kurtarıyor? Muskanın tasarımı kurtardığına nasıl onay alınıyor; kimler susuyor, kimler destek oluyor? Yoksa muskaya sığınıldığının farkına mı varılmıyor? Acaba aristokrasiye ait olmayan, doğa ile yaşam mücadelesinin içinden çıktığı için özgün ve değerli halk mimarisi -vernacular mimarlık- nasıl oluyor da **cumba** ve **saçak**'a indirgeniyor; fetişleştiriliyor. Kalmamış yaşamların mimarisinin iki seçilmiş elemanı, hiç ilgisi

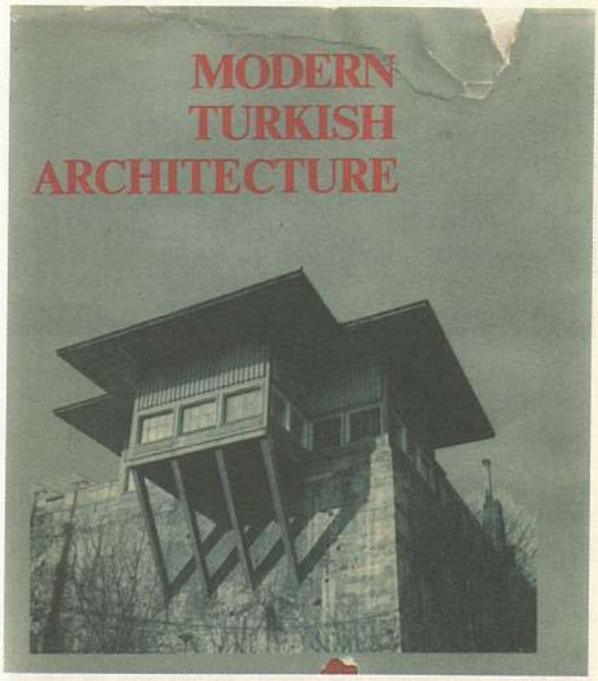
olmayan ve bu defa **'zorlama aristokrasi'**ye elbirliğiyle nasıl da pazarlanabiliyor; vazgeçilmezler haline getiriliyor. Sözde inteligentia, sözde kültür adamı, yerli oryantalist, kimliklerini lumpenle birlikte **'muska'**da arıyor; yakışmıyor; farkına varamıyor.

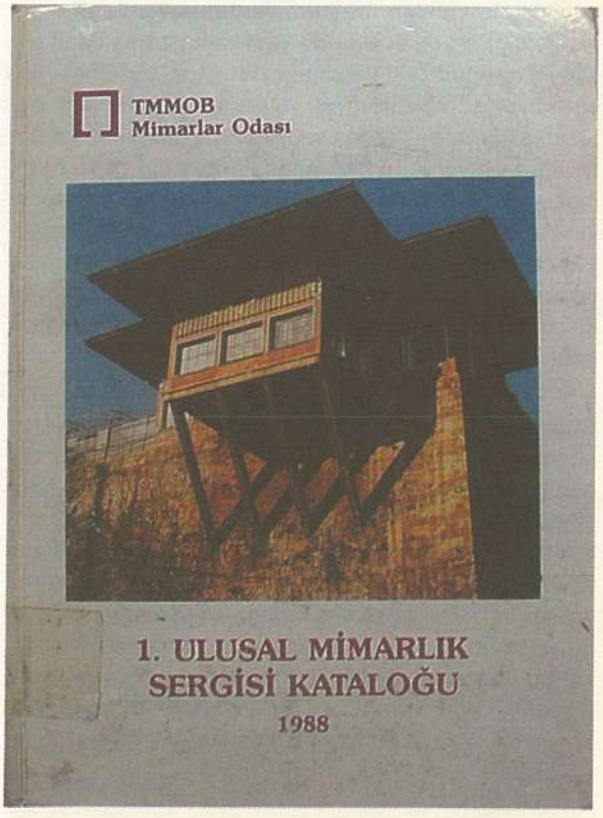
Örneğin eğitimimizde, 30'ların sonundaki evrensel-geleneksel kavgasını kazanan tarafın karizmasının çok güçlü olduğu biliniyor. Ancak **'ikinci muskalı mimarlık'** döneminin yaşanmasında bu tek başına yeterli olamayacağına göre genel siyasal sapmanın da rolü aranabilir mi? Bunda cemaat-Gemeinschaft düzeninden, cemiyet-Gesellschaft düzenine geçemeyenlerin çokluğu da rol oynamış olabilir mi? Neyse ki bu irrasyonel tutum karakteri gereği pratikte çok yaygın ve uzun ömürlü olamıyor, kendi öğrencileri tarafından bile izlenmiyor.

80'lerden sonra ve giderek artan şekilde gelişen cumba-saçak fetişinin nedeni ise, dünyaya, yeni sömürgeciliği -küreselleşmeyi- kamufle etmek amacıyla pompalanan irrasyonel **"yerel kültür-yerel kimlik"** kavramları veya onların mimarlık yöntemi olarak **"simbiosis"** -bir nevi melezlik- olabilir. Belki de hakim güç her alanda olduğu gibi mimarlıkta da yarattığı **'öteki'**ni kendi bataklığında tutmak için pohpohlayarak yönlendiriyordur. (Resim-2)

Benzer bir durum olarak, piramitler, koniler, silindirler ve tonozlar ile yuvarlaklar, üçgenler, kareler yanında bir kaç da, aks denen çizgiden oluşan kompozisyonları fetiş olarak kullanan mimarlık çalışmaları ise tüm dünyada, hem de ünlü mimarların öncülüğü ile yaygın olarak görülüyor. Bu kolay yol en çok da iyi eğitilmemiş öğrencileri etkiliyor; kolayca onaylanan bir öneri geliştirmenin yarar mı, zarar mı getirdiği genç dimağlarca tam olarak değerlendirilemiyor. Böyle bir eleman olarak **'arz'** edilen ve saptırılmış duyguların bilinçsizce **'talep'** ettiği kemer, deterministlikle suçlanan modern mimarlıkta, çekmeye çalışmayan taş ile zorunlu olarak ortaya çıkan bir biçim olarak, çekmeye çalışan malzeme, örneğin betonarme ile yinelenmez, ayıp sayılırdı.

Eğitim bir başka açıdan da **'fetiş'**, üretim tesisi gibi görünmektedir. Gerçekten eğitimin yetersizliği ve iyileştirilmesi sözkonusu olduğunda yıllardır ilk akla gelenler, kadronun nitelik ve motivasyonu artırmak yerine, müfredat programı ve yasaları tartışmak olmaktadır. Yasalar ve programlar sık sık değişmesine karşın eğitimde önemli bir farklılık söz konusu olmazken bunda ısrar etmek, acaba bir fetişizm türü değil midir? Gerçi buradaki fetişlerin sihir gücü yetersiz kalmaktadır, ama hiç değilse sorumluluğumuzu yüklenmekte, bizi temize çıkarmaktadırlar. Örneğin eğitim süresinin 5 yıl olmasının gerekçesi açıklanmamakta, ama üzerinde geniş ölçekli





Resim-2 Taşlık Kahvesi, yapımından 40 yıl sonra da Modern Türk Mimarisi'ni temsil ediyor.



Resim 3a-Ankara Sergievi, Mimarlığa evrensel bir katkı



Resim 3b- Ankara Sergievi, yöreselleştirilip kimliğini kazandıktan sonra.

bir konsensus her gündeme gelişte derhal oluşabilmektedir. Yoksa 5. yıl söylemi mimarlık eğitiminin bir türlü takılamayan muskası mıdır?

Bir başka **'fetiş alanı'** da araştırmalardır. Örneğin kentsel araştırmalar, dönüp dolaşıp yarısı su olan İstanbul'da bile yeşil alan eksikliğine dikkat çekmektedir. Herkesin yaya olarak yeşil alana ulaşmasının gerektiği savı, yaya kentlerden kalan bir durum, bugünün kentleri için ise bir fetiş olmaktadır. Konut araştırmaları için de aynı şeyi söylemek durumundayız. Yıllardır büyük masraf ve güçlüklerle yapılan araştırmalarda, balkonların niye kapatıldığı, iki odalı evlerde yaşayanlara beş odalı ev isteyip istemedikleri defalarca sorulmuş, belki hala da sorulmaktadır. Konut sorunlarımız konusunda ne biriktirdiğimiz, bunlardan ne yarar sağladığımız ya da bunlara yetkili kurumların ne derece ilgi gösterdiği malumumuzdur. Ancak benzer araştırmalar sürmektedir ve araştırmayı yapanların yayın ve dolayısıyla akademik yükselmelerinde muska görevi gördüğü tabii ki yadsınamaz. Bu arada 70'li yıllarda **'sistematik tasarım'**ın da bir fetiş olarak bilimsel mimarlık dünyasından geçtiğini hatırlıyoruz.

Olumlama aracı olarak kullanılan fetişlerin paralelinde, olumsuzlama için kullanılan **'yafta'**laşmış fetişler de görüyoruz. Örneğin yine konut ile ilgili olarak 'modern mimari'nin suçlanmasında diğer bazılarının yanında en çok kullanılan **'yafta'**lar olarak ütopya ve yalancılık bu anlamda dikkat çekiyor. Birkaç toplu konut alanının yapıldıktan 40 yıl sonra boş kalmasının gerekçesi sadece bu yaftalara dayandırılabiliyorsa başka ne söylenebilir ki? Bu bağnazlık, benzer birçok planlamanın, modern mimarinin açık formlarının geliştirilebilirliği sayesinde bugün de yaşayabildiğini görmezden gelmeye bile yol açabiliyor.

Cumhuriyetimizin Atatürk dönemini tepeden inmeci, totaliter bir dönem ve buna bağlı olarak da dönemin mimarisini **'Batı taklidi'** olarak yaftalamak da, insanın kendi yaşantısının özelliklerini bile farketmesini engelleyebilen çok güçlü bir fetişin varlığının kanıtı değil mi? (Resim-3a, 3b)

Tabular, irrasyonel yaşantıların sığınağıdır. Evrensel tabu, dolayısıyla evrensel fetişten söz edilemez. İnsanlığın hedefi -bir entelektüel sonuç olan- evrenselliktir, ticari bir sonuç olan küreselleşme değil. Kültür zenginliği, çeşitli kültürlerin fetişlerinin bir arada yaşaması ile değil, çeşitli kültürlerin akıl süzgecinden geçmesi ile evrensel kültüre ulaşılması ile sağlanır. Muskasız mimarlık ve yaftasız eleştiri de bu şekilde bir avuç aydının halktan kopuk mimarlığı olarak görülmekten kurtulup, tüm insanlığa ait deney alanı olduğunu gösterebilecektir.

(1) A. Perez-Gomez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, The MIT Press, 1994.

*Paul Thomas, **"Eşiklerin Poetikası"**[1] adlı çalışmasının **"Sembolik Eşik"** başlıklı bölümünde, mekanda varolabilen farklı ilişkileri **"sandalye ve eşik"** örneğinde inceler. Çalışmada, bir yandan eşik, kişinin içerisinde yer aldığı mekanla bağlamsal ilişkisini sergilerken, diğer yandan da dışarıdan bakan bir göze, eşiği gözleme şansı verilmiş olunur. Thomas, evden sokağa kadar uzanan eşiklerin mekansallığını, **Lefebvre**'nin **"fetişleştirilmiş soyut mekan"** ve **Bachelard**'ın **"mutluluk mekanı"** kavramları ile inceler. Ayrıca eşik mekanda, önemli bir sembol olan "sandalye"nin bir **"gösteren"** olarak gücünü de açıklamaya çalışır. İçerisinde, bağlamlaştırıcı bir sembol olarak "sandalye"nin de yer aldığı bu son derece tiyatral mekanı incelemek, **"sandalye"**nin bir işaret olarak algılanmasının ötesinde, **"eşik mekan"**ın da bir gösteren olarak kavranılmasını sağlar.*

Fetişleştirilmiş Mekan-Mutluluk Mekanı

Evin içinin evcil karakterinin, sosyal olanla karşı karşıya geldiği yerdir "**eşik**"... Dışarıdan görülebilen eşik mekan, kullanıcı açısından güvenlik duygusunun kaybolmasına yol açarak, bir tür "mutlak" nitelik kazanır. Bu mutlaklıkla karşı karşıya kaldıklarında kullanıcılar, kendilerini ve yaşadıkları deneyimleri bu mekandan soyutlamaya başlarlar.

Lefebvre, "fetişleştirilmiş soyut mekan"ın iki farklı soyutlamaya neden olduğundan söz eder: Kendilerinin farkına varamayan kullanıcılara ve buna karşı eleştirel tavır alamayan bir düşünceye..."[2] Eşik mekan, Lefebvre'e göre, hem farkına varılamayan bir alegori , hem de eleştirel olamayan düşüncenin bir yansıması olan "sandalye" ile ilişkilendirilebilir. Eşik mekana yerleştirildiği andan itibaren sandalye, yalnızca bir sandalye olarak kalmaz, "tanıma"nın önemli bir sembolü olur. Böylece, insanın bireysel mekanını tanımlamak için ihtiyaç duyduğu sürekli bir bilincin ve bilinçsizliğin ikonu haline gelir. Gösteren olma potansiyeline bağlı olarak fetişleştirilmiş sandalye, kendi mekansal varlığının yanında, fetişleştirilmiş soyut eşik mekan içerisindeki varlığının da kavranılma gereğini duyar.

Lefebvre'nin kuramsal olarak fetişleştirilmiş soyut mekanı sorgulamasında bir gösteren olarak sandalye, hem gören, hem de görünen tek bir varlık gibi davranır. Sandalyenin üstlendiği işlev, sandalye eşik içerisinde bulunmadığında daha da belirginleşir. Issız bir yerde havada yüzen bir boşluğa benzeyen bu mekan, psikolojik açıdan korkutucu bir alan oluşturur. Fetişleştirilmiş soyut mekan, tanınamayan ile tanınabileni kavrayamama arasında bir ikilemle karşı karşıya kalır. Sandalye, mekanın tanınabilirliliğini artırarak, mekanın soyut fetişleştirilmesini destekler. Bu tanıma, kullanıcının, eşiğin mekansallığını kavrama yeteneğini engeller. Lefebvre'nin bu anlamda tanımladığı eşik mekan, ne sosyal morfolojinin, ne de yaşanmış deneyimin bir ürünüdür. Eşik, birbiriyle ilişkili sosyal mekanlar dizisinin bir parçası olarak görülebilir; sosyal birer mekan olan sokak, banliyö ve kent gibi...

Kavramın karmaşıklığı, mekanın "**fetişleştirilmiş**" soyutlaması ve dolayısıyla eşik mekanın oluşmasına neden olan şeyden ileri gelir. Lefebvre mekanı algılamada, "bakan" kişinin durumunu yalnızca bir aracılık sürecine indirgeyen anlayışta gördüğü kuramsal hatayı şöyle tanımlar[3]:



Sembolik Eşik

Paul THOMAS
Tasarımcı

Curtin Teknoloji Üniversitesi
Batı Avusturalya

Çevirenler:
Beyhan BOLAK HİSARLIGİL
Hakan HİSARLIGİL

*"Kuramsal hata, mekanı, düşünmeden, algılarken zihinsel davranış yardımıyla farklılıklara yoğunlaşmadan, detaylarıyla gerçek bir bütünlüğe ulaştırmadan, biçimler ve içerikler ile arasındaki ilişkileri kavramadan, görmekle yetinmektir. Bu hatanın düzeltilmesi, büyük olasılıkla, ideolojik pek çok yanılsamanın giderilmesine neden olabilir. Bu, görünüşte "**nötr**", nesnel, değişmez, saydam, saf veya kayıtsız bir mekanın, hem güvenilir bir bilgi sistemini yapılandırmayı, hem de "çevre", ekoloji, doğa, doğa karşıtlığı ve kültür gibi bileşenleri öne çıkararak bir hatadan kaçınabilmenin ötesinde bir şeyler ima ettiğini göstermeye çalıştığım düşünceleri bir çeşit kurcalamadır. Aslında, sürekli olarak kendi varlık koşullarını sürdürmeye ve yeniden üretmeye çalışan bir bütün öznenin, varlığını bile tamamen unutmamıza neden olan, bir hatalar dizisi, bir yanılsamalar karmaşasıdır. Bizler ayrıca **"mutlak politik mekan"** olarak da adlandırılabilen bir bütün nesnenin de varlığını unuturuz: Bir soyutlama olmasına karşın, kendisini, "**Güç**"ün bir aracı ve bulunduğu yer olma nitelikleri ile donatıp, büyük bir gerçeklik olarak kabul ettirme yolları arayan **stratejik mekanın**..."*

Bu paragraf, mekanı, kendi koşullarını yeniden üreten bir ortam olarak kavramada Lefebvre'nin düşüncesini tanımlar. Bu düşünce, Lefebvre'nin yukarıda tanımlanan temsili mekanları ilişkilendiren biri olarak gördüğü Bachelard'ın, içerisinde gezinilen mekanları bir düşe benzeten görüşü ile karşıtlık gösterir. Bu düşler, bilimsel bir anlayışla temsil edilemeyen mekanı, daha kişisel ve mutlak olarak tanımlar. Gaston Bachelard "**düşe-benzer mekan**"ları şöyle tarif eder:

"Düşe-benzer mekanlar, türlü mekanların insancıl değerlerini belirlemeye çalışır: Elle tutulabilen, karşıt güçlere karşı savunulabilen, sevdiğimiz mekanlar... Niteliklerin çeşitliliği ve şiirsel tonlamaların yarattığı farklılıklarla övülen mekanlar... Koruyucu niteliğine eklenen bir diğer değer ise, sonradan etkin bir hale gelecek olan imgelem değeridir. İmgelem yoluyla kavranan mekan, gözlemcinin ölçüm ve değerlendirmelerine bağlı, kayıtsız bir mekan olarak kalmayıp, tek bir pozitif değere bağlı olmaksızın, imgelemin içerebileceği olası bütün çeşitlilikler içerisinde yaşanılmaktadır. Ve özellikle de koruyucu sınırlar içerisinde Varlığı yoğunlaştırarak, her zaman bir çekim alanı oluşturur..." (4)

Mekanın gücü, vurguyu doğrudan yorumlayıcı üzerine yapan Bachelard için, mekanın imgesel olmaya başladığı anda ortaya çıkar. Mekanı incelemede bilimsel bir öngörü üzerinden hareket etmeyen Bachelard, öznel yorumlamadan yararlanarak fenomenolojik bir yöntem araştırır. Oysa Bachelard'ın "**mutluluk mekanı**" ile Lefebvre'nin "**fetişleştirilmiş soyut mekanı**" birdir. Her iki kurgu da süre giden bir diyalektiğin devamlılığı için kendi koşullarında varolma gereksinimi duyar. Bu mekanlar "**yaşanmış deneyim**"lerle değil, "**yaşamak**"la tanımlanır. "**Yaşanmış deneyim**", kaydedilmiş olan, "**deneyim**" ise kayıtlı olanın üzerine inşa edilendir. Bu ise, "**şimdinin farkında olmak**"la eş anlam taşıyan "**yaşamak**"la karşıtlık gösterir.

Perspektif Mekanı

Lefebvre ve Bachelard'ın düzensizlik gösteren durumları, eşik mekanın perspektif ile ilişkisi üzerinden incelenebilir. Victor Burgin'in sözleriyle(5),

"Euclid'den iki bin yıl sonra Brunelleschi de, görme konisini bir düzlem yüzey, bir resim düzlemi ile kesilmiş olarak düşünmüştü. Bu anlayışla modern-öncesi dünya görüşü, yer-merkezcil olmayan, ancak Kopernikçi insan-merkezcil ve ben-merkezcil bir evrene dönüştü. Euclid geometrisinin temel ilkesi, mekanın üç boyut içerisinde sonsuzca uzanımıdır. Buna karşın tek-kaçışlı perspektifin etkisi ile bir gözlemcinin varlığına bağlı olarak uzayın bir merkezinin olduğu düşüncesi de devam eder. Kuşatıcı bakış, derece derece tanrıdan insana geçer."

Bakışın tanrıdan insana nasıl geçtiğini göstermeye çalışan Burgin için bu durum, tek kaçışlı perspektif olarak algılanan eşiğe, sokaktan bakan bir göz için de geçerlidir. Perspektifin kökenleri üzerine yazan Hubert Damisch, Lukacs'dan şöyle alıntı yapar(6):

"Zaman nitel, değişken, akışkan doğasını yayar. Net bir biçimde resmedilebilen, kendisi gibi ölçülebilir nesneleri de içeren bir sürekliliğe dönüşür... Kısaca zaman, mekana dönüşür."

Bu zaman-mekan kavramı, evin ve sokağın zamansallığı arasına yerleşen bir sahnenin dondurulmuşluğuna benzerlik gösteren eşik mekan ile tıpatıp örtüşür. Bu Euclidci eşik mekanda yer alan nesneler arasındaki ilişkiler bir bakıma, ölçümlenebilir bir sürekliliğin, ölçümlenebilir bir nesne olan sandalye ile ilişkisi gibidir. Perspektifin geliştirilmesine bağlı olarak mekan, Rönesans öncesi ve Rönesans'ta ölçümlenebilir bir nitelik kazanmıştır. Erwin Panofsky'nin perspektifle ilgili işaret ettiği gibi:

*"Bir anlamda, perspektif psikofizyolojiksel mekandan, matematiksel mekana dönüşür. Böylece perspektifin ön ve arka, sol ve sağ, beden ve boşluk arasındaki farklılıkları yadsımasıyla mekan, bütün parçaları ve içeriği ile tek tek **"parçaların sürekliliği"**ne indirgenir."*(7)

Perspektif, Burjuvazi bir anlayış içerisindeki "**gözleyen**"i, bilinmeyen bir önemli merkeze oturtarak uzaklaştırır.(8) Eşik mekanın perspektif olarak gözlenme süreci, genelde mekanın bütününün kavranmasını zorlaştırarak, gözleyenin görüntüyü kısmen algılamasına yol açar. Tanrıvari bir şekilde bakan gözlemcinin durumu, eşiğin bütün resmini tek bir bakış noktasına indirger. Tek bir noktadan algılanan bu eşik mekan, boş bir sahneye benzer. Sandalyesiz eşik mekanın boşluğu, şapkadan mutsuzluk, korku, verimsizlik, yalıtılmışlık duygularını çıkarır: Kimsenin kaygı duymadan geçemeyeceği, konuk sevmez bir mekan... Bir sahne olarak eşiğe sandalyenin kazandırdığı şey, günlük yaşamlarımızın son derece mekanikleştiği ve parçalandığı çağdaş toplumda, varlığına gereksinim duyulan insancıl bir niteliktir.








EŞİK VE SANDALYE

Eşikteki sandalyeyi görmek, ıssız bir çölde yalnız olmadığınızı söyleyen ayak izleriyle karşılaşmak gibidir. Eşiğin suskunluğu, sürekli tetikte olan sandalyenin bir insan varlığına işaret etmesi ile karşıt bir durum oluşturur. Maddeselliği, malzemesi, kavranışı ile eşik mekanda algılanabilir bir nesne olarak yer alan sandalyenin, "ahşap", "metal", "plastik" ve "camyünü"nden yapılmış olması, insanın yeryüzündeki malzemeler üzerinde denetleyici gücüne işaret eder. Böylece sandalye, insanın doğada var olan **"kullanım değeri"**ni, **"takas değer"**ine dönüştürebilme becerisini yansıtır.(9) Maddesel bir varlık olan sandalyenin bir değer olarak gelişimi, sosyal ve politik anlamlar yüklenip güçlenmesine kadar devam eder. Politik anlamlar, düşüncelerin zenginlik potansiyellerini yaratarak, sandalyeyi daha önce hiç olmadığı kadar görkemli yaparken, yalnızca sandalyeye değil, onu kuşatan mekana da güç katar. Bu potansiyelin bir kez kavranması ile, eşikteki bir sandalyenin mekansallığının, kuramsal bir bağlamda da tanımlanabilme becerisi gösterilmiş olur. **"Fetişleştirilmiş soyut mekan"** olarak görüldüğünde eşik, şifresinin çözülmesini bekleyen bir mekan olarak önemini yansıtır. Lefebvre de mekanın şifresinin çözülmesinin mümkün olabileceğini belirtmektedir(10) :

"Madde-olarak-Mekan kavramı ile başlanarak, paradigmatik karşıtlıklar hızla çoğalmaktadır: Bereketliliğe karşı verimsizlik, uyumluluğa karşı düşmanlık ve pek çok benzerleri..."

Tanımsız durumdaki eşik mekan durgun bir mekandır ve ne bir nesne ne de bir özne olmayan, hareketsiz bir maddedir. Lefebvre'nin de ileri sürdüğü gibi mekan, bir madde olarak da incelenebilir. Lefebvre'e göre böyle bir incelemenin yapılmayışı, sorgulamak için kendisi başlı başına bir gerekçe oluşturan **eleştirel bir dilin yoksunluğu** ile ilişkilendirilebilir: Mekanı anlayamama, dolayısıyla eşik mekanı anlayamama neden? Bu bağlamda Lefebvre ve Bachelard'ın önemi, **"fetiş"** kavramında yatar. Bu kavram ilk kez Lefebvre'nin **"fetişleştirilmiş soyut mekan"**ında suskunluğa atfedilirken, Tracy Brown "**fetiş**"ten şöyle söz eder(11):

*"Freudcu anlayışa göre **fetiş** üç bölüm içerecek biçimde imgelenebilir: Bakışı yönelten özne, perdelenmiş-hafıza ya da fetiş nesne, ve de en önemlisi, perdelenmiş-hafızanın ardında olan şey:tüm fetişleştirme sürecinin kökenleri..."*

Lefebvre ve Bachelard, Brown'ın **fetiş** kavramını bu şekilde yorumlaması ile ilginç bir bağlama oturur. Lefebvre'e göre mekan, tanınamaz hale geldiğinde fetişleştirilir. Mekanın anlaşılabilmesi için ise, **fetişleştirilme süreci**nin incelenmesi gerekir. Bachelard'a göre ise mekan, **imgelem** yoluyla tanınır. Bu iki farklı yaklaşım, Lefebvre'e bir temel oluşturabilecek olan Bachelard'ın mekanı imgeleme biçiminden yola çıkarak sentezlenebilir. Bachelard'ın imgelemi olmaksızın **"fetişleştirilmiş soyut mekan"**, yüz yüze gelmek için oldukça ürkütücü sayılabilir. Önce Bachelard'ın bağlamında mekan ile yüzleşip, sonra mekana ilişkin kuramsal yanlışları sorgulayabiliriz. **Eşik mekan**ın perspektif bakış noktasının ardındakini, eleştirel bir sorgulamaya olanak sağlayabilecek **"perdelenmiş-hafıza"** kavramı ile, Bachelard ve Lefebvre arasındaki ilişkinin daha da geliştirilebileceği gösterilebilir. Bachelard üzerinden **"perdelenmiş-hafıza"** kavramı tanıtılarak, görünenin ne olduğu incelenebilir. **Sandalye**yi de içeren **eşik mekan**, Lefebvre ve Bachelard'ın mekan kavramlarının her ikisini de kapsar. Perspektif bakış, kişiye, eşiği bir tiyatro sahnesi ya da bir sinema perdesi olarak algılama konumu vererek, bir yanılsamaya neden olur. Sahneyi izleyici koltuğundan görmek, sunulan içerik ve kavramların eleştirel bir yargılamasını yapan izleyicide, Tanrısal bir hava yaratır.

Kaynaklar:

1.Thomas, P., 1997. The Poetics of the Thresholds, wasadm.central.wa.edu.au/facts/prt/poetics

2. Lefebvre, H., 1991. The Production of Space, Donald Nicholson-Smith (çeviren), Basil Blackwell Ltd, Oxford, s. 93.

3.Lefebvre, H., 1991. The Production of Space, Donald Nicholson-Smith (çeviren), Basil Blackwell Ltd, Oxford, s. 94.

4.Bachelard, G., 1969. The Poetics of Space, Maria Jolas (çeviren), Beacon Press, Boston, s. 35.

5.Burgin, V., 1991. Psychoanalysis and Cultural Theory: Thresholds, Donald James (editör), Macmillain Education, s. 13.

6.Damisch, H., 1994. The Origins of Space, John Goodman (çeviren), The MIT Press, Massachusetts, s. 19.

7.Panofsky, E., 1991. Perspective as Symbolic Form, Woodzone Books, New York, s. 31.

8.Damisch, H. (1994), bazılarının fotoğraf ve filmin, Burjuva ideolojisini kendiliğinden ya da mekanik olarak yaydığını söylerken, (çünkü Kapitalist dönemin doğmasıyla birlikte ortaya çıkan perspektif, bizzat kendisinin "burjuva" karakteri içerdiğini iddia eder) bazılarının ise deneysel sinemanın tek kaçışlı perspektifin egemenliğinden, hatta onun tüm genel sınırlandırmalarından kurtarabilecek cılız çabaları övdüklerini söyler.

9.Marx, K., 1976. Capital: A Critique of Political Economy Volume 1, Penguin Books, London, s. 71.

10.Lefebvre, H., 1991. The Production of Space, Donald Nicholson-Smith (çeviren), Basil Blackwell Ltd, Oxford, s.165.

11.Brown, T., 1992. Fetish, Patrick Deaton (editör), The Princeton Architectural Journal, New York, v4, s. 38.



Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası
Kuzey Taç Kapısının Nişi Yan Duvarından Detay

BİR ANITIN YAŞAMI DÜŞÜNCESİ VE DİVRİĞİ ÖRNEĞİ

Selen B. MORKOÇ
Y. Mimar

CAMEA
Mimarlık, Peyzaj Mimarlığı ve Kentsel Tasarım Okulu
Adelaide Üniversitesi
Güney Avusturalya

köprü

Bu yazıda, bir mimarlık anıtının kimlik dönüşümü ve mimarlık tarihi yazımının anıtı anlamak ve yorumlamak konusundaki yetersizlikleri üzerinde durulacaktır. Son zamanlarda bir Ortaçağ yapısı ilginç bir biçimde gündemde yer aldı. 1228 yılına tarihlenen, Mengücekli Beyliği'ne ait Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nın ahşap mimberinin kitabe panosu ve kapı kanatlarının çalındığı haberi kamuoyunda mimarlık ve sanat tarihçilerinin adeta acil alarm veren yorumlarıyla yankılandı. Ancak bu yorumlar, anıtın dünya çapında bir kültürel miras oluşu üzerine dikkat çekmekten öteye gitmiyordu.

Divriği anıtı, uzun bir süreden beri Türkiye'de sanat ve mimarlık tarihinin ilgi çekici konularından biri olmayı sürdürmektedir. Bu yazıda, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, betimleme kaygısından uzak, en genel anlamda bir anıt olarak art zamanlı tarihsel okuma içinde ele alınacaktır. Öncelikle anıt kavramı üzerinde tekrar düşünmekte yarar var. Anıt, Türkçe'de ve diğer bir çok dilde anı, anımsama ve bellekle yakından ilgilidir. Kelimenin Latince kökeni "monumentum", anımsatma anlamına gelen "monere" sözcüğünden türer(1).

Alman filozof Hans- Georg Gadamer, sanat eserinin ontolojik çözümlemesinde mimarlığa özel bir yer verir. Çünkü ona göre, mimarlık diğer tüm temsili sanatları sarmalayan ve barındıran bir özelliğe sahiptir(2). Gadamer, tam da anıt kelimesinin etimolojisine dayanan bir anlatımla anımsanmaya değer ve tarihin akışına dayanabilmiş mimarlık ürünlerini anıt olarak adlandırır. Gadamer'in bu çözümlemesi modern mimarlık söylemindeki anıtsallık bağlamında kesinlikle tartışmaya açıktır. Ancak tarihi mimariye farklı bir duyarlılık getiren şu sözlerle devam etmesi dikkate değer:

"Geçmişin mimarlık anıtlarının modern dünyadaki varlığı geçmiş ile bugünün bütünleştirilmesi uğraşını beraberinde getirir. Mimarlık ürünleri tarihin akış ırmağının kıyısında hareketsiz durmaz, geçmişe ait olduğu kadar bugüne de aittir, geçmişle bugün arasında birer aracıdır."(3)

Gadamer'in anıt tanımlamasına -tüm olası anakronizm şüphelerine karşın- Divriği örneğini de dahil etmek mümkün, çünkü Gadamer'in tanımında anıtsallık kavramı genel anlamda mimarlık ürününün bir niteliği olarak ele alınmış, biçimsel, etnografik ve coğrafi farklılaşmalardan soyut ve evrenseldir. Divriği örneği, Cami ve Darüşşifa olarak 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu anıtsal mimarisine ait bir örnek olarak sınıflandırılmasının yanı sıra kültürel belleği zorlayan anlamsal nitelikleriyle de bir anıttır.

Geçmişle bugün arasında bir aracı anıt olarak düşünüldüğünde Divriği Ulucami ve Darüşşifasının tüm coşkulu bezeme anlatımına karşın gizemli olduğu öne sürülebilir. Belki de bu çelişki onun geçmişte

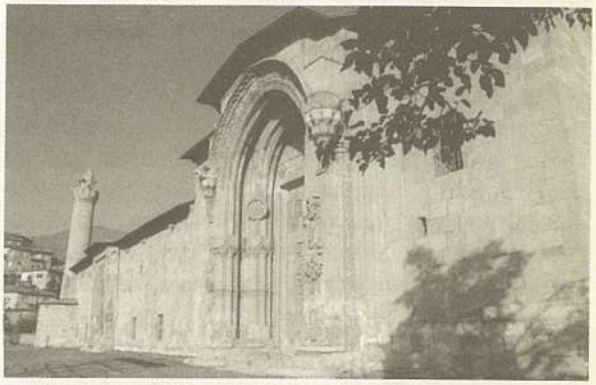
üstlendiğinden farklı bir kimliğe taşınmasının esas sebebidir. Anıt, Unesco'nun 1985 tarihli kararıyla dünya mirası listesine alınmıştır. Aslında bu liste inandırıcılığı sorgulanacak kadar uzundur ve sit alanı dışında tek yapı olarak Divriği anıtı Türkiye'nin listedeki tek temsilcisidir. Anıtın envantere kayıtlı künyesinde coğrafi koordinatlarının, bir fotoğrafının yanı sıra kısaca şu bilgiler yer alır:

"Anadolu'nun 11. yüzyılda Türkler tarafından elegeçirilen bu yöresinde 1228-29 yıllarında Emir Ahmed Şah iki kubbenin taçlandırdığı tek bir dua odası ve bitişiğine bir hastane inşa ettirdi. Oldukça detaylı tonoz konstrüksüyonu ve yaratıcı, düşsel, özellikle portallerde yoğunlaşan süsleme yontuculuğu -sade iç duvarlarla tezat içinde- bu İslam mimarlık şaheserinin kendine has özellikleridir."[4]

Unesco'nun kısa tanımlamasında alışılagelmişin dışında iki kelime dikkat çeker: Yaratıcı ve düşsel. Tüm biçem tartışmaları ve tarihsel dönem sınıflandırmalarında marjinal kalışı bir yana, anıtın "yaratıcı" ve "düşsel" nitelikleri dolayısıyla taşıdığı gizemin anlamsal zenginliği ve göreceliliği belki de geçmişle bugün arasındaki aracılığının en vurgulu niteliğidir. İnsan deneyimiyle somutlaşan anlamsal zenginliği nesnelleştirmek oldukça güç ama yadsımak da bir o kadar bilinci rahatsız edici. Fakat bu konu sanat ve mimarlık tarihi söylemlerinin başlıca kaygılarının dışında.

Bugünkü sanat tarihi söyleminde Divriği'ye iki bakışın egemen olduğu söylenebilir, bunlardan birisi tüm Cumhuriyet öncesi Türk mimarlığını kapsadığına inanılan İslam sanat tarihinin bir parçası olarak bakmak; ikincisi tamamen istisna, tekil bir ürün olduğunu, hatta zaman zaman şaheser olduğu görüşünü savunmak.

Birinci bakış açısı mantık olarak konsantrik çemberler şeklinde bir şemaya göre işliyor. Bu oldukça soyut bir şema, en dıştaki diğerlerini kuşatan başlıca çember İslam sanatı, onun alt çemberlerinden birisi de Türk- İslam sanatı. Divriği böyle tek merkezli ve soyut bir şemada görülemeyecek kadar küçük bir nokta, yok sayılması tercih sebebi. Zaten kronoloji takıntısı içinde yazılmış İslam sanat tarihi kitapları incelendiğinde Divriği'nin hiç dahil edilmediği ya da bir iki fotoğrafla tanımlamaları ve kronolojik mantık bütünlüğünü zorlamadan geçiştirildiği görülür[5]. İkinci bakış açısı ise durup tarihin çizgisine Divriği'den bakmak olarak özetlenebilecek, anıtın tekil ürün olduğunu savunan bakış açısı[6]. İkinci bakış açısı nesnesine daha duyarlıdır, fakat bu sefer de nesnenin görülemeyecek kadar küçük bir noktadan abartılı bir biçimde tarih yazımının baş karakterine dönüştüğüne tanık oluruz.



Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Genel Görünüş Batı Cephesi

Oysa Divriği anıtını yerinde gören birisi, herhangi bir köy kulübesindeki sıradanlıkla çözülmüş yapısal detaylarla, tekniğini akılda canlandırmanın zorladığı bir süsleme ustalığının çelişkisi içinde tamamen "öteki", oldukça yabancı bir ürünle karşı karşıya olduğunu algılar. Anıtın Türk sanat tarihi içindeki yerini duyarlılıkla dile getiren yorum oldukça dolaylı bir yerden gelir: Günkut Akın, evden yola çıkarak anıtsal mimariyi de yorumlayan doktora çalışmasının sonuç bölümünde Divriği'den, taç kapı duvarlarından birindeki bir çiçek aracılığıyla şu şekilde söz eder:

"Elbette İslam yazgıcılığı ile, Asya buyurganlığının dokuduğu kafes içinde, nasılsa boy atabilmiş çelimsiz bir çiçeğin coşkusuna yürekten katılıyoruz. Ancak gerçek olan, ürkek çiçeğin ardındaki, değişmeden sürüp giden, kalın ve derin çizgilerdir."[7]

Anıtın sanat tarihi söylemi içindeki yeriyle tezat başka bir önemli özelliği de Anadolu'daki bir çok tarihsel yapıyla paylaştığı ortak kader, yüzyıllarca ayakta kalabilmesidir. Bu ortaya tuhaf bir çelişki çıkarır. Söylemden anıtı öğrenen ve tanıyan araştırmacı gidip gerçeği yerinde gördüğünde yabancılaşma yaşar. Bir Anadolu kentinin ücra köşelerinde, sayısız benzerleriyle daha önce karşılaştıklarından yalnızca birisidir ve parçalanmış geçmiş tanıklarının her birisini kendi bütünlüğü içinde merak edecek duyarlılığı geliştirmek, tarihi, bilinci boğan bir dipsiz kuyuya dönüştüren ağır yükü bindirir omuzlara. En kestirme çözüm "öteki" olanı bir şekilde ehlileştirmek, soyutlamaktır, ya övgülerle ya görmezden gelerek.

Sanat ve mimarlık tarihi yazımındaki bütünsellik kaygısı nesneyle dolaysız ve tamamen nesneye açık bir ilişkinin oluşmamasında en büyük engel. Bir anıtın yaşamı tarih olarak yazılsa ortaya bütünsellik kaygısı zayıf, belki naif ama daha duyarlı bir çalışma çıkabilirdi. Divriği için böyle bir arayışın tohumları bu yazının amacını oluşturuyor.

Divriği'nin tarihin kronolojisi içindeki varlığını Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nden itibaren kesintilerle izlemek mümkün. Evliya Çelebi ünlü Seyahatnamesi'nde, Divriği

anıtına yer verir, bugünkü tarihsel ve coğrafi sınıflandırmalar çerçevesinde mantığının anlaşılması oldukça zor, tuhaf karşılaştırmalarla yapıyı över, bunların dışında yapının harap durumda olduğunu, önlem alınmazsa çok yakın tarihte yıkılacağını yazar[8]. Albert Gabriel'in geçen yüzyıl başında yapıyı belgeleyen fotoğraflarından Darüşşifa iç mekanının şimdikinden çok daha bakımsız olduğu gözlemlenebilir[9]. Aslında Yılmaz Önge'nin derlediği 1978 armağan kitabında yapının geçirdiği bakım, onarım ve restorasyon girişimlerinin detaylı anlatımları mevcuttur[10]. Bunlardan özet olarak çıkarılacak sonuç Evliya Çelebi'nin tarihlediği 1649' la bugün arasında yapının bu girişimlerle bir şekilde ayakta kalabildiğidir.

Bir anıtın yaşamı düşüncesinden yola çıkılarak, tanık olunabilen son yüzyılın tarihi yazılırsa, Divriği anıtının öyküsü oldukça ilginçtir. Yapı, Kurtuluş Savaşı yıllarında güvenlik adına Topkapı Sarayından taşınan eserlere depoluk yapmıştır[11]. Darüşşifa bölümü yakın zamana kadar tahıl ambarı olarak kullanılmış, şu an genellikle kapısı asma kilitli, açıldığında yalnızca kendini ve içindeki sandukaları sergileyen bir mekan. Sadece namaz vakitlerinde açılan cami biriminin mihrap önü kubbesini saran tamir iskeleleri ibadet sırasında düşsel bezemeli mihrabın sembolik mesajını kesintiye uğratıyor. Son zamanlarda gündeme gelen kaçakçılık olayı dışında yapının çeşitli parçalarının daha önceden çalındığı veya parçalandığı doğrulanıyor. Kilim ve halıları dünyanın çeşitli müzelerinde sergileniyor, halk arasında büyülü olduğuna inanılan ve bir zamanlar cami mihrap önü kubbesine asılı çini bir küre ve caminin şamdanları daha önceden çalınmış[12]. Ama bu taşınabilir parçalar dışında asıl ilginç olan yapının hünkar mahfili ahşap korkuluk panolarının öyküsü.

Doğu cephesinde bugün pencereye dönüşmüş ama kuruluşu açısından dönemin Taç Kapılarının özelliklerini taşıyan birimin eskiden yerden basamaklarla yükseltilmiş bir kapı olduğu görüşü yaygındır. Bu kapının iç mekanla ilişkisinden yola çıkarak caminin doğu duvarındaki ahşap dikmeleri inceleyen Yılmaz Önge, burada daha önceden bir hünkar mahfili olabileceği varsayımıyla yürüttüğü çalışmalar sırasında, Sivas Vakıflar Müdürlüğü deposunda yapıya ait bir grup ahşap pano bulur. Bu ahşap panolar hünkar mahfili korkuluklarına aittir ve anıtın taç kapı bezemeleriyle biçemsel benzerlikler taşır. Önge, bu bulgularını bir grup fotoğrafla birlikte makale olarak yayınlar. Ahşap panoların o zaman Vakıflar Müdürlüğü deposunda olduğunu bu makalenin dipnotlarından birinden öğreniyoruz[13]. Yıllar sonraki bir gazete haberinden öğrendiğimiz ise bizi ilginç bir bağlantıya götürüyor: 1995 yılında depoda çıkan bir yangından sonra Divriği Ulu Camii'ne ait hünkar mahfili korkuluklarının ahşap panoları kaybolur[14]. Aynı panolar 1998 yılında Londra'da bir müzayedede pazarlanırken, önceden alarma geçmiş CIA tarafından bulunur ve devlet adamlarının katıldığı bir törenle Türkiye'ye teslim edilir[15]. Panolar şu an Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesinde sergilenmektedir. Bu görkemli geri dönüş haberinden sonra yakın zamanda yaşanan kaçırılma olayına tepkinin büyüklüğünün doğal olduğu söylenebilir.

Bu bulgulardan, Divriği anıtının zaman içinde varlıksal bir azalma veya dağılma içinde oluşu doğrulanmaktadır, havalandırma ve doğal etkiler de cabası. Gadamer'in anıtın geçmişle şimdi arasındaki aracılığı kavramından yola çıkan, tarih yazımı olarak bir anıtın yaşamı düşüncesi, Divriği anıtının anlamının çok katmanlılığını bambaşka boyutlarda artırıyor. Uzun zamandır bütünlüğü parçalanan ve parçaları farklı yerlere taşınan anıtın hala 1228 yılında yapıldığı şekliyle kaldığı inancı ve belki de hiç ulaşılamayacak, ancak yapının sanatçıları ve patronlarının bildiğine inanılan, idealize edilmiş tek bir anlamın peşindeki biçem araştırmaları şu an onu "düşsel" ve "yaratıcı" olarak niteleyen, tüm ulaşım güçlüklerine rağmen çoğu turistik Türkiye turlarına röper noktası yapan özelliklerini açıklamakta güçlük çekiyor.

Mimarlık, anlam barındırır. Divriği örneğini düşsel ve yaratıcı yapan anlam oldukça öznel nitelikte, değişken ve çok cephelidir. Ancak mimarlığın anlam barındırmasının onu özerk bir varlık yaptığı kuşkuludur, en azından her tarihsel eser gibi koruma ve bakım gerektirdiği bilinen bir gerçek.

Bir anıtın yaşamı düşüncesi, tarih yazımı ile korumacılık alanlarını yakınlaştırıyor, tarihçinin bakış ufkunu genişletiyor. Gündeme gelen çalınma haberi anıtın korunması sorununu yeniden tartışmaya açtı. Bir mimar gazetecinin yorumuyla Kültür Bakanlığı, Osmanlı eserlerinin korunmasına öncelik tanıyor[16]. Oysa Divriği anıtının ve dönemine ait diğer Selçuklu eserlerinin ikinci planda kalışının sebebi Osmanlı- Selçuklu ayrımından çok korumacılık politikasının merkez-çevre ilişkisinin zayıflığıyla bağlantılı görünüyor.

Harita üzerinde Ankara'dan geçecek dikey bir çizginin doğusunda kalan bölgelerin kabaca hala taşra olarak algılandığı söylenebilir. Divriği böyle bir coğrafik sınıflandırmada bu çizginin oldukça sınıra yakın bir yerinde duruyor. Ortaçağ mimarlık tarihi söyleminde Doğan Kuban'ın ustaca deyimiyle "Divriği Mucizesi" canlıyken mucizeye yaraşır bir koruma projesinin haberi sürekli gecikiyor. Gerçi, Mardin'in savaş üssü olması tartışmalarının yapıldığı yeni gündemde Divriği'den söz etmek bile anlamsız, ortada Divriği örneğiyle tüm yönlerini sergilemenin olanaksız olduğu bir sistem problemi var. Belki de yaşam tarih kadar anlamlı değil, ya da bugünü anlamlandıramayanlar teselli bir geçmiş kurmacasının pençesinden kurtulamıyor geçmişi bugüne katmak adına. Olası savaş sırasında müzelerin taşınması koleksiyoncu

ve sömürgeci devletler için ellerinde bulunan eserleri korumak adına bir çözüm olmasına karşın, onların tersine Türkiye, kontrol edemediği bir tarihsel çevreyle sürekli baş etmek zorunda; gün geçtikçe taş taş azalan bir tarihsel zenginlik.

İyimser bir bakış açısıyla, Divriği anıtı dünya mirası kimliği korumacılık alanında yepyeni, merkezi çevrenin sınırlarına zorlayan bir yatırımın ve projenin umudunu taşıyor. Bunun dışında Divriği örneği, bir çok açıdan mimarlık tarihi pedagojisinin sınıflandırmada güçlük çekmesine karşın merakının azalmadığı bir fenomen. Elbette belgeleme ve sınıflandırma tarih yazımında faydalı ve kaçınılmaz temel yöntemler ancak yorum olanaklarını elverişli kılmak, gölgesinden korkan yeni araştırmacılara bir aydınlanma sağlayabilir. Örneğin, anıtın döneminin diğer ürünleriyle birlikte değerlendirilmesinin yanı sıra bir anıtın yaşamı düşüncesine dayanan okuma Divriği anıtının gizemli varlığını, tarihçinin anıtla yüzleşmesini mimarlık tarihinin konusu yapabilir. Gadamer, tarihsel mimari üzerindeki düşüncelerini sürdürürken, geçmişin anlamının yalnızca estetik veya biçemsel sınıflandırmalarla yorumlanamayacağını şöyle dile getirir:

"Eğer bir yapı sanat eseriyse, o zaman yalnızca hedef ve yaşam bağlamlarının doğurduğu sanatsal bir çözüm değildir, fakat bir şekilde bunları barındırır, öyle ki bu ilk amaçlar artık dışavurumlarının tuhaf olmasına rağmen görsel olarak vardırlar. Ondaki bir şey orijinale işaret eder...[B]öylece mimarlık, tüm sanat biçimlerinin en durağanı, estetik sınıflandırmanın nasıl ikincil olduğunu gösterir. Bir yapı asla yalnızca sanat eseri değildir."(17)

selen.morkoc@adelaide.edu.au

Notlar

1. Ernest Weekley M.A., Etymological Dictionary of Modern English, London: John Murray, 1921, s. 947.

2. Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, Sheed and Ward: London, 1975, s. 139.

3.Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, s.139.

4. Unesco, Great Mosque and Hospital of Divrigi, Kayıt: 1985, Kriter: C (i) (iv) 11/08/2000, [Alıntı: 19/03/2003].

Adres: http://whc.unesco.org/sites/358.htm. Orjinal metin: "*This region of Anatolia was conquered by the Turks at the beginning of the 11th century. In 1228–29 Emir Ahmet Shah founded a mosque, with its adjoining hospital, at Divrigi. The mosque has a single prayer room and is crowned by two cupolas. The highly sophisticated technique of vault construction, and a creative, exuberant type of decorative sculpture – particularly on the three doorways, in contrast to the unadorned walls of the interior – are the unique features of this masterpiece of Islamic architecture.*"

5. Bu tür çalışmaların son temsilcilerinden biri için bakınız. Robert Hillenbrand, Islamic Art and Architecture, London: Thames and Hudson, 1999.

6. Bu türün en yeni ve belki de kapsamlı örneği Doğan Kuban'ın çalışmasıdır. Doğan Kuban, Divriği Mucizesi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

7. Günkut Akın, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam, Istanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, 1985, s. 97.

8. Evliya Çelebi şöyle yazar: "*[U]stad-i mermer bu bu camie öyle emek sarf idup cami der dıvarın öyle nakş-ı bukelemun etmişdir kim ne Ayaslug'da Sultan Yakup Camii ne Brusa'da Yıldırım Hanın Ulu Camii ve ne Sinob Şehrindeki minber-i naksi ve ne diyar- ı rumda Atina'da Ebulfeth Camii ve ne Budin serhaddinde ve kal'ayi Estergon Camii bu Divriki Camiinin icra-i marifetine hemta olamazlar. Elhasıl medhinde diller kasırdır ve canib-i dua mahalli olmağıyla seb cemaat-i kesireden hali değildir." Çeviri Istanbul Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan 1742 tarihli Hacı Beşir Ağa'nın yazma kopyasının 70. varakından Yılmaz Önge tarafından alıntılanmıştır. Yılmaz Önge, "Divrigi Ulu Camii ve Darüşşifası ile ilgili araştırma ve yayınların kısa bir tarihçesi*", Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası: Yapılışının 750. yılı Hatıra Kitabı, Ed. Yılmaz Önge,İbrahim Ateş, Sadi Bayram, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978, s. 13.

9. Albert Gabriel, Monuments Turcs d'Anatolie- II, Paris, 1934, Resim LXXVI- LXXVII.

10. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası: Yapılışının 750. yılı Hatıra Kitabı, Ed. Yılmaz Önge,İbrahim Ateş, Sadi Bayram, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978.

11. Yılmaz Önge, "Divriği Ulu Camiinin Hünkar Mahfeli", Önasya, 5/49, 1969, s. 22, dipnot 1.

12. Örneğin halı ve kilimlerinin bir kısmı Washington tekstil müzesinde bulunuyor. Belkıs Acar, "Divriği Ulu Camii'ndeki halı ve kilimler", Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası: Yapılışının 750. yılı Hatıra Kitabı, Ed. Yılmaz Önge, İbrahim Ateş, Sadi Bayram, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1978, s. 228. Iboc's notes on Oriental rugs, Guide to Turkmen rugs and carpets,

[Alıntı: 29/03/2003], Adres:
http://www.spongobongo.com/Turkoman.htm

13. Yılmaz Önge, "Divriği Ulu Camiinin Hünkar Mahfeli", s. 22, dipnot 1. Önge dipnotta şöyle demektedir: "*Vakıflar genel müdürlüğünün levazım ambarında yapılan bir temizlik sırasında, Levazım müdürü Sayın H. Kaynak tarafından görülerek önemine binaen tarafımıza haber verilen bu parçalar, ilk görüşümüzde Divriği Ulu Camiin ana portalindeki taş işlemeleri hatırlatmıştı. Bilahare, uzun yıllar adı geçen genel müdürlüğün çeşitli vazifelerinde bulunarak emekli olan Sayın H. B. Kunter'in naklettiğine göre bu ahşap panolar ve bir çift kapı kanadı, harb yıllarında kısmen Divriği Ulu Camiinde muhafaza edilen Milli Sarayların eşyası ile birlikte sonradan getirilerek, cami ile ilgili olduğu için vakıflar ambarında muhafaza edilmiştir.*"

14. Cumhuriyet Gazetesi, 26 Haziran 2002.

15. Culture without Context: The Newsletter of the Illicit Antiquities Research Centre, Issue 4, Spring 1999.

[Alıntı: 29/03/2003], Adres:
http://www.mcdonald.cam.ac.uk/IARC/cwoc/issue4/news.htm

16. "*... Oktay Ekinci Türkiye'nin bu mirası korumasının her şeyden önce insanlık görevi olduğunu söyledi. Vakıflar Genel Müdürlüğünün duyarsızlığını ve Selçuklu eserlerine karşı tavrını da eleştiren Ekinci, Vakıflar Müdürlüğünde egemen bir politika var, Selçuklu eserleri üvey evlat muamelesi görüyor ve daha çok Osmanlı eserlerine ağırlık veriliyor, aslında Osmanlı eserleri de Selçukludan ilham alınarak yapılan eserler, bu yanlış bir politika, Divriği Ulucamii ve Darüşşifası da yanlış olan bu kültür politikasının kurbanı oldu dedi.*" Zaman Gazetesi, 27 Ağustos 2002.

17. Hans- Georg Gadamer, Truth and Method, s. 138-9.



büyüteç yaşanan mekan

Bir şeye hakim olmak için statik olarak ölçmek, anlamak için kesinliklerle açıklamak ve yapmak için özdeksel olarak bilmek mi gerekir? Sahte kesinlikler ve ölçülmemiş belirsizlikler dünyasında deneyimlerimiz, bilmemizi nasıl etkiler? Bu deneyimler de birer bilgi değil midir...

Ormanlara doğru giden patikalar, tahta eşikteki aşınma, sarkan kapının taş basamakta bıraktığı derin iz ya da mekandaki yaşanmışlığın kokusu... Ancak sezgi ile açığa çıkarılabilen tüm bu deneyimler nasıl bir bilgidir?

Doğa bilimlerinin ortaya koyduğu yöntemlerin mutlak geçerliliği inandırıcılığını yitireli, çevresel ve mimari konular farklı yaklaşımlarla ele alınmaya başlanmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında farklı disiplinlerden araştırmacılar yeni paradigmalar geliştirmişlerdir. Nesneyi, insanın şeyleri ve yaşantıyı olduğu gibi deneyimlemesine referans vererek betimleyen yaklaşımları içeren fenomenoloji, bilginin uçsuz bucaksız dünyasına yeni kapılar aralar... Bu sezgisel ve deneyimsel süreç, mimarlığın "öz"ünü yakalamamıza yardımcı olur... Bedenimizin deneyimleriyle, nesnelliğinin bir adım ötesine geçer;

yaşanan mekan...

Duyguları açmak her şeyden önce ilgili olmak ve okunan, uğraşılan ya da tasarlanan şeyin sorumluluğunu almaktır. İlgilerimizi nasıl güçlendiririz, hakkında fikir sahibi olmayı seçtiğimiz şeyi nasıl severiz ve onun fenomenolojisine uygun temel fenomenolojik soruyu nasıl kurgularız... Eğer dünya için gerçek bir değişim önermek istiyorsak, bu konunun araştırılmasına fazlasıyla ihtiyaç vardır.

DUYGULARI AÇMAK: FENOMENOLOJİ, ÇEVRESEL DENEYİM VE YER YAPMAK

David SEAMON

Prof.Dr.
Kansas State Üniversitesi
Mimarlık Bölümü
ABD

Çeviren: Sema SERİM

büyütec

Fenomenolojinin doğasını kavramak ve görünür kılmak hiç kolay değildir (Seamon 1987, 1990, 1993, 2000). Düzenlenmiş her türlü bilme ve yapma şeklinde olduğu gibi başarılı bir fenomenoloji; eğitime, uygulamaya ve derinleşme isteğine ihtiyaç duyar. Eğer fenomenolojinin en kısa tanımını yapmak gerekirse, "gönülden görmek" (kindly seeing) diyebilirim. Başka bir deyişle şeyler konuşabilselerdi, ne söylerlerdi? Kendilerini nasıl tarif ederlerdi?

Örneğin benden fenomenolojik olarak hayatımdaki en önemli üç yeri saymam istense; öncelikle güçlü anlama sahip olduğunu düşündüklerimi ayırt etmem, sonra da en önemli üçüne karar vermem gerekir. Hayatımı gözümün önünden geçirir ve hatırlamaya çalışırım, her şeyden önce çocukluk mekanları -kendi aramızda "şelaleler" olarak adlandırırdık, dibinde terk edilmiş bir çam korusu ve iki koldan akan bir derenin yer aldığı bir taş ocağı. -Deneyim olarak bu yer, onu içimde neden tuttuğumu düşündükçe kendiliğinden somutlaşmaya başlar.- Sarp taş ocağı boyunca yamaçların, akarsu tarafından tahrip edilmiş kulübenin, özgürlük ve mahremiyet hissinin, yazın tutulan golyan balıklarının farkına varırım. Yükselen fısıltıya dikkat kesildikçe, kendimi açtığım başka yerlerin de yaptığı gibi, burası da kendini bana göstermeye başlar.

Fenomenolojinin ilk adımı şeylerin kendilerini göstermeleri için onlara bakmak ve onları görmeye çalışmak ise, ikinci adımı görüleni betimlemektir. Bu noktada şeyler hakkındaki amorf duygularımızı ve anlayışlarımızı daha düzenli biçimlere dönüştürmeliyiz. -Bu konuda da genellikle kelimeler, cümleler ve paragraflar (bunlarla birlikte tasarımcılar için çoğunlukla çizimler, skeçler ya da grafik araçlar) yararlı olacaktır.-

Şelaleler örneğinde olduğu gibi, görüntüleri ve beklenmedik şekilde ortaya çıkan deneyim parçacıklarını not etmeye çalışırım: kireç taşı, kırılgan, çetin, sarkmış, aşağıda çimden zemin, bazen kabarmış, akarsu boyunca çamlar, bir noktada çevrilmiş, Hint hazinesinin saklı olduğu şayialı mağara, mutluluk, tek başına, yaz, kış. Muhtemelen bu anlattıklarımla şelalelerin nasıl göründüklerini hızlıca resmetmiş olurum ve kendimi ilk şelalenin yanındaki taş ocağının zemininde, taş ocağının duvarlarına, yukarıya doğru bakarken bulurum. Sonra bu betimleyici parçaları seçerek, ahenkli bir metin oluşturacak şekilde bir araya getirmeye çalışırım.

Ancak fenomenoloji sadece özgül deneyimlerle ve betimlemelerle ilgilenmez. Kişisel örnekler, daha çok fenomenoloğun yorumlayıcı bir coğrafyayı görebilmeyi umduğu bir pencere gibidir. Fenomenolog, özgül örnekler arasında daha kapsayıcı, vurgulayıcı kalıpları -kişiye özgü deneyimsel betimler arasında bazı yorumsal

ortaklıklar içeren grupları- arar. Edward Relph (1976) fenomenolojinin, ayrı olsalar da zaten birbirlerine ait olanı bir araya toplayan olduğunu ifade ederken, bu tamamlayıcı yaklaşımı çok iyi betimlemektedir (bkz. Bortoft 1985).

Üç favori yerimi göz önüne alarak, ortak noktaları görmek adına, -paylaşılan standart deneyimler var mıdır?- nihai betimlemeleri dikkatlice değerlendiririm. Örneğin mahremiyete, özgürlüğe, mutluluğa ya da gizliliğe düzenli bir vurgu var mıdır? Hayatımda o yerleri önemli kılan fiziksel ya da sosyal çevrenin paylaştığı ortak nitelikler var mıdır?

Yerin fenomenolojisini üç örneğe bağlamak sadece küçük bir başlangıçtır. Bu çalışma önünde sonunda betimleyici başlangıçları genişletmeye ihtiyaç duyacaktır. Örneğin, birçok insandan kendileri için favori olan üç yeri betimlemelerini isteyebilirim; yazarlar ve sanatçılar tarafından hazırlanmış yerlerin hikayelerini bir araya getirebilirim; görüşmelerle ve katılımcı gözlemlerle diğer favori yerlerin hikayelerini toplayabilirim. Sonra da ilgiye ve çevresel ayırt ediciliğe katkıda bulunan niteliği anlamaya yardım eden vurgulu örüntü ve kalıpları netleştirebilmek için özenle uğraşırım ve tüm bu betimlemeler içinden elemeler yaparım.(1)

Yerin fenomenolojisi bizi nereye götürebilir? Şimdiye kadar yazılmış en duyarlı yer fenomenolojisi Edward Relph'in "Place and Placelessnes"'ıdır (Relph 1976); yaşanan yerin özünün insanın kendisini içerde hissedişi olduğu sonucuna varan Relph'e göre, yerin içinde olmak oradalıktan çok buradalığı, tedirginlikten çok emniyette olmayı, ayrılmış olmaktan çok ait olmayı hissetmektir.

Şimdi bu noktada mimarlık ve fenomenoloji arasındaki bağlantıya gelinebilir: Çevresel deneyimin bu fenomenolojik yaklaşımı, fiziksel ve yapılı çevrenin insan hayatına katkılarının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmak ve hayatı tatmin edici kılmak için bir yol açar. Eğer yer, doğası gereği dışarının ortasında bir içerdelik kurgulayarak yönlenme ve kimlik hissi sağlayabiliyorsa, fiziksel ve yapılı çevrenin bu içerdeliğe nasıl katkıda bulunduğu araştırılmalıdır.

Bu yaklaşımla, Thomas Thiis-Evensen'ın Archetypes and Architecture'ı (Thiis-Evensen 1987) mimarinin doğasını fenomenolojik olarak ele alır ve Relph'in çalışmasından bağımsız olarak mimarinin asıl rolünün, yapılı biçim aracılığıyla dışarının ortasında bir içerdelik yaratmak olduğu sonucuna varır. Thiis-Evensen üç temel mimari elemanın (döşeme, duvar, çatı), yaşanan nitelik olarak devinimin, ağırlığın ve maddenin aracılığıyla dışardalık ve içerdelik duygusuna nasıl katkıda bulunduğunu araştırır.

Manidar bir şekilde fenomenolojik perspektif, çevresel tasarımı içine alan bir fiziksel dünyanın, insanın hayatına kolayca katıldığını farz eder. Çünkü dünya fiziksel olanla sonradan yapılandırılmış olanı birleştirir, başka bir deyişle insan hayatının merkeze aldığı ve kaçınılmazı; her zaman bir yerde oluşumuzdur. Fenomenolojik çalışmaların çoğu, -Thiis-Evensen'ınkiler kadar Karsten Harries (örneğin, 1988, 1993), Robert Mugerauer (e.g., 1988, 1994) ve Christian Norberg-Schulz'un ve diğerlerinin (örneğin, 1985) çalışmaları hatırlanmalı- her şeyden önce, fiziksel elemanlar "konuşurken" fiziksel dünyanın kendisini olduğu gibi ortaya koyarak rahata ve huzura katkıda bulunacağını telkin eder.

Örneğin Thiis-Evensen, merdivenin yönlendiren ve destekleyen bir çeşit döşeme olduğunu savunur. O, merdivenin fiziksel ve özdeksel yönü nedeniyle, basitçe varolan anlamı bir araya getiren olarak merdivene katkıda bulunan olasılıkların kapsamını ayırt etmeye çalışmıştır. Örneğin, genişlerine göre dar merdivenlerin, daha kişisel olduğunu, kamusal olaylar ve seremonilerle doğal bir bağı olan geniş merdivenlerin aksine, insanı daha hızlı hareket etmeye çağırdığını söyler. Buna ek olarak, aşağıya çeken ve direnç isteyen dik merdivenlerin, bedeni yer çekimine karşı zorlamayı gerektirdiği söylenebilir. Yukarıdaki varılmak istenen noktaya ulaşmak için çaba göstermek gerekir; bu nedenle dik merdivenler doğal olarak gücü ve dikkati -Maya tapınaklarında ve Roma Scala Santa'sında olduğu gibi kutsal bir sembol olarak kullanılan, dik merdivene bazen kılavuzluk eden yaşam nitelikleri olarak- ifade ederler.

Burada altının çizilmesi gereken; Thiis-Evensen'ın bütün dar merdivenlerin özel, bütün dik merdivenlerin de kutsal olduğunu iddia etmediğidir; hiç şüphesiz farklı gruplar ve kültürler bu nitelikleri farklı şekillerde ifadelendirmişlerdir. Thiis-Evensen'ın vurgulamak istediği; eğer dikkatlice bakarsak ve merdivenin dikliğini, darlığını ya da genişliğini dinlersek, ne olduğunun özdeksel ve biçimsel varoluşuyla merdivenin kendi potansiyel anlamını kendisinin görünür kılacağıdır. Tasarımın anlattıkları, tipik olarak dile gelmeyen ve genellikle de görülmeyen bu "sözlerin" farkına varabilecektir. Bu yolla, yapılı çevreyle biçimi gösteren deneyim arasında tam uyumun sağlandığı bir tasarım doğacaktır.

Son olarak bu denemenin başlığına deyinmek istiyorum; "duyguları açmak." Fenomenoloji fazlaca kişisel ve yorumsal bir teşebbüstür. Şeyleri görmeye uğraşırken, umulandan çok azını ya da çok fazlasını görmek her zaman olasılık dahilindedir. Bakmak ve görmeye çalışmak, duygular kadar düşünceleri de içine alan sezgisel ve spontan bir iştir. Örneğin; üç favori yerimi saymaya çalışmamda olduğu gibi, ussal olarak sonradan organize bir biçim haline gelebilen, hızlıca oluşmuş

görüntüler, duyarlılıklar, anılar ve deneyimler olarak yükselen güçlü bir akım vardır. Ancak bu, özgün yer deneyiminin tamamlanmamış bir görüntüsüdür ya da ikinci el ifadesidir.

Duygusal farkındalık doğası gereği kendi anlama şeklini dayatır ve genellikle deneysel olarak çok hızlı -düşüncemizin gerçek deneyimin görüntüsünü kaybetmesine ya da görüntüleri ve anıları yanlış algılamasına sebep olacak kadar hızlı bir şekilde- harekete geçer. Genellikle yeri en derinden hissedenler ve yaşantısında onu etkili bir şekilde bilenler, bu deneyimi organize edilmiş sözlü ya da grafik anlatımla biçimlendirmede en beceriksiz olanlardır. Tam tersine deneyimsel hikayesi içinden fenomeni gözetleyen ve iyi organize eden fenomenolog da deneyimle dolaysız buluşmayı gerçekleştirmede ya da onun anındalığı ve zenginliği ile temasa geçmede daha yetersiz kalabilmektedir.

Başarılı yerler yaratma yolunda, kendi penceresinden ve kendi zamanından bakmaya izin verecek gönülden bir yaklaşım geliştirmek için, temel gereksinimlerden biri; bilim adamlarının, uygulayıcıların ve sıradan insanların araçlar ve programlar geliştirmeleridir (Seamon 1993, 2000, 2002). Muhtemelen böyle bir olasılığı oluşturacak dayanak noktası, şeyleri olduğu gibi görmeye ve anlamaya gerçekten istek duyulduğunda oluşacak sahici görünüş ve anlayışın tanınmasıdır. Duyguları açmak her şeyden önce ilgili olmak ve okunan, uğraşılan ya da tasarlanan şeyin sorumluluğunu almaktır. İlgilerimizi nasıl güçlendiririz, hakkında fikir sahibi olmayı seçtiğimiz şeyi nasıl severiz ve onun fenomenolojisine uygun temel fenomenolojik soruyu nasıl kurgularız... Eğer dünya için gerçek bir değişim önermek istiyorsak, bu konunun araştırılmasına fazlasıyla ihtiyaç vardır.

Not

1. Fenomenolojiyi uygulamaya geçirme konusundaki en ele gelir başlangıçlardan biri van Manen'in (1990) çalışmasıdır. Fenomenolojinin mimarlık ve çevresel tasarımla ilgisi için bkz. Mugerauer, 1994; Seamon 1987, 1990, 1993, 2000, 2002.

Referanslar

Bortoft, H. (1985). Couterfeit and Authentic Wholes: Finding a Means for Dwelling in Nature. D. Seamon and R. Mugerauer (Ed.), Dwelling, Place and Environment: Toward a Phenomenology of Person and World içinde (s. 281-302). Dordrecht, the Netherlands: Martinus Nijhoff; New York: Columbia University Press, 1989.

Harries, K. (1988). The Voices of Space. IM. Benedikt (Ed.), Buildings and Reality [vol. 4 of Center: A Journal for Architecture in America] içinde, s. 34-49. New York: Rizzoli.

Harries, K. (1993). Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture. D. Seamon (Ed.), Dwelling, Seeing, and Designing: Toward a Phenomenological Ecology içinde, s. 41-59. Albany, New York: State University of New York Press; originally 1983.

Mugerauer, R. (1988). Derrida and Beyond. M. Benedikt (Ed.), Buildings and Reality [vol. 4 of Center: A Journal for Architecture in America] içinde, s. 66-75. New York: Rizzoli.

Mugeruaer, R. (1994). Interpretations on Behalf of Place. Albany, New York: State University of New York Press.

Norberg-Schulz, C. (1985). The Concept of Dwelling: On the Way to a Figurative Architecture. New York: Rizzoli.

Relph, E. (1976). Place and Placelessness. London: Pion, 1976.

Seamon, D. (1987). Phenomenology and Environment-Behavior Research. G. T. Moore and E. H. Zube (Eds.), Advances in Environment, Behavior, and Design, vol. 1 içinde (s. 3-27). New York: Plenum.

Seamon, D. (1990). Architecture, Experience, and Phenomenology: Toward Reconciling Order and Freedom, paper no. 1, Person-Environment Theory Series, edited by R. Ellis. Berkeley: Center for Environmental Design Research, University of California, Berkeley.

Seamon, D., Ed. (1993). Dwelling, Seeing, and Designing: Toward a Phenomenological Ecology. Albany, New York: State University of New York Press.

Seamon, D. (2000). A Way of Seeing People and Place: Phenomenology in Environment-Behavior Research, S. Wapner, J. Demick, T. Yamamoto, and H. Minami,eds., Theoretical Perspectives in Environment-Behavior Research, s. 157-78. New York: Plenum.

Seamon, D. (2002). Physical Comminglings: Body, Habit, and Space Transformed into Place, Occupational Therapy Journal of Research, 22: 42S-51S.

Thiis-Evensen, T. (1987). Archetypes in Architecture. Oslo: Norwegian University Press; New York: Oxford University Press, 1989.

van Manen, M. (1990). Researching Lived Experience. Albany, New York: State University of New York Press.

David Seamon Kansas State Üniversitesin'de mimarlık profesörüdür. Eğitimi coğrafya ve çevre-davranış araştırmaları üzerine olan Seamon'ın ilgi alanına; çevresel deneyim, yer ve yer yapmak olarak tasarım girmektedir. A Geography of the Lifeworld'ün (New York: St. Martin's, 1979) yazarı; Dwelling, Seeing, and Designing (Albany, NY: SUNY Press, 1993; ve Goethe's Way of Science: A Phenomenology of Nature'ın (Albany, NY: SUNY Press, 1998) editörü; yine Newsletter, Environmental and Architectural Phenomenology (Architecture Department, 211 Seaton Hall, Kansas State University, Manhattan, KS 66506) isimli derginin editörüdür.

FENOMENOLOJİ, YER, ÇEVRE ve MİMARLIK

LİTERATÜRÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

David SEAMON

Prof.Dr.
Kansas State Üniversitesi
Mimarlık Bölümü
ABD

Çeviren: Sema SERİM

büyütec

ÖZET

Bu değerlendirme, fenomenolojik yaklaşımın çevresel ve mimari konuların araştırılmasındaki katkısını sorgulamaktadır. Fenomenolojinin doğasını kapsamlı bir şekilde ele aldıktan sonra fenomenolojik yaklaşımın iki temel çıkarımını tartışacaktır. -(1) insan ve çevre bölünmez bir bütün oluştururlar; (2) fenomenolojik metot "radikal amprisizm" bakımından betimlenebilir.-

Sonrasında bu çalışma üç özgül fenomenolojik metodu ele alacaktır: (1) ilk-el (first-person) fenomenolojik araştırma; (2) varoluşsal-fenomenolojik araştırma (3) hermeneutik-fenomenolojik araştırma. Daha sonra makale, fenomenolojik olarak anlaşılabilirlikleri bağlamında güvenirliği (reliability) ve itibar edilirliği (trustworthiness) tartışacaktır. Son olarak çalışma çevresel tasarım için fenomenolojinin değerini ele alacaktır.

Anahtar kelimeler: fenomenoloji, yer, mimarlık, peyzaj, çevresel deneyim, yaşam-dünyası, ev, ikamet etmek, dünya-da-olmak, hermeneutik, çevresel etik.

GİRİŞ

En basit anlamda fenomenoloji insan yaşantısının yoruma dayalı olarak ele alınmasıdır. Amaç, insana ilişkin durumların, olayların, anlamların ve yaşantının "gündelik hayatın dizgesi içinde spontan oluşumlarla" (von Eckartsberg, 1998, s. 3) incelenmesi ve açık kılınmasıdır. Hedef: "insan hayatının ilk-elin somutluğunu, kaçınılmazlığını ve muğlaklığını koruyarak yaşandığı ve düşünüldüğü gibi kararlı bir şekilde betimlenmesidir" (Pollio et al., 1997, s. 5).

Ancak bu hazırlayıcı tanım fazlaca basitleştirilmiştir ve fenomenolojik araştırmanın tüm hallerini ya da kapsamını içermez. Fenomenoloji ile ilgili filozofların başlıcası ve fenomenolojik hareketin tarihçisi olarak Herbert Spiegelberg, fenomenolog sayısı kadar fenomenolojik biçemin olduğunu söyler (Spiegelberg 1982, s. 2). -Bu, geleneğin tam ve doğru bir resmini çizmeyi zorlaştıran bir durumdur.-

Bu makalede ben, sadece kendi fenomenoloji anlayışımı ve fenomenolojinin çevre-davranış çalışmaları için önemini gösterme iddiasında olabilirim. Mimarlık bölümünde bir fenomenolojik coğrafyacı olarak benim öğretimimin ve araştırmalarımın vurgusu daha çok yapılı çevreyle ilgili olarak çevresel davranışın ve yaşantının doğasına ilişkindir. Özellikle yerin insanlar için neden önemli olduğunu ve yerin oluşturulmasında mimarlık ve çevresel tasarımın nasıl birer araç olabileceği ile ilgilenmekteyim.

Bu makalede; fenomenolojik yaklaşımın insan-çevre ilişkisini değerlendirmede ve bu ilişkinin karmaşık, çok yönlü yapısını ayırt etmede ve anlamada yeni bir yol önermiş olduğunu açımlayabilmeyi umuyorum.

Çevre-davranış çalışmaları için fenomenolojinin önemini araştırırken fazlasıyla inanıyorum ki; fenomenoloji, akademisyen araştırmacıların zihinsel yaklaşımlarıyla çevresel tasarımcıların sezgisel yaklaşımını birlikte anlama yolunda bir köprü oluşturarak çok yararlı bir kavramsal dil sağlar. Bu anlamda fenomenoloji hissetme ve düşünme arasındaki zor gerilimi ve doğrudan yaşanan deneyimle, dolaylı deneyimin kavramsal ifadesini uzlaştırmada da çevre-davranış araştırmacıları için kullanışlı bir yol sunabilmektedir.

Bu makalede dikkat çekeceğim konular:

- fenomenolojinin tarihi ve doğası
- bir fenomenolojik yaklaşımın temel çıkarımları
- ampirik fenomenolojik araştırmanın metodolojisi
- güvenirlik ve fenomenolojik araştırma
- fenomenoloji ve çevresel tasarım

Tüm tartışma boyunca çevre-davranış konularına öncelik tanıyan özgül (spesifik) fenomenolojik araştırmalara referans vereceğim.(1) Bu çalışmaların çoğu belirgin olarak fenomenolojik ancak, fenomenolojik geleneğin içinde bulunmayı direkt olarak seçmemiş yazarların fenomenoloji ile örtük olarak ilişkilendirilebilecek çalışmalarını (örneğin, Brill, 1993; de Witt, 1992; Pocius, 1993; Tuan, 1993) ya da yaklaşımlarının, metotlarının ve sonuçlarının fenomenolojik bir perspektifle paralellik gösterdiğinin farkında olmayan çalışmaları (örneğin, Krapfel, 1990, Walkey, 1993, Whone, 1990) da dahil edeceğim.

Bu çalışmaların dahil edilmesini doğru buluyorum çünkü, bu çalışmalar insanın gündelik yaşamından ve deneyiminden çıkan genellenebilir nitelikleri ve kalıpları göstererek, insan yaşamının ve deneyiminin farklı yönlerini -örneğin yer, düzen ve güzellik hislerine katkıda bulunan yapılı çevre nitelikleri gibi- yeni bir yaklaşımla ifade etmektedir (Alexander, 1987; 1993; Alexander et al., 1977; Brill, 1993; Rattner, 1993).

Fenomenolojinin Tarihi ve Doğası

Fenomenolojinin tarihi karmaşıktır. Zamanla birçok felsefi gelenekte görüldüğü gibi farklı fenomenolojik okullar, biçemler ve vurgular gelişmiştir (Spiegelberg, 1982). Fenomenolojinin babası kabul edilen filozof Edmund Husserl'e göre insan yaşamının ve farkındalığının değişken akışı içinde fenomenolojik metodun ayırt edebileceği, bilincin kaçınılmaz sabit yapıları vardır. Çünkü Husserl saf bir "alan" olarak bilinç ve onun asıl yapısını, özgül deneyim ve düşüncenin akışından ayrı olarak değerlendirir, onun fenomenolojik biçemi "transsendental" olarak biline gelmiştir.

Sonrasında Alman filozof Martin Heidegger ve Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty gibi fenomenolojik bakış açısını benimsemiş düşünürler Husserl'deki bilincin transsendental yapısına tepki gösterirler (Heidegger, 1962; Merleau-Ponty, 1962). "Varoluşcu" fenomenologlar olarak adlandırılan bu filozoflar bu gibi transsendental yapıların şüphe götürür olduklarını düşünmüşlerdir. Çünkü Husserl, bu gibi yapıların gerçekliğini gündelik hayatın içinde yer alan insanın edimsel deneyiminden çok, spekülatif ve ussal (cerebral) düşünceye dayandırmıştır (Schmidt, 1985).

1927'de Heidegger (1962) "Being and Time"ında bilincin dünyadan ve insanın varoluşundan ayrı olmadığını tartışmıştır. Heidegger, Husserl'e, asıl yapıların saf, usa ilişkin bilinç olması yerine insanın deneyiminin temel kategorileri olarak yorumlanabilecek, varoluşsal bir düzeltme getirmiştir. 1945'de Phenomenology of Perception'ında Maurice Merleau-Ponty (1962) Heidegger'in düzeltisini, insanın yaşantısının bedeninin aktif rolünü içermesi şeklinde genişletmiştir. Merleau-Ponty birçok konvansiyonel Batı felsefesinde ve psikolojisinde olan beden ve zihin (mind) arasındaki ayrımı yeniden yorumlamaya uğraşmıştır. Heidegger ve Merleau-Ponty'deki bu "varoluşsal safha" Husserl'deki saf zihinsel bilinç gerçeğini "tarihin ve vücuda gelme sürecinin beklenmedik gerçekliğine" (Polkinghorne, 1983, s. 205) taşımıştır.

Felsefi bir gelenek olarak fenomenoloji, bu nedenle Husserl'in ilk söz edişinden bu yana ussal yapılardan yaşanan deneyimlere doğru fark edilir biçimde değişmiştir. Bu makalede çevre-davranış çalışmalarının merkezi ilgisinin gerçek yerlerdeki, çevrelerdeki, peyzajlardaki, bölgelerdeki, mekanlardaki gerçek insanların gündelik çevresel yaşantılarına ve konumlarına kaymasıyla oluşmuş varoluşsal fenomenolojiye ilişkin bakış açısına dikkat çekeceğim.

Bu nedenle fenomenolojiyi fenomenin insanın şeyleri ve yaşantıyı olduğu gibi deneyimlemesine referans vermesi şartıyla, fenomenin araştırılması ve betimlenmesi olarak tanımlıyorum. İnsanın görebileceği, duyabileceği, dokunabileceği, koklayabileceği, tadabileceği, sezebileceği, bilebileceği, anlayabileceği ya da içinde yaşayabileceği her türlü nesne, olay, durum ya da yaşantı fenomenolojik araştırma için meşru bir konudur. Işığın, rengin, mimarlığın, peyzajın, yerin, evin, yolculuğun, görmenin, öğrenmenin, körlüğün, kıskançlığın, değişimin, ilişkilerin, arkadaşlığın, gücün, ekonominin, toplumsallığın ve buna benzer birçok konunun fenomenolojisinden bahsedilebilir. Bütün bunlar birer fenomendir, çünkü bir yolla tüm bunlar deneyimlenebilir, bunlarla karşılaşılabilir ya da bunların içinde yaşanabilir.

Betimlemeler varoluşsal fenomenoloji için önemli bir çıkış oluştursa da fenomenolojik araştırmanın nihai amacı; fenomenin özel durumuna ilişkin betimlemeler yapmak değildir. Daha çok fenomenolojinin amacı; bu betimlemeleri birer temel olarak kullanarak fenomenin asıl özüne ilişkin ortaklıkları göstermektir.

Başka deyişle fenomenolog, fenomenin özgül durumlarına, insanların somut yaşamlarında ve deneyimlerinde varlık ve anlam bulacak bu durumların zamanla fenomenin asıl doğasını kusursuz bir şekilde betimleyen daha genel niteliklere ve karakteristiklere işaret etmesini umarak dikkat kesilir.

Fenomenolojik Yaklaşımın Bazı Temel Çıkarımları

Son yıllarda fenomenolojinin genel anlamda diğer bilimsel ve profesyonel dünyalarla (Burch, 1989, 1990, 1991; Embree, 1997; Stewart and Mukunis, 1990) ve özgül olarak da diğer disiplinlerle -örneğin antropoloji (Jackson, 1996); sanat (Berleant, 1991; Davis, 1989; Eisner, 1993; Jones, 1989); eğitim (Fetterman, 1988; van Manen, 1990); çevresel tasarım (Berleant, 1992; Condon, 1991; Corner, 1990; Dovey, 1993; Mugerauer, 1994; Howett, 1993; Vesely, 1988); coğrafya (Cloke et al., 1991, chap. 3; Relph, 1989b, 1990; Seamon, 1997); gerontoloji (Reinharz and Rowles, 1988); psikoloji (Pollio et al., 1997; Valle, 1998); felsefe (Casey, 1993, 1996); sosyal bilimler (Rosenau, 1992) ve doğa bilimleri (Bortoft, 1997; Heelan, 1983; Jones, 1989; Riegner, 1993; Seamon and Zajonc, 1998)- ilişkisini ele alan çalışmalarda belirgin bir artış görülmektedir.

Bu çalışmaların çoğunda eleştirmenler fenomenolojiyi, nitelik araştırmalarının geniş kavramsal ve metodolojik başlığı altına yerleştirmektedirler (Cloke et al., 1991; Fetterman, 1990; Lincoln and Guba, 1985; Low, 1987). Örneğin Patton (1990, s. 66-91), fenomenolojiyi başka nitelik-temelli teorilerle ve etnografya, höristik araştırma, etnometodoloji, sembolik etkileşim, ekolojik psikoloji gibi yönelimlerle birleştirir.

Patton en geniş anlamda tüm bu perspektiflerin -başka bir deyişle "araştırmayı gerçek dünyanın içine çeken ve gerçek dünyayla yakınlaştıran metotlar kullanan ve böylece sonuçların ve buluntuların ampirik dünyadan 'temellendiğini" farz eden perspektiflerin (Patton, 1990, s.67)- "temellendirilmiş teori" üzerine varyasyonlar sunduğunu tartışır (örneğin, Glaser and Strauss,1967). Bu perspektif "a priori çıkarımlardan (a priori assumptions) mantıksal tümdengelimlerle oluşturulmuş teori"nin aksine teoriye tümevarımsal bir yolla yaklaşır (a.g.e., s.66).

Patton'un fenomenolojiyi niteliksel yönelimlerle belirlemesinin kabul edilebilirliği elbette vardır ancak, bu çeşitli niteliksel perspektiflerin birçok benzerlikleri olduğu gibi farklılıkları da içerdiğini bilmek gerekir. Böylece örneğin bir etnografik araştırma tipik olarak zaman içinde belirli bir yerde belirli bir insanı ve grubu çalışır; fenomenolojik bir araştırma da bir gerçek-dünya durumundan başlar ama tersine bu özgül durumu, derinlikli bir belirlenim (identifying), genellenebilir kalıplar, yapılar ve anlamlar için temel olarak kullanır.

Benzer bir şekilde hem sembolik etkileşim hem de fenomenoloji, belirli bir grubun ya da toplumun yaşama ve deneyimleme biçimlerine anlam kazandıran çeşitli sembolleri ve anlayışları sorgular. Sembolik etkileşimcinin bakış açısı her ne kadar anlamın daha açık, bilişsel-çıkarımlı (cognitively-derived) katmanlarının altını çizerse de fenomenolojik bir bakış açısı anlamı bedensel, içsel, sezgisel, duyusal ve kişisel-geçişli (transpersonal) yönleri içerecek şekilde geniş bir bakışla tarif eder.

Bu nedenle fenomenoloji belirli bir kavramsal ve metodolojik temele dayanmak koşuluyla niteliksel bir araştırma biçemi olarak belirlenebilir. Burada en azından benim için fenomenolojik yaklaşımın asıl özünü işaret eden belli başlı iki çıkarıma dikkat çekeceğim. Bu çıkarımlar şu şekilde tarif edilebilir:

1. Gerçekten birbirlerinin ayrılmaz parçası olarak insan ve dünya
2. Radikal bir amprisizm.

Bu iki çıkarıma dikkat çekiyorum çünkü ilki fenomenolojinin belirli bir konusu ile bağlantılı iken, ikincisi bu konunun anlaşılması için kullanılacak araçlarla bağlantılıdır. Umarım, bu iki çıkarım üzerine yapılacak tartışmalar, fenomenolojiyi ayrıcalıklı kılanın ne olduğu ve bu ayrıcalığın çevre-davranış araştırmaları için nasıl değerli bir araç önerdiği konusunda daha isabetli bir bakış sunacaktır.

Gerçekten Birbirlerinin Ayrılmaz Parçası Olarak İnsan ve Dünya

Fenomenolojinin asıl odaklandığı, insanların kendi dünyalarıyla ilişkilerinde varolma biçimleridir. "Being and Time"da Heidegger (1962) konvansiyonel felsefe ve psikolojide insanın dünyayla ilişkisinin hem idealist hem de realist bir bakış açısına indirgenmesini tartışır.

İdealist bir bakışa göre dünya, dünyada bilinç üzerinden harekete geçen insanın bir işlevidir ve bu nedenle dünyasını aktif olarak bilir ve biçimlendirir. Aksine realist bakış açısı insanı dünyanın bir işlevi olarak görür, dünya insanlarda hareket eder ve insanlar buna tepki verirler. Heidegger, bu iki bakış açısının da insanın yaşantısı ile ilgisinin olmadığını öne sürer çünkü, her ikisi de ayrılmayı ve insan ve dünya arasında gerçek (actual) yaşanmış deneyim bağlamında varolmayan doğrudan bir ilişkiyi var saymaktadır.

Buna karşın Heidegger insanın dünyadan ayrı olmaktan çok onun içine dalmış ve onda derinleşmiş olduğundan söz açar. Başka bir deyişle insan ve dünya arasında bir "çözülmez birliktelik" vardır (Stewart and Mickunas, 1990, s. 9). -Her zaman verili ve kaçınılmaz olan- bu durum Heidegger'in Dasein ya da dünya-da-olmak (being-in-the-world) dediği şeydir. İnsanın mı dünyayı, dünyanın mı insanı var ettiğini belirlemek imkansızdır. Çünkü ikisi her zaman birlikte varolurlar ve sadece dünya-da-olmak gibi bütüncül bir bakışla doğru olarak yorumlanabilirler (Pocock, 1989; Relph, 1989a; Seamon, 1990a).

Bu anlamda fenomenoloji insanın ve dünyanın ayrılmaz olduğu kavramsallaştırmasıyla, -birden çok iki olan insan-dünya bütünlüğü- bunlar arasındaki idealist ve realist bölünmenin yerine geçer. Asıl fenomenolojik meydan okuma, bu insan-dünya birlikteliğini (intimacy) geçerli olan her türlü özne-nesne dikotomisinden kaçarak tariflemektir.

En geniş anlamda fenomenologların bu dikotomi ile başa çıkmak için geliştirdikleri yaklaşım yönelmişliktir (intentionality). -Bu, karşılıklı olarak yaşantının ve bilincin anlamı için bağlam sağlayan, insan yaşantısının ve bilincinin kendi nesneleri olarak dünyanın kimi yönlerinin ister istemez kuşatılmasına ilişkin bir argümandır.-

Pollio'nun (1997, s.7) açıklamasına göre yönelmişlik, "insan yaşantısının sürekli olarak kendi bütünlüğü içinde sahip olunamayacak ama daima yönelinilen bir dünyaya yönelinmesi olduğunun altını çizmek demektir." Bu nedenle yönelmişlik "insanların esas itibariyle yaşadıkları bağlamla ilişkili olduklarına ya da daha felsefi bir yaklaşımla bütün varlıkların 'dünya-da-olma'larıyla (being-in-the-world) anlaşıldıklarına ilişkin olgunun ele geçirdiği insan varoluşunun temel bir yapısıdır"(a.g.e.).(2)

İnsanların çevreleriyle kurdukları yönelmişlik ilişkilerini anlamak için fenomenolojiyi kullanan çevre-davranış araştırmaları tipik olarak burada özetleyeceğim üç nosyona -yaşam-dünyası, yer ve ev- dikkat çekerler. Bu nosyonlar çevre-davranış araştırmalarına fenomenolojik olarak yaklaşmak için anlamlıdır çünkü, her biri insanları ve dünyayı bir arada tutan ve doğasından kaynaklanan fenomene referans verir ve her birinin insan yaşamının ve olayların fiziksel, mekansal ve çevresel yönleri hakkında söyleyecekleri çok şey vardır.

Yaşam-dünyası

Yaşam-dünyası, söze dökülmeyen bağlama, insanların normal olarak düşünsel bir tepki vermediği gündelik hayatın akışına ve gidişine referans verir. Yaşam-dünyası rutin olanla alışılmamış olanı, sıradan olanla şaşırtıcı olanı birlikte içerir.

Deneyim ister olağan ister olağan dışı olsun, deneyimin içinde geçtiği yaşam-dünyası da normal olarak görüş alanının dışında gerçekleşir. Tipik olarak insanlar yaşam-dünyası içindeki deneyimlerini bilinçli farkındalığın nesnesi olarak edinmezler. Bu deneyimler, her ne kadar başka türlü oluşmuş ya da daha geniş deneyimsel yapıların parçaları olmuş olsalar da, sadece oluşurlar ve insanlar bu deneyimlerin nasıl oluştuğunun farkına bile varmazlar.

Doğal tavır fenomenoloğun gündelik dünyayı muhakkak sayarak, neyse sadece o olduğunu kabul ederek, onun aracılığıyla, onun yerini tutan içteki saklı durumu belirlemesidir. Dikkat kesilme ve farkındalığın bu boyutunda insanlar yaşam-dünyasını sorgulamaksızın kabul ederler ve nadiren başka bir şey olabileceğini hesaba katarlar. Yukarıda da altı çizildiği gibi doğal tavır ve yaşam-dünyası, asıl fenomenolojik olgunun saklı ve açık yönlerini sırasıyla yansıtır: İnsanlar doğal olarak, gizi otomatikman açılan bir dünyanın içine daldırılmışlardır.

Yaşam-dünyası ile ilgili olan başlıca araştırma odağı onun algısal muhakkaklığıdır (taken-for-grantedness) (Abrams, 1996; Pocock 1993), böylece örneğin Heelan (1983) Batı insanının dünyayı, uzayı söze dökülemeyen matematiksel bir bakış açısının kurallarıyla düzenleyen Öklitçi-Kartezyen bir perspektiften kavradığını söyler. Post-empresyonist ressamlar Cezanne ve van Gogh tarafından mekanın artistik ifadesinin resmedilişinin dikkate alınmasıyla; Heelan, Batılı olarak bizleri, yakın/uzak, geniş/dar, iç/dış gibi kavramların sorgulanmaya başlanmasına ve deneysel anlamların değişimi aracığıyla Öklitçi olmayan kavrama şekillerine aşina kılacak yollara dikkat çekmiştir (bkz. Jones, 1989).

Yaşam-dünyasının akustik yönleri hakkındaki ilk çalışmalarıyla kısmen etkili olmuş Schafer (1977) ve Berendt'in (1985) yanında, duyumların insanın farkındalığına ve anlayışına katkıda bulunması ile ilgili, çoklu modeller kullanılarak gerçekleştirilen fenomenolojik çalışmalar da vardır (Jarvilouma, 1994; Pocock, 1993; Porteous, 1990; Tuan, 1993; von Maltzuhn, 1994). Bu anlamda en sıra dışı çalışmalardan biri Schonhammer'in düzenli volkmen kullanıcılarının deneyimlerini anlamak için yaptıklarıdır; hem yanlarından geçtikleri insanlar üzerinde bıraktıkları etki hem de kendilerini çevreleyen dünyanın kendileri için gösterdiği değişim anlamında (Schonhammer, 1988, 1989).

Diğer fenomenolojik araştırmacılar da yaşam-dünyası deneyimlerine öncülük eden çevre ve insanla ilgili kimi durumların farkına varmışlardır. Böylece Behnke (1990) ve Rehorick (1986) deprem deneyimini fenomenolojik olarak ele almışlar, Hill (1985) kör insanların yaşam-dünyasını keşfederken, Toombs (1992a, 1995a, 1995b) insanın yetersizliğinin deneyimininin fenomenolojik bir anlatımını sağlamak için kronik gelişen Multipl Skleroz (MS) hastalığına ilişkin kendi deneyimini resmetmiştir.

Yaşam-dünyasının özdeksel yönü ile ilgili etraflı bir çalışma; Pallasmaa'nın Modernist-stil'deki binaların estetiğinin akla ve mimari vizyona nasıl vurguda bulunduğuna ve kapsamlı bir mimarlığın duyumlar kadar duyguların çevresel deneyimini nasıl konumlandıracağına ilişkin mimari soruşturmasıdır (Pallasmaa, 1996). Yaşam-dünyasının çevreyle ilişkisini kuran diğer bir çalışma Nogué i Font'un peyzajın fenomenolojisine ilişkin çabalarıdır (Nogué i Font, 1985, 1993). Barselona'nın kuzeyinde Pireneler'in eteklerinde bir Katalan bölgesi

olan Garroxta'nın, peyzaj özelliklerinin temel yönlerini betimlemeye çalışmıştır. Bu bölgeye ilişkin bir fenomenoloji geliştirmek için Nogué i Font Garroxta'yla çeşitli şekillerde temasa geçmiş beş grupla -göçebe çiftçiler, peyzaj ressamları, turistler, dağ yürüyüşü yapanlar ve aslında kentli olup da Garroxta'da yeni yaşamaya başlayan insanlar- derinlikli görüşmeler yürütmüştür.

Bu çalışmada Nogué i Font önemli bir fenomenolojik soruya işaret etmiştir: Sadece kendisi için varolan bir peyzaj fenomenolojisi olabilir mi, ya da sadece belirli insanların ve grupların deneyimleyeceği ve bileceği bir peyzaj fenomenolojisi var mıdır? Sonuçta bahsedilen iki şekilde de fenomenolojik betimlemelerin (fenomenolojilerin) olabileceği ve bunların birbirini dışlamayacağı sonucuna varmıştır.

Garroxta'nın çiftçiler ve ressamlar için anlamını betimlerken Nogué i Font (1993), bu iki grup için peyzajın, en azından bazı yönlerde, karşıt anlamlar içerdiğini tespit etmiştir. Bu farklılıklara rağmen çiftçiler de ressamlar da "kendinde şey" (thing in itself) olarak Garroxta'nın biricikliğine işaret eden belirli fiziksel elemanlardan ve deneyimlenmiş niteliklerden bahsetmişlerdir. Örneğin iki grup da bölgeyi saygı ve sabır duygusu uyandıran vadilerin, uçurumların, ormanların yabanıl ve düzensiz bir peyzajı olarak görmektedirler.

Yer

Fenomenolojist olmayanlar (örneğin Rapoport, 1994) eleştirseler de yaşam-dünyasının anlamlı bir yönünün insanın yerdeki yaşantısı olması, çevre-davranış araştırmalarındaki fenomenolojik yaklaşımların başlıca odak noktası olmaya devam edecektir (Barnes, 1992; Boschetti, 1993; Bolton, 1992; Chaffin, 1989; de Witt, 1991; Hester, 1993; Hufford, 1988; Million, 1992; Oldenburg, 1989; Pocius, 1991; Porteous, 1989; Relph, 1992, 1993; Seamon, 1992, 1993; Sherry, 1990, 1998; Smith, 1989; Tammeron, 1995; Weimer, 1991).

Felsefede Casey (1994, 1996), insan yaşantısını görünür kılan ana ontolojik yapı olarak yeri tartışan iki kitap uzunluğunda bir metin kaleme almıştır: "yer, kendinden başka hiçbir şey tarafından kuşatılamayacak olmasının sağladığı güçle, bir eşiktir ve varolan her şeyin durumudur... [Y]er varolmakta olan şeylerin koşulu olarak iş görür... Olmak yerde olmaktır" (1994, s. 15-16).

Merleau-Ponty'nin (1962) de ifade ettiği gibi Casey yeri, vücuda gelmiş (somutlaşmış) varlıklar olan varoluşumuzdan dolayı, dünya-da-olma (being-in-the-world) durumunun asıl ontolojik yapısı olarak değerlendirir. Biz "bedenimizle yerde olmaya mecbur edilmişizdir" (1994, s. 104) böylece, örneğin; insan vücudunun mutlak fiziksel biçimi, dünyamızı burada-orada, yakın-uzak, yukarı-aşağı, üst-alt ve sağ-sol gibi tanımlamalarla hemen düzenler. Benzer olarak eylem üzerinden ifadelendirilen bedenin zekaya ilişkin önsel-bilişi (pre-cognitive intelligence) -Merleau-Ponty'nin (1962) "özne olarak beden" (body subject) dediği şey- bedenin muhakkak sayılan jestlerinin, hareketlerinin ve rutin davranışlarının ilk düşüncedeki katmanlarında insanı vücuda getirir (Ediger, 1994; Hill, 1985; Seamon, 1979; Toombs, 1992a, 1995a, 1995b).

Yine Relph'in (1976, 1990, 1993, 1994, 1996) kapsamlı felsefi tartışmaları yerin ampirik fenomenolojisi (Boschetti, 1991, 1993, 1996; Chaffin, 1989; Masucci, 1992; Million, 1993, 1996; Paterson, 1996; Seamon, 1993, 1996) için anlamlı bir kavramsal öncü olmaya devam eder.

Belki de en kapsamlı örnek, güney Alberta'da bir baraj nedeniyle çiftliklerini terk etmeye zorlanan Kanadalı beş köylü ailenin deneyimlerini, fenomenolojik olarak ele alan Million (1993) tarafından oluşturulmuştur. Relph'in içerdelik ve dışardalık kavramlarını göz önüne alarak (Relph, 1976), Million, gönülsüz yerinden ediliş (involuntary displacement) dediği duruma ilişkin belli başlı yaşanmış nitelikleri -ailelerin zorla yerlerinden edilmeleri ve yeniden yerleşmelerine ilişkin deneyimi- belirlemeye uğraşır. Adım adım belirlenmiş zorunlu bir yolculuk olan bu deneyimin metaforik olarak anlaşılabileceği sonucuyla Million, betimleyici tabanına uygun bir şekilde ailelerle yaptığı derinlikli görüşmelerle yerin, gönülsüz yerinden edilişe ilişkin nasıl sabık bir eleman olduğunu gösterir.

Ailelerin yaşadıkları yeri terk etmeleri gerektiğinin belirginleşmesiyle tedirginlik(1), kalmak için direnç (2) ve kabul ediş(3) Million'ın çalışmasında gönülsüz yerinden edilmişliğin üç safhası olarak belirir. Süreç daha sonra bir yerleşimin sağlanması(4) ve yeni bir yerin aranması(5) yönüne doğru ilerler. Bu iki safha -örneğin zorunlu çıkılmış bir yolculuğun orta safhası ve ailelerin kendilerini evlerinden en uzakta hissettikleri an- "arada kalmışlığı" işaret etmektedir." Son olarak yeniden başlamak(6), yerinden edilmişliğin hatırlanması(7) ve yerleşme isteği(8) ile aileler yeniden yapılanma safhasına nitelenebilecek yeni bir safhaya doğru ilerlerler.

Million çalışmasını aileler yeniden yapılanmanın otuzuncu yılındayken yürütmüştür. Böylece zorla gerçekleşmiş bir göçün sonuçları yeniden değerlendirilmek üzere hatırlanmıştır. Bu nedenle kitabının en son bölümü, yeniden yapılanmış bir yerin umut dolu olasılığının keşfedilmesine ilişkindir. Million'ın çalışması anlamalıdır çünkü bir grup insan için yer deneyiminin temellerini araştırmış ve bir yeri yitirme ve yeniden yerleşme sürecindeki yaşam basamaklarını resmetmiştir. (3)

Ev

Yaşam-dünyasının bir başka önemli yönü olan ev ve evde-olma (at-homeness), insanın dünyaya daldırılmışlığının bir başka yönü olarak sıkça varoluşsal anlamda ifadesini bulur. Bachelard (1963) ve Bollnow'un (1961) erken çalışmalarından beri ev teması fenomenologlar (Barbey, 1989; Boschetti, 1990, 1993, 1995; Cooper Marcus, 1995; Day, 1995; Dovey, 1985; Graumann, 1989; Koop, 1993; LeStrange, 1998; McHigh et. al.,

1996; Norris, 1990; Pallasmaa, 1995; Rouner, 1996; Seamon, 1993; Shaw, 1990; Sinclaire, 1994; Vittoria, 1992, Wu, 1991) tarafından önemli bir biçimde ilgi görmüştür.

Örneğin Shaw (1990), yirmi yıldan beri görmediği evine ve ailesine dönüşün birinci elden betimlemesini ve fenomenolojik açıklamasını nakletmiştir. Başka bir fenomenolojik çalışmada Winning (1991), Kanadalı göçmenlere İngilizce'yi ikinci dil olarak öğretirken edindiği deneyimlerle dil ve ev arasındaki ilişkiyi araştırmıştır.

Öğrencilerin yazılı betimlerini yorumsal bir taban olarak kullanarak Winning dil ve ev hakkında beş "aksiyom" geliştirmiştir. -Örneğin, "evlerinde yaşayan insanlar birbirleriyle hep aynı şekilde konuşurlar"; "aksanların oluşumu bilinmez"; "evimizden uzaklaştığımızda kelimelerin nasıl duyulduğunun farkına varırız."- Daha sonra Winning, göçmenlere ikinci dili öğretirken bu aksiyomların nasıl bir değerinin olabileceğini sorgular: Dile evin niteliklerini içerecek bir şeyler atfederek, "ikinci dil öğrenilirken evi andıran duygular beslenebilmesi için sınıfa ne eşlik edebilir?" (s.180)

Bugünün sürekli değişimi, mekansal ayrılmayı ve anlık iletişimi öngören postmodern ortamında evin ne anlama gelebileceği hakkında artan bir fenomenolojik literatür bulunmaktadır (Casey, 1993; Chawla, 1994, 1995; Mugerauer, 1994; Romanyshyn, 1989; Seamon, 1993; Silverstein, 1994). Örneğin Day'in (1995) yaklaşımına göre, son iki yüzyılda ev düşüncesinin Batı geleneğinin esası ve popüler kültürün dayanak noktası olduğu söylenebilir. Yine de teknolojiye düşkünlüğü ve hareketliliği artan toplumumuzda ev, yeni ve belirsiz bir anlam kazanmıştır. Day tecrübelerine dayanarak evin biricikliğinin kaybolma yolunda bir tehlike içinde olduğunu söyler.

Evde-olmanın özellikli doğasını belirlemek için Day bir grup insandan "kendilerini evde hissettikleri bir anı betimlemelerini" ister (s.14). Bu betimlemelerle "evde-olma deneyiminin genel yapısını" gösterebilecek beş tema belirler (a.g.e.): (1) ev niteliğin sürekliliğini hatırlatır; (2) ev olumlu bir ahengi mevcut ana tabi kılar; (3) ev bir yandan güvenirlik ve aşinalık diğer yandan yabancılık ve tekinsizlik arasında yaşanmış karşılıklı etkileşimle ilişkilidir; (4) ev birilerinin, özel başkalarıyla kurdukları ilişkide bir ahenk sağlar; ve (5) ev iyileşmek ve kendini iyi hissetmekle ilişkilidir.

Yaşam-dünyası ve yerle birlikte yaşantı olarak ev de insan ve dünya arasında muhakkak bir ilgiyi ön görür ve destekler. Bu bağ çoğunlukla bilinçli değildir ve aslında fenomenolojinin amacı söze dökülemeyeni anlaşılması için açık kılmaktır.

Radikal Amprisizm

Eğer anahtar fenomenolojik çıkarımlardan biri insan ve dünya arasındaki özel (intimate) bağlantı ise, ikincisi "radikal amprisizm" -insan-dünya bağlantısını tartışan belirli bir tavır- olarak adlandırdığım çıkarımdır.

Bu betimsel ibareyi kullanarak araştırmacının kendi doğrudan ilgisi ve anlayışı üzerinden fenomeni açması ve fenomenin kendisini bütünlüğü ve karmaşası içinde göstermesini sağlamak için bir çalışma biçimi önererek, fenomenolojik metodun esasını açığa çıkarmayı deneyeceğim. Bu tipte bir çalışma, birinci elden elde edilmiş deneyim ve fenomenin araştırmacı tarafından olduğu gibi yaşantılanması ile temellenen bir temas ile filizlenir; böyle bir yaklaşım ampirik olarak adlandırılabilir, fakat aslında özdeksel olarak belirlenebilir ve matematiksel olarak ölçülebilir dataya referans veren pozitivist bilimcilerden çok farklıdır.

Başka bir deyişle eğer fenomenolojik metot ampirik olarak adlandırılacaksa, bu kabulü belirleyen şey kesinlikle (radically) pozitivist bilimlerin ikinci el konstrüksiyonları -örneğin a priori teori ve kavramlar, varsayımlar, nedenselci metodolojik prosedürler, korelasyonların istatistiksel ölçümleri vb.- değil, araştırmacının kendi kişisel duyarlılığı ve farkındalığıdır. Bu bölümde en geniş anlamda radikal amprisizm olarak fenomenolojinin, fenomeni olabildiğince kapsamlı ve derinlikli bir şekilde incelemek için kullandığı belirli tavırları ve yaklaşımları tanımlayacağım. Sonrasında ise kimi özgül fenomenolojik araştırma metotlarından söz açacağım.

Fenomenolojik İndirgeme (Reduction), Seziş (Intuiting) ve Açma (Disclosure)

Bakış açısında bir değişiklikle -bazen fenomenolojik indirgeme denilebilir bu değişikliğe- fenomenologlar doğal davranışın muhakkaklığını tuzağa düşürerek, yaşam-dünyasına doğrudan ve yakınlık duyulan bir özen getirmeye çalışırlar (Spiegelberg, 1982, s. 118-123).

Spiegelberg'in (1982, s. 682-687) fenomenolojik seziş (phenomenological intuiting) dediği fenomenolojik indirgemenin aslı, fenomenoloğun üzerinde çalıştığı fenomenin açığa çıkarılması için gösterdiği çabadır. Fenomenolog, fenomenle olabildiğince özgür ve önyargısız bir bakışla karşılaşma eğilimindedir. Böylece fenomen kendini gösterecek ve kusursuz bir şekilde betimlenecek ve anlaşılacaktır. Fenomenoloğun fenomeni yeni ve tam bir şekilde görebileceği derin bir açıklığa ilişkin anın oluşmuş olması umut vadeden bir durumdur.

Fenomenolojik sezişin ihtiyaç duyduğu; disiplin, sabır, çaba ve özendir. Pratiğe ve tekrara fazlaca ihtiyaç duyar ve öğrenciler bunu ancak kendilerine özgü yollar geliştirerek öğrenebilirler, bu da genelde tesadüfidir. Seziş: Eleştirel bakışı yitirecek kadar içine dalmadan, nesne üzerinde tam yoğunlaşmayı gerektiren ısrarlı bir operasyondur. Buna rağmen işe yeni başlayan fenomenologlar için "gözleri açmak", "onları açık tutmak", "körleşmemek" gibi kimi metaforik ifadelerin ötesinde, görmek ve dinlemek gibi kesin talimatlardan, az da olsa da öğrenilecek bir şeyler vardır (Spiegelberg, 1982, s.682).

Sezerek, fenomenolog fenomeni daha açıklıkla görebileceği bu içsel anı deneyimlemeyi umabilir. Bu berraklaşma anına, fenomenolojik açılma (phenomenological disclosure) diyorum, bu "şaşırtıcı deneyim", "tamamen yeni (devrimci) bir görüş" "bozulmamış karşılaşma" gibi ifadelerle de tanımlanabilir. Fenomenolojik açıklıkla, öğrenci nesneyi kendi şartları içinde görmeyi ve gördüklerinin oldukça doğru olduğuna dair inanç duymayı umabilir.

Bu nedenle fenomenolojik sezişte, fenomeni çalışma anında ayırt etmek ve fenomenin kendi hakkındakileri yeni ve eksiksiz bir şekilde açığa vurmasıyla beliren kendini gösterme anını yakalamak için, araştırmacının kişisel çabası, deneyimleri ve anlayışı belli başlı araçlardır.

Genel olarak fenomenolojik seziş, fenomeni tam olarak görmek için yavaşça birleşen bir dizi daha küçük ve büyük açılımlar içerir. Bu anlamda seziş, anlamanın tam bir yüklenmeyle oluşmasında nadiren açığa çıkan tekil bir andır. Buna karşın aslında tedrici ve öngörülemezdir. Araştırmacının isteği, çabası ve pratiğinden hareketle fenomen daha az ve çok görülebilir. Kalıplar, ilişkiler ve incelikler öğrencinin daha önce farkına varmadığı şekilde tedricen ortaya çıkar. Tesch (1987, s.231-232) fenomenolojik sezişi, bir akış ve sarmal olarak değerlendirirken, sürecin öngörülemez ve beklenmedik oluşunu iyi bir şekilde ifade eder:

Açıkça, [fenomenolojik] araştırmacı bir yerden başlamalı ve bir yerde bitirme eğiliminde olmalıdır. Böylece araştırmada bir hareket, gelişme ve bir varış olacaktır. Her şeye rağmen bu hareketi doğrusal, ardışık bir süreç olarak resmetmek yanlış olur. Yine, bunu bir süreç olarak düşünmek de yanlış olacaktır. Bu hareketin nasıl olduğuna dair bir imge oluşturma yolunda; hareketi, açıklıkla ayırt edilebilen adımları ve safhaları olmayan bir akışla, devirle ve sarmal bir devinimle bağlantılı olarak değerlendirmek yardımcı olacaktır. Tipik olarak araştırmacı bu akışın nerede başladığı konusunda zorlanabilir. Sadece bilir ki; ilk veri toplama süreci zaten genelde "analiz" olarak adlandırılan sürecin tohumlarını içerir. Sonradan, verilerle ne yapılacağı konusundaki ilk fikirler doğar ve diğer fikirler, araştırmadaki herhangi bir etkinlik sırasında herhangi bir zamanda, hatta elde ettiği sonuçların nihai yazımına bağlı olarak gelir (s.231-32).

Fenomenolojik Metodun Anahtar Karakteristikleri

Fenomenolojik teşebbüste, fenomenolojik indirgeme ve fenomenolojik sezişte olduğundan daha çok şey vardır ama bu iki süreç de fenomenolojik metodun özüne işaret etmektedir.(4) Bu özü tartışarak, radikal amprisizm olarak fenomenolojik metot hakkında şu iddialarda bulunabilirim:

1.Çalışmada araştırmacı fenomenle doğrudan temas içinde olmalıdır. Eğer fenomenolog bir insanı ya da grup yaşantısını çalışıyorsa, bu yaşantıyla karşılaşması olabildiğince doğrudan olmalıdır. Metodolojik olasılıklar, araştırmacının yaşantıya katılmasını, deneyimleyen insan ve grupla yapılan kapsamlı görüşmeleri ya da bu deneyimle bağlantılı durumlarla ilgili araştırmacının dikkatli gözlemlerini ve betimlemelerini içermektedir.

Eğer çalışılan fenomen kurgusal bir metinse -örneğin fotograflar, bir roman ya da müzik- araştırmacı kendini metne aşina kılmak için, içine tam olarak girmesini sağlayacak yollar bulmalıdır. Böylece metni dikkatlice çalışabilecek, deneyimlerini ve anladıklarını kaydedebilecektir. Metni başkalarına da açarak, onların gördüklerini ve fark ettiklerini de elde edebilir. Başka yorumcuların metinden anladıklarını -örneğin roman hakkındaki görüşleri okuyarak ya da söz konusu olan yazar ya da sanatçı hakkındaki bütün eleştirel yorumlara bakarakda çalışabilir.

Kısacası araştırmacı fenomenle yakınlaşmasını, yayılmış birinci elden keşiflerle kolaylaştırmalıdır.

2. Fenomenolog fenomeni bilmediğini ancak bilmeyi umabileceğini kabul etmelidir. İdeal olarak fenomenolog, fenomene yeni başlayan olarak yaklaşmalıdır. -Zaten fenomenoloji genel olarak "başlangıçların bilimi" olarak tanımlanır (Stewart and Mukunas, 1990, s. 5).- Pozitivist gelenek içindeki bir araştırmada öğrenci, araştırmasına neyi bilmediğini bilerek başlar. Oysa fenomenolog neyi bilmediğini bilmez. Fenomen, araştırmacı tarafından keşfedilmeyi bekleyen bilinmez bir alandır.

Bu nedenle fenomenolog kendi metotlarını, fenomenin doğasına ve durumuna adapte etmelidir. Bir fenomenolojik problem için işler olan prosedürler bir başkası için uygun olmayabilir. Bir anlamda fenomeni açık kılmanın başlıca aracı, fenomenolojik araştırma yapanın kendisidir. Fenomenolog, fenomeni dikkate alarak, esnek davranmalıdır.

Kısaca fenomenolog ne bulacağı ve keşfin nasıl ilerleyeceği konusunda net bir ön duyarlılığa sahip değildir. Ustalık, algılama gücü ve araştırmacının adanmışlığı, fenomenolojik bir araştırma için asıl itici gücü oluşturur ve hiçbir özgül metodolojik prosedürü öngörmez.

3. Araştırmacı canlı bir araç olarak fenomenolojik metodun kalbidir, kullandığı özgül araştırma metotları insan yaşantısını deneysel bir şekilde ortaya koyar. Bu nedenle en iyi fenomenolojik metot, insan yaşantısının zengin, yapılandırılmamış ve çok yönlü bir yolla ortaya çıkmasını sağlayandır.

Eğer görüşme formatı fenomenin değerinin anlaşılması için en iyi yolsa araştırmacı fenomeni deneyimleyenlere yönelmeli; sorularını, düşüncesini ve ilgisini deneyimleyen yorumculara (respondent) ve fenomenle ilgili daha fazla şey öğrendikçe değişen anlayışına adapte etmelidir. Eğer araştırmacı fenomeni anlamak için roman, fotoğraf ya da diğer başka kurmaca metinler kullanıyorsa ve eğer özellikle bir bölümde yeni keşfedilmiş bir nokta, anlaşıldığı düşünülen bir başka bölüm için yeni bakış açıları sunuyorsa, metnin bölümlerini tekrar tekrar gözden geçirmeye istekli olmalıdır.

Kısaca, fenomenolojik metot, olasılığa ve kalıplara dönüştürülmüş ve olasılık ve kalıp olarak kabul edilmiş kesin olmayan bir muğlaklığı ve spontanlığı içine alır. Belirli bir fenomene, fenomenolojik bir yaklaşım, yaratıcılıkla geliştirilmeli ve metotlarda ve araştırma sürecinde akışkanlığa olanak vermelidir.

Özgül Fenomenolojik Metotlar

Fenomenolojik metodun kimi başlıca bileşenlerinden bahsettikten sonra fenomenolojik araştırmanın kimi özgül metodolojik ifadelerini belirlemek için bazı yaklaşımları özetlemek istiyorum.

Bu yönde çalışma yapanlar arasında önemli yer tutanlar, -ampirik fenomenolojik araştırmaları yönlendirerek güvenilir prosedürel metotlar kurabilmek için çaba gösteren, özellikle de "Duquesne School of Phenomenological Psychology" olarak adlandırılan okul içinde yer alan (Giorgi et al., 1983; Valle, 1998; ayrıca bkz. Moustakas, 1994)- psikologlardır.(5)

Duquesne fenomenolojik psikologlarından von Eckartsberg'ın (1998a, 1998b) saptamalarının kaynaklığında iki metodolojik yaklaşımı tartışacağım. -Bunlar von Eckartsberg'ın varoluşsal ve hermeneutik olarak adlandırdığı yaklaşımlardır.- Ayrıca ilk-el olarak adlandırdığım bir yaklaşımı da bunlara ekleyerek araştırmacıya -araştırmacının kendi yaşantı durumuna- en yakın olan gerçek deneyimi resmeden bu yaklaşımı anlatmakla başlayacağım.

İlk-el Fenomenolojik Araştırma

İlk-el (first-person) fenomenolojik araştırmada araştırmacı, fenomenin özgül karakteristiklerini ve niteliklerini anlama yolunda bir temel olabilecek kendinin ilk elden edindiği deneyimi kullanır (Chaffin, 1989; Lane, 1988; Seamon, 1992; Shaw, 1992; Toombs, 1992a, 1992b, 1995a, 1995b, Wu, 1991). Bu alanda verilebilecek bir örnek; Violich'in (1985, 1998) değişken mekansal düzenlere sahip birçok Dalmaçya kasabasında, yerin karşıt nitelikleri inceleyen çalışmasıdır. Eskiz yapma, haritalama ve günlük tutma gibi teknikleri kullanarak, sözü edilen yerler üzerinde çeşitli zamanlarda derinleşerek "her birini bir bütün olarak 'okumaya" çalışmıştır (1985, s. 113).

İlk-el fenomenolojik araştırma metodunu kullanan en duyarlı ve etraflı çalışmalardan biri; görme, duyma, oturma ve ayakta durma becerisini etkileyen, iyileşme ihtimali çok zayıf, çok safhalı bir hastalık olan sklerozla (doku setleşmesi) yaşayan Toombs'un (1992a, 1992b, 1995a, 1995b) çalışmasıdır. En geniş anlamda hastalık fenomenolojisi olarak adlandırılabilecek çalışmasında (özellikle 1995a), yaşayan beden gibi bir fenomenolojik nosyonun nasıl "hareketliliğin kaybolması gibi değişen fiziksel kapasitelerin ayrılmaz elemanı olan mekan ve zamanın yarılmasında önemli açılımlar" sağladığını göstermeye çalışmıştır (Toombs, 1995b, s. 9).

Toombs'un metodu, kavramsal olarak anlaşılan fenomenolojik nosyonlarla, karşı tarafta yer alan bu nosyonların yaşanan deneyimle doğrudan somutlaşması arasındaki sürekli bir dialektiği içerir. Örneğin, engelli insanların hareket kabiliyetlerini yitirmelerinin çevreleriyle kurdukları ilişkiyi nasıl etkilediğini anlatmak için Toombs -mesleki bir konferans için uçakla yaptığı yolculuk gibi- tipik bir deneyimi detaylı bir şekilde ele alır. Anlatısının bir bölümünde havaalanındaki deneyimini betimler:

"Kontrol gişesinin bulunduğu son noktaya gittim. Pilli arabamla yaklaşık üç buçuk feet boyunda olabiliyorum, dolayısıyla gişe başımla aynı hizadaydı. Gişedeki görevliyle görüşmem gereken bütün muameleler kulak hizamda gerçekleşiyordu. Görevli, biletleri alabilmek için gişeden bana doğru uzanmak, ben de sesimi duyurabilmek için boynumu uzatarak bağırmak zorundaydım" (a.g.e., s.14).

Böyle yaşanmış deneyimleri değerlendirerek Toombs fenomenolojik genellemelere gider. -Örneğin Toombs, dik durabilme yeteneğini nasıl kaybettiğini Merleau-Ponty'nin bedensel yönelmişlik ve gövdesel biçemin dönüşümü kavramlarıyla bağlantılı olarak anlatır (Merleau-Ponty, 1962, s. 76).- Böylece dik duruşun yitirilişine yapılan vurgu sadece bir yerden başka bir yere gidiş problemiyle ilintili değildir, insanın kendi özerkliğinin azalması ve engelsiz insanların, engellileri, bağımlı ve normal olmayan olarak eğitme eğilimleri gibi deneyimlenmiş daha derinlikli yönleri içerir.(6)

İlk-el yaklaşımının kullanılabileceği başka bir yol; "fenomenoloğun gözden geçirilmiş deneyimleri hesaba katan, önceden düşünülmüş kavramları fark etmesi böylece araştırmacının [fenomeni] yorumlarken bu eğilimlerden etkilemesinin daha az muhtemel olması," fenomenoloji için bir başlangıç noktası olabilir (Shertock, 1998, s. 162; bkz. Colaizzi, 1973).

Bu anlamda eğer fenomenolog, kendi deneyimlerinden, çalışmayı düşündüğü fenomene doğru bir doğrultu belirlerse, ilk-el araştırması insanın kendi yaşam-dünyası ile temellenmiş bir açıklık ve kavrayış önerebilir.(7) Bu anlayış başka birilerinin dünyasından çıkmıştır ancak, yine de araştırmacı başkalarının dünyalarını kuşatabilecek yollar bulmalıdır. Bu ihtiyaç da varoluşsal-fenomenolojik araştırma metodunu çağırır.

Varoluşsal-Fenomenolojik Araştırma

Varoluşsal-fenomenolojik araştırmada genelleme yapabilmek için kabul edilecek temel, özgül kişilerin ve grupların gerçek durumlarda ve yerlerde geçen özgül deneyimleridir (von Eckartsberg, 199a, s. 4). Yaşam-dünyası ve yer araştırmaları için yukarıda yapılan tartışmada, zorlanan çiftlik sahiplerinin gerçek-dünya deneyimini ya da çiftçiler ve Garroxta'nın peyzaj ressamlarının betimlemelerini temel alarak, genelleme yapabilmek için Million'ın gönülsüz yerinden edilişin fenomenolojisi (Million, 1998) ve Nogué i Font'un (Nogué Font, 1993) peyzajın fenomenolojisi üzerine yaptıkları çalışmalar isabetli örneklerdir.

Duquesne Okulu içinde kabul edilen fenomenolojik psikologlar, bu fenomenolojik biçem için belirgin, net prosedürler ve teknikler kurma yolunda çok çaba göstermişlerdir (bkz. Valle, 1998). Van Eckartsberg (1998b, s. 21) için bu yaklaşımı var eden; "araştırmacının ortaya attığı soruya cevap olarak ve yine araştırmacının kendisinin hatırlama ve düşünme sürecini belirleyen ve yönlendiren araştırmayla [karşılaşanlarla] sağlanmış protokol verisinin çözümlenmesidir."

Van Eckartsberg özgül olarak süreçteki dört adımdan bahseder; (1) fenomenoloğun ilgilendiği fenomeni belirlemesi; (2) fenomene ilişkin deneyimlerini dikkate alarak "karşılaşanlardan" (respondent) betimsel ifadelerin edinilmesi; (3) fenomenle karşılaşanların ifadelerinin, görünen aynılıkları ve kalıpları (pattern) belirlemek amacıyla özenle gözden geçirilmesi ve (4) bulguların fenomenle karşılaşanlara (çalışma hakkında doğal dilde yapılacak bir "özet" (debriefing) biçiminde) ve diğer araştırmacılara (bilimsel nitelikli bir sunuş biçiminde) sunulması.

Diğer fenomenologlar, varoluşsal-fenomenolojik metotla yapılan çalışmalardaki adımları von Eckartsburg'ın dört adımından farklı oranlarda esinlenerek yeniden değerlendirmişlerdir (örneğin, Giorgi, 1985; Churchill et al., 1998; Wertz, 1984). Bu safhalar nasıl belirlenirse belirlensin, ortak kanaat; özenle çalışıldığında ve toplu olarak ele alındığında kişiye özgü betimsel ifadelerin "kendi tematik anlam-organizasyonlarını açığa çıkaracaklarıdır, eğer biz araştırmacılar olarak onlara yönelirken, onların yol göstericiliklerine ve söylediklerine ve onların açık kıldıklarına (disclosure) açık olabilirsek" (von Eckartsberg, 1998b, s. 29). Kısaca biz yukarda da tartışıldığı gibi yeniden fenomenolojik olarak açık kılınanın açıklığına ve spontanlığına geri dönmüş olmalıyız.

Varoluşsal-fenomenolojik yaklaşım genellemelere gitme konusunda önemli bir çıkarımda bulunur. Bu tür bir akıl yürütme, araştırmacının fenomen hakkında edindiklerini deneyimleyebilenlerle araştırmacı arasında anlamsal bir kesin denkliğin olabileceğini farz eder. Başka bir deyişle, "aynı kültürü ve dili paylaşan insanlardan oluşan toplumlar, deneyimlerini tutarlı ve uzlaşılmış bir tavırla adlandırırlar ve belirlerler" (von Eckartsberg, 1998a, s. 15).

Prosedürel olarak bu iddiaya göre fenomenle karşılaşanlar (1) deneyimlerini araştırma çerçevesinde edinmelidirler ve (2) kendilerini; deneyimle elde edilmiş değerleri görünür kılmak için kullanılan kimi araçlara bağlı kalarak sözlü, yazılı ya da grafik anlatımla açık ve tutarlı bir şekilde ifade edebilmelidirler. Kişisel ilgi, fenomenle karşılaşanları doğru ve tam olarak deneyimlenmiş betimlemeyi sağlamak için motive edebilir bu nedenle karşılaşanların araştırma konusuna spontan bir ilgi duymaları ideal bir durumdur (Shertock, 1998, s. 162).

Bu gereksinimler göstermektedir ki araştırma, pozitivist bilimlerde olduğu gibi toplumu temsil ettiği düşünülen, tesadüfen seçilmiş özneler üzerinden elde edilmiş bulguların genellenmesine bağlı olarak yapılmaz. Aksine, çalışılan fenomenle ilişkileri ve algılama kanallarının açıklığı nedeniyle deneyimlerini daha kolay artiküle eden kimi yorumcular bir başkasına göre daha uygun olabilmektedir.

Genellikle fenomenolojik araştırmada yer alanlar, "özne" yerine "karşılaşan" ya da "yardımcı araştırmacı" olarak adlandırılır çünkü ulaşılan her genelleme hem fenomenle karşılaşanların hem de araştırmacının duyarlılıklarının bir uzantısıdır. Shertock'un (a.g.e.) açıkladığı gibi "ortaya çıkan anlam, [karşılaşanlardan elde edilen] deneyimlerin betimleri ve deneyimlerin önceden oluşmuş düşünsel yapısını arayanın yorumsal süreci ile birlikte yapılanır."

Yukarıda belirlenen genel safhalardan öte, bir varoluşsal-fenomenolojik araştırmanın yürütülmesinde kullanılabilecek daha belirgin, adım adım ilerleyen bir yöntem bulunabilir. Daha önce açıklandığı gibi araştırmacının kişisel biçemi ve fenomenin özgül doğası, özgül bir araştırma yöntemi ve betimsel bir araç kurgulamak için çok daha önemlidir.

Örneğin gönülsüz yerinden edilişi konu alan çalışmasında Million (1993) en çok zamanı, deneyimleri paylaşmak isteyen ve bunu dikkatli ve artiküle bir şekilde yapabilecek gibi gözüken katılımcıları belirlemekte harcamıştır. Million katılımcıların ailelerinin deneyimlerine ve baraj yapımındaki kapsamlı olaylara ilişkin daha çok şey öğrenerek katılımcıların kendilerini nasıl yeniden şekillendirdiklerini konu alan derinlikli görüşmeler yapmıştır. Buna ek olarak çiftlik sahibi ailelerle yaşamış ve sular altında kalan çiftlik alanlarına yaptığı "bölge gezilerinde" onlardan kendine katılmalarını istemiştir. Kısaca Million'ın özgül metotları ve prosedürleri, kişisel araştırma biçeminin doğasına ve gereklerine, araştırmadaki katılımcılara ve gönülsüz yerinden edilişi konu alan fenomenine yardımcı olmuştur.

Hermeneutik-Fenomenolojik Araştırma

En geniş anlamda hermeneutik, yorumun kuramı ve uygulamasıdır (Mugerauer, 1994, s. 4), özellikle de özgül olarak kimi bakımlardan insana ilişkin anlamlarla beslenmiş özdeksel nesne ve elle tutulur ifadeler anlamında metinlerin -örneğin bir toplumsal doküman, kişisel günlük, şiir, şarkı, tablo, dans, heykel, bahçe vb.- yorumunun.

Hermeneutik olarak yapılacak bir değerlendirmede anahtar nokta; metnin yaratıcısının, metnin oluşumu ve anlamını değerlendirmek üzere hazır bulunmayışıdır, dolayısıyla hermeneutik araştırmacı anlamı metnin kendisinin içinden keşfetme yolları arama durumundadır.

von Eckartsberg (1998b, s. 50) hermeneutik süreci şöyle anlatır: Birilerini, metnin gerektirdiğinde sürece dahil eder; anlamın, bölümlerin ve bütünün konfigürasyonu ve bunların ilişkilerini ayırt etmeye başlar; anlamın bütünlüklü örüntüsüyle ilgili ve artiküle olmak üzere çağrılmış, örtüsü aralanmış gelişmelerin mesajlarını ve kısa değerlendirmelerini kabul eder. Hermeneutik yaklaşım, nesnesine dokunabilecek, kendisini bizim doğrularımıza açması için nesnesine yer açacak ve bizim anlayabilmemiz için nesnesinin hikayesini anlatacak gibi görünmektedir.

Çevre-davranış araştırmalarında fenomenolojik çalışmaların çoğu hermeneutiktir çünkü, amaç mobilyalar, binalar, kültürel peyzajlar, yerleşim kalıpları gibi özdeksel çevreleri anlamaktır (Alexander, 1987, 1993; Alexander et al., 1977; Anella, 1990; Brenneman, 1995; Chaffin, 1989; Chawla, 1994; Chidester and Linenthal, 1995; Condon, 1991; Francis, 1995; Harries, 1988, 1993, 1997; Hieb, 1990; Holan, 1990; Lin, 1991a; Lin, 1991b; Lipton, 1990; Mugerauer, 1993, 1994, 1995; Norberg-Schulz, 1980, 1988, 1996; Paterson, 1991, 1993a, 1993b; Relph, 1976, 1990, 1992; Riegner, 1993; Seamon, 1991, 1993, 1994; Silverstein, 1993b; Stefanovic, 1994; Sturm, 1990; Swentzell, 1990; Thiis-Evensen, 1987; Walkey, 1993; Wu, 1994).

Çevre-davranış araştırmalarında hermeneutik-fenomenolojik yaklaşımın öneminin anlaşılması için yararlı bir örnek Norveçli mimar Thiis-Evensen'ın (1987) çalışmalarıdır, "mimarlığın en temel elemanları" (a.g.e., s. 8) olarak gördüğü döşeme, duvar ve çatının yaşanmış nitelikleri üzerine odaklanarak, mimarlık için evrensel bir dil önermiştir.

Farklı kültürlerden ve tarihsel dönemlerden çok farklı yapıların hermeneutik olarak okunmasıyla, Thiis-Evensen bu üç mimari elemanın keyfi bir şekilde oluşmadığını, bir çok mimari biçem ve gelenek için ortak olduğunu söylemiştir. Döşeme, duvar ve çatının asıl varoluşsal temelinin, iç ve dış arasındaki ilişki olduğunu gösterir: Birçok farklı şekilde olsa da, döşeme, duvar ve çatı sadece oldukları gibi olarak, kendiliklerinden dışarılığın ortasında bir içerilik yaratırlar; aşağı ve yukarı üzerinden döşeme, içeri ve çevresi üzerinden duvar ve alt ve üst üzerinden çatı.

Thiis-Evensen, döşeme, duvar ve çatı söz konusu olduğunda yapının içerdeliğinin ve dışardalığının görece ölçüsünün, -"mimarlığın varoluşsal ifadeleri olarak" (a.g.e., s. 21) adlandırdığı- devinim (motion), ağırlık (weight) ve madde (substance) üzerinden açıklığa kavuşturula-cağını göstermeye çalışır. Devinim, -örneğin devinim denge içinde gelişir, temasa geçer ya da ayrılırsa- mimari elemanlarca sağlanmış dinamizmle ya da ataletle ilişkilidir. Ağırlık elamanın kütlesel büyüklük ya da küçüklük duygusunu ve yer çekimi ile ilişkisini içerir. Madde, -eğer yumuşak ya da sert, kaba ya da incelmiş, sıcak ya da soğuksa vb.- elemanın özdeksellik duygusuna referans verir. Thiis-Evensen'ın ortaya koyduğu sonuç, mimari elemanlarla deneyim arasında kolay ele gelmez bir gerilim olduğudur.

Çalışmasında Thiis-Evensen, mimari biçimin ve mekanın, insanın mimarlığı yaşantılaması olarak gördüğü mimarlığın temelinin altını çizen çeşitli paylaşılmış varoluşsal nitelikleri -içerdelik-dışardalık, ağırlık-hafiflik, soğukluk-sıcaklık vb.- öngördüğünü ve anlama katkıda bulunduğunu gösterir (Seamon, 1991).

Örneğin, birileri merdivenin yaşanmış nitelikleri üzerinde düşünürse fark edecektir ki, dar merdivenler tipik olarak bunaltıcı ve kapalıdır, kullanıcıyı toplumsallığı ve seramonik anlamları iyi ifade eden geniş bir merdivene göre daha hızlı yol almaya çağırırlar. Benzer şekilde dik merdivenler de mücadeleyi ve güçlüğü, yalıtılmışlığı ve yaşam devamlılığını -Maya tapınaklarında ve Roma'nın Scala Santa'sında olduğu gibi kutsal semboller olarak dik merdivenlerin kullanımını zaman zaman belirleyen yaşanmış nitelikleri- ifade ederler. Ancak dik olmayan merdivenler, Michelangelo'nun Capitoline Tepesi'ndeki Campidoglio Meydanı'na çıkan merdivenlerde oluğu gibi (Thiis-Evensen, 1987, s. 89-103); dingin, rahat bir yürüyüş için cesaret verirler ve tipik olarak güvenli bir kullanım sağlarlar.

Burada Thiis-Evensen'un çalışmasını uzun uzun tartışıyorum çünkü bu çalışma bir metne -farklı zamanlarda ve yerlerde inşa edilmiş yapılara- bakmak ve "fenomenin bütünlüğüne, karmaşıklığına ve asıl oluşumuna" (von Eckartsberg, 1998b, s. 50) hakim olan bir dizi deneysel konuyu belirlemek için sarf edilmiş ayrıcalıklı bir çabadır.

Thiis-Evensen'in deneysel teorisinin değerinin test edilmesi istenirse, özgül mimarların çalışmalarını ve özgül mimarlık biçemlerini detaylı bir şekilde incelemek için; başka araştırmacıların, Thiis-Evensen'ın yorumunu yararlı bir dil olarak gördükleri söylenebilir (örneğin; Kushwah, 1993; Lin, 1991b; Lin and Seamon, 1993; Ramaswami, 1991).

Aynı zamanda, Thiis-Evensen mimarlığı yorumlamak için kendi geliştirdiği yolun tek yol olduğunu iddia etmediğinin ve mimari anlamı ifade etmek ve anlatmak için başka yollar sağlayan başka mimarlığa ilişkin hermeneutik bakış açılarının olabileceğinin altını çizmiştir (örneğin; Harries, 1988, 1993, 1997; Mugerauer, 1993; Alexander, 1987, 1993). Bu bakış açısı hermeneutik içim önemli bir çıkış noktasıdır; metni yorumlamak için birçok yol vardır bu nedenle yorum hiç bir zaman tamamlanmaz ancak yorum yapmaya başlanabilir.

Metotların Bir Arada Kullanılması

Fenomenolojik araştırmacı pek sıklıkla ilk-el, varoluşsal ve hermeneutik yaklaşımları birleştirerek kullanır; örneğin Nogué i Font (1993) Garroxta peyzajının fenomenolojisinde, görüşme metodunu kullandığı gibi on dokuzuncu

yüzyıl Garroxta fotograflarının ve on dokuzuncu yüzyıl peyzaj tabloları yapılan Garroxta okulundaki sanatçıların resimlerinin de hermeneutik okumalarını yapmıştır (Chaffin, 1989).

Birkaç metodun bir arada kullanıldığı fenomenolojik çalışmalar arasında en duyarlı olanlardan biri Chaffin'in mekansal ve toplumsal duyarlılıklar uyandıran Louisiana nehrinin peyzajına ilişkin çalışmasıdır (Chaffin, 1989). Chaffin'in odaklandığı Isle Brevelle, Cane nehrinde 200 yıllık bir nehir toplumu olan Lousiana'nın Natchitoches yerleşimidir.

Sözü edilen bu yerleşimi keşfetmek için kullandığı kavramsal araç basit fakat etkilidir: Chaffin gerçekleştirmeye çok yaklaştığı şey olan "evde-ve-dışarda-toplum'a odaklanma" yolunda ilk olarak bölgenin tarihini ve coğrafyasını görünür kılarak sonrasında oturanlarla görüşerek ve son olarak Cane nehrinde bir yolculuk yaparak, dışardan içeriye hareket eder (a.g.e., s.41). Nehrin kenarında süzülürken suyun ritminin, topoğrafyanın, bitki örtüsünün ve yerleşimin farkına varır. Chaffin'in betimlemesi şöyledir:

Suyla birlikte önceki yabancılaşma ve işgal duyguları kaybolmuştu. Mekansal ritimle doğrudan temasa geçmiştim. Vadinin konturlarının, çevreleyen kum tepeleriyle oluşması gibi nehrin konturları da "batture"e [bir su yolundan doğal ya da yapma bir seviyenin tepesine doğru eğimlenen toprak] ile oluşmuştur, bir tekneden izlendiğinde gökyüzüne doğru oluşmuş siluet görülmektedir. Aynı zamanda yüksekte ve alçakta olmanın paradoksal duygusuna kapılmış ve çevredeki alanlar yükselene kadar nehrin kenarları arasına tutunmuştum.

Yaban bir akıntının devinimi bu deneyimi oluşturmuştur. Kıvrımların arasında gezinmekle, ritim bana kendini göstermiştir. Bu kıvrımın dışında, beni orada bekleyen kırmızı sedir ağaçları ile vurgulanmış dik ırmak kenarlarıyla çevrelenmiştim. Tüm bunların ötesindeki dış dünyayı ima eden; görünen çatı tepeleri ve ırmak yolundan geçen arabalardır. İçerde, ben akarsu girintilerinin dünyasına; yarımadalara, bazılarının suya batmış uzun kum setlerinin üzerinde büyüdüğü siyah söğütlere, yumuşatılmış dalga dalga ırmak kıyısına salıverilmiştim...

Kıvrımların yön değiştirmesiyle, ırmağın iki kıyısının önerdiği sınırlama ve salıverme de yön değiştirmiştir ve ırmağa ilişkin 'benim kendi küçük dünyam'da her şey birbirine uygun gibi gözükmektedir (a.g.e., s.102).

Çalışmasına Chaffin, bilimsel ve tarihi dokümanlar üzerinden doğal ve kültürel peyzajın hermeneutik bir değerlendirmesi ile başlamıştır. Kendisi öncelikle Isle Brevelle halkını ilk elden gözlemlemiştir ve görüşmeleri de içeren çalışmasının varoluşsal adımlarıyla çok daha fazla şeyi anlayabildiği güçlü bir yer hissi ile karşılaşmıştır. Sonuç olarak, nehirdeki yolculuklarla ilk-elden edindiği deneyimle, nehrin iki yakayı birbirinden ayıran bir sınır olmadığını aksine iki yakayı adeta bir dikiş gibi aynı yere ait olacak şekilde birleştiren bir öğe olduğunu görür.

Özellikle fenomenolojiye inanmayanlar için nihai soru; Chaffin'in araştırmaları gibi fenomenolojik yorumların, fenomenin kendini görünür kılan güvenilir bir resmini oluşturup oluşturmadığıdır. Bu soru fenomenolojik bir şekilde anlaşıldığında, geçerlik ve güvenirlik meselesine dikkat çekmektedir.

FENOMENOLOJİK ARAŞTIRMA ve GÜVENİRLİK

İnsan bilimlerinin dahilindeki bir fenomenolojik araştırma birçok zeminde eleştirilebilir,[8] belki de konvansiyonel olarak ehlileştirilmiş pozitivist sosyal bilimciler arasındaki en önemli nokta güvenirlik meselesidir. -Başka bir deyişle fenomenolojik betimlemelerin ve yorumların güvenirliğini kurgulamak için hangi ölçütler kurgulanabilir?-

Fenomenolojik bir bakış açısından, güvenirlik sorunu her şeyden önce yorumsal uygunluğu içermektedir. Başka bir deyişle deneyimlenen ile dil arasında, kişiler olarak kendi yaşantımızdan bildiklerimiz ile bilginin teorik bir şekilde doğru olarak üretilmesi arasında tam bir uygunluğun nasıl olacağıdır? von Eckartsberg'in (1998a, s.15) açıkladığı gibi:

> Deneyimlerimizi nasıl ifadelendiririz ve her zaman yaşadıklarımız söylediklerimizden neden fazladır ve aslında neden biz her zaman yaptıklarımızdan daha fazlasını söyleriz? Biz, betimlenen deneyimlerimizin tüm yaşanılmış niteliklerini hesaba katmak anlamında ifadelerimizin uygun olduğunu ya da olmadığını nasıl değerlendirebiliriz?

Düşünce ve yaşam; birbirlerine bağlılıkları, birbirlerine ihtiyaç duymaları, aralarındaki tam uygunluğu sağlamaları ve birbirinin içine nüfuz etmeleri ile karakterize olacak şekil nasıl ilişkilendirilirler? Yaşam, ifadeyi (dili ve düşünmeyi) besler ve düşünmek-dil-ifade karşılıklı olarak yaşananı besler ve kavranabilir bir biçim duyarlılığı sağlar. Anlam ve anlamlı bir deneyim, olgunlaşmamış bir yaşam ve artiküle olmuş bir ifade arasındaki bu diyaloğun meyvesidir. Nasıl ki yaşanan biricik ve muayyen ise, varoluşsal olanda olduğu gibi, düşünmek de genellemeye, evrensele, asıl ve fenomenolojik olana eğilimlidir.

Yorumun deneyim kılınması sorunu ötesinde asıl ikilem; aynı betimsel bulgularla uğraşan fenomenologların kendi yorumlarını farklı şekillerde ifade etmeleri ve tamamen farklı anlamlara ulaşabilecek olmalarıdır. Aynı betimsel bulgularla hareket eden fenomenoloji temelli üç yorumu karşılaştıran makalesinde Churchill ve arkadaşları (Churchill et al., 1998) yorumsal görecelik sorunu ile yüzleşme eğilimindedir. Konvansiyonel pozitivist araştır-

malarda önceden belirlenmiş bir orana ve standarta bağlı olarak güvenirliğin, ölçümün eşitliğinin sağlanabileceği olgusuna referans verdiğini vurgularlar (a.g.e., s.64). Ancak eğer "ölçüm" fenomenolojik araştırmanın niteliksel betimine uygulanacaksa ihtiyaç duyulan eşitliğin kurulması çok daha zordur: "[İ]ki sözlü betim arasındaki uzlaşım için gereken ölçütlerin açıkça tanımlanmamış olmasıyla birlikte, betimlemelerin eşitliğini öngören hükümler arasında bir uzlaşmanın sağlandığından bahsetmek de kolay değildir (a.g.e., s.64).

Fenomenolojik olarak güvenirlik sorununu kavrama yolunda, Churchill ve arkadaşları şu fenomenolojik deneyi düzenlemişlerdir: Fenomenolojik metotla yetişmiş üç araştırmacıya bir grup aynı söylemsel betimlemeyi sunarlar.(9) Her araştırmacı bu betimlemeyi kendi ilgi alanına ve sorularına göre yönlendirme konusunda serbesttir.

Sonuçta ortaya çıkan üç yorumu değerlendirdikten sonra Churchill ve arkadaşları öne çıkan konularda farlılıklar olsa da üç yorumda da aynı tematik özün bulunduğu sonucuna varırlar.(10) Bir anlamda bu deney göstermiştir ki, "üç ayrı yorumsal araştırmanın sonucunda bir grup tutarlı noktanın elde edilmesiyle" fenomenolojik yorum bazı oranlarda eşitlik önerebilmektedir (a.g.e., s.81). Diğer taraftan üç yorum arasında farklılıklar da bulunmaktadır fakat, bu farklılıklar bir metot olarak fenomenolojinin başarısızlığını göstermediği gibi insanların yorumunun sadece kısmi olabileceğine ilişkin varoluşsal olguyu da açığa çıkarmıştır.(11)

Bu anlamda fenomenolojik perspektiften güvenirlik, deneyimden ve araştırmacının kendi anlama biçiminden ayrı, önceden belirlenmiş hesap oranlarına dayalı bir ölçüm eşitliği olarak belirlenemez. Güvenirlik ancak özneler-arası doğrulama olarak adlandırılabilecek bir yaklaşımla sağlanabilir. -Bir başka deyişle diğer ilgili katılımcılar da kendi yaşamlarında ve deneyimlerinde doğrudan ya da dolaylı olarak fenomenoloğun kendi çalışmasında bulduklarına ulaşabiliyorlar mı? Bu anlamda fenomenoloğun yorumları, herhangi bir yorumsal olasılıktan ne fazladır ne de eksiktir.-

Bu tür bir araştırmada unutulmaması gereken asıl nokta; başka bir durumun, [özgün betimlemeler] göz önünde bulundurularak benimsenmesi (bu nokta peşinen kabul edilmiştir) değil, araştırmacı tarafından artiküle edilmiş aynı bakış açısını hesaba katan okuyucunun, araştırmacının görmüş olduğu şeyi görebilmesi, ona katılıp katılmamasıdır. Bu nokta [fenomenolojik] bir araştırma için anahtar ölçüttür.

Bu anlamda birileri, fenomenolojik bir araştırma içindeyse ya da araştırmanın konusu olan fenomeni okuma çabasındaysa, diğerlerinin ifade ettiklerini takip ederek onlarla olmak için zaman ayırmalı ve kendi yaşamında onlara yer açmalıdır. Diğerlerinin ifadeleri, görüşülen bir insan, yorumlanmış bir sanat yapıtı ya da araştırmanın sonunda elde edilen bir fenomenojik rapor olabilir. Diğerlerinin durumlarını ve anlamlarını hissetmeye başladığımıza göre amacın açıklık ve empati oluşturmak olduğu söylenebilir.

Fenomenolojik güvenirlik görece olmasına rağmen, fenomenolojik yorumun geçerliğini değerlendirmeye yardımcı olacak niteliksel ölçütler -en azından genel anlamda (örneğin van Manen, 1990; Polkinghorn, 1983)- belirlenebilir. Örneğin Polkinghorn (1983, s.46), fenomenolojik yorumun güvenirliğini değerlendirmek için dört ölçüt sunar: canlılık (vividness), doğruluk (accuracy), zenginlik (richness), incelik (elegance).

İlk olarak; canlılık, okuyanı gerçeklik ve dürüstlük hissi verecek şekilde içine çeken bir niteliktir. İkinci olarak; doğruluk, okuyanın fenomeninin kendi yaşamında gördüğü ya da dolaylı da olsa hayal ettiği şekilde olabileceğine inanmasına referans verir. Üçüncü olarak; zenginlik, betimin niteliğiyle ve estetik derinliğiyle bağlantılıdır, böylece okuyucu yoruma duygusal olduğu kadar düşünsel olarak da katılabilecektir. Son olarak, incelik, betimsel tutumluluğa ve fenomenin incelikli ve etkili bir şekilde açığa çıkarılmasına dikkat çeker.

Özgül fenomenolojik çalışmanın -örneğin yukarıda dikkat çekilen Toombs'un ve Violich'in ilk-el çalışmalarının- etkinliği bu dört ölçüt kullanılarak değerlendirilebilir. Konvansiyonel pozitivist perspektiften bakıldığında, aşırı uçlardaki öznellik çağrışımı nedeniyle bu çalışmanın güvenirliğinin sorgulanması kaçınılmaz olacaktır: Okuyucu iki araştırmacının da kendi deneyimlerini anlama şekillerinin, insanların çoğunluğunun deneyimlerini doğrulayacağından nasıl emin olabilirler ki?

Ama yine de Polkinghorne'nun dört ölçütü göz önüne alındığında sorun öznellik olmaktan çok, inandırıcılık gücüdür. Toomb'un ve Violich'in ilk-el yorumları, okuyucuyu ikna edebilmekte ve araştırmacının elde ettiği yorumları ona kabul ettirebilmekte midir? Bu bağlamda Toombs'un hastalığın ilk-el fenomenolojik araştırmasını (Toombs,1993a,1993b) yaptığı çalışma, Polkinghorne'nun dört ölçütü açısından başarılıdır: Okuyanın betimlemelerinin gerçekliğinin içine girebilmesi anlamında yazıları, canlı, doğru ve zengindir ve okuyan ikinci elden çabucak içine dahil olduğu bu deneyimin, somut deneyimle bağlantılı olduğuna inanabilir.

Ek olarak Toombs'un çalışması aynı zamanda inceliklidir çünkü, gerçek-dünya deneyimiyle kavramsal yorum arasında açık bir ilişki kurar. Tüm bunların sonunda, okuyan Toombs'un konumuna ve çıkardığı sonuçlara yaratıcı bir şekilde katılabilir. Onun fenomenolojik teori ile yaşanmış deneyim arasında kurduğu ilişki açısından "doğru gibi görünüyor" dediği şeyler, okuyanın kendi konumunu eksiksiz ve yürekten değerlendirmesine olanak verecektir.

Diğer yandan, Violich'in Dalmaçya kasabalarına ilişkin değerlendirmeleri, Polkinghorn'un belirlediği dört ölçüte göre daha az güvenilir bulunarak sorgulanabilir. Çünkü Violich'in yorumları, bu kasabaları kısa süre deneyimleyen bir yabancı için çok fazla olabileceği izlenimi vermektedir. Violich, bu kasabaları dışarıdaki sosyal mekanda açıkça okunabilen fiziksel özellikler ve insan faaliyetleri açısından betimlemektedir. Bu yerlerin, orada yaşayan ve çalışan insanlar için ne anlama geldiğine ilişkin bir betimleme yoktur. Sonuçta oluşan yorum, tamamlanmamış ve gündelik yaşam-dünyaları olarak yerlerin potansiyel bütünlüğü bağlamında eksik kalmış gibi görünmektedir.(12)

Polkinghorne'un dört ölçütünü, yukarıda bahsedilen diğer çalışmaları değerlendirmek için de kullanabiliriz. Örneğin, okuyanın canlı ve somut bir şekilde takip edebileceği bir yaşanmış deneyimi canlandırmak için, aynı zamanda ampirik bulguları, yaşanılan yeri kaybetmenin ve yeni bir yere yerleşmenin kapsamlı safhalarını belirleme yolunda bir araç olarak kullanmak için; çiftlik sahiplerinin gönülsüz yerlerinden edilişlerine Million'nın varoluşsal-fenomenolojik yaklaşımı, bu ölçütler açısından son derece tatmin edicidir.

Benzer şekilde, Thiis-Evensen'ın geliştirdiği mimari biçim ve mekanın hermeneutik fenomenolojisi etkilidir çünkü, özgül yapıların ve mimari biçemlerin yaşanmış-estetiklerine ilişkin değerli, yeni görüşler sağlayan kavramsal bir tutarlılık ve kohezyon içermektedir.

Diğer yandan, Nogué i Font'un yaptığı Garroxta peyzajının fenomenolojisi daha az etkilidir çünkü, Garroxta peyzajının asıl doğası gibi beş gurubun özgül anlayışı da opak görünmektedir; canlılık ve zenginlik olmadan bu gruplar -örneğin çiftçiler ve peyzaj ressamlarının sahiplenilmeyi ummaları gibi- yere aşina olmayı ancak içtenlikle sağlayabileceklerdir.(13)

Sonuç olarak herhangi bir fenomenolojik çalışmada güvenirliği sınamak için en önemli nokta okuyanın kendi dünyasını ve yeni ve derinlikli bir biçimde başkalarının dünyasını görmeye teşvik eden, okuyanı araştırmacının keşfettiklerinin içine çeken görece güçtür. En iyi fenomenolojik çalışma, insanları basmakalıp algılanımlarından özgürleştirir ve yeni anlayış kalıpları doğrultusunda ilerlemelerini sağlar.

FENOMENOLOJİ ve ÇEVRESEL TASARIM

Son olarak fenomenolojik girişim fazlaca kişisel ve yorumlayıcı bir girişimdir. Fenomeni görme yolunda, aşırıya kaçma ya da eksik kalma her zaman ihtimal dahilindedir. Bakmak ve görmeye çalışmak düşünmeyi olduğu kadar hissetmeyi de gerektiren, sezgisel ve spontan bir iştir. Bu anlamda fenomenoloji, sonuçta daha bütünlüklü ve kapsamlı bir anlaşılanlar toplamı elde edilebilecek, zihinsel ve duygusal duyarlılıkları birlikte işleyen görme biçimlerini geliştiren bir metot olarak betimlenebilir.

Çünkü mimarlık ve tasarım zaten düzenli bir sezgisel farkındalık ve keşif süreci ister, fenomenolojik yaklaşım tasarımcıların çevre-davranış araştırmalarına olan ilgilerini ateşlemek için bir yol olabilir. -1970'ler ve 1980'lerdeki çevre-davranış çalışmalarını yönlendiren sıkı pozitivist tutum mimarlar ve diğer tasarımcıları rahatsız ederek ilginin ciddi oranda azalmasına neden olmuştur.-

Franck'e (1987, s.65) göre bu rahatsızlığın ana sebebi; sosyal bilimcilerin "tasarım işinin [daha sezgisel] taktiklerini ve önceliklerini anlamak ve kabul etmek" için isteksiz olmalarıdır (a.g.e.). Franck, fenomenolojinin en önemli değerinin tasarımcılar ve sosyal bilimciler arasında kurulabilecek bir diyalog için ortam oluşturma potansiyeli taşıması olduğuna dikkat çeker. Çünkü fenomenoloji 'nesnel' ve 'öznel' olan arasındaki pozitivist yarılmayı uzlaştırma ya da tamamen devre dışı bırakma yeteneğine sahip olduğu için, insan yaşantısının özüne, yaşantının herhangi bir şekilde soyutlanmasından daha çok" (a.g.e. s. 65-66) önem verir.

Thiis-Evensen'in çalışmasının işaret ettiği gibi çevre-davranış araştırmalarıyla ilgili son zamanlarda yapılmış fenomenolojik çalışmaların birçoğu tasarım meselelerini aydınlatmak için fenomenolojik bakış açısını kullanmaktadır (Alexander, 1987, 1993, et. al, 1977; Barbey, 1989; Boschetti, 1990; Brill, 1993; Coates, 1998; Coates and Seamon, 1993; Cooper Marcus, 1993; Dorward, 1990; Dovey, 1993; Francis, 1995; Hester, 1993; Howett, 1993; Mugerauer, 1993, 1994, 1995; Munro, 1991; Murrain, 1993; Paterson, 1993a, 1993b; Porteous, 1989; Rattner, 1993; Seamon, 1990; Silverstein, 1993a, 1993b; Thiis-Evensen, 1987; Violich, 1998; Walkey, 1993). Dovey (1993, s. 267) fenomenolojinin çevresel tasarım için önemini iyi özetler:

Deneyimin önceliğinin karmaşıklığa ya da gelişmenin oranına, iletişimin başarısızlığına, iktidarın buyurganlığına ya da kendi içinde bir son olarak geometrinin cazibesine kurban edilmemesini sağlamak için; fenomenolojik perspektifin yapılı çevreye sert bir şekilde uygulanmasını ve tasarım sürecinin eleştirel çözümlemesini yapmayı gerektirmektedir. Fenomenoloji özellikle yaşanan-mekanla geometrik mekan, yerin deneyimlenmesi ve yerin etkili bir şekilde dönüştürülmesinde bir araç olarak geometrik simülasyon arasında eleştirel bir fark olduğunu görmeyi gerektirir.

DAHA İYİ DÜNYALAR YAPMAK

Bugünün geniş entelektüel peyzajında fenomenolojik bir çalışmayı konumlandırmak için Mugerauer (1993, s. 94-95) hem "sağ" hem de "sol" üzerine yapılan eleştirilere dikkat çeker. "Sağ"da fenomenolojiyi "öznel", "yumuşak", ve "öyküsel" gören pozitivistler. "Sol"da fenomenolojinin ortak paylaşıma, sürekliliğe, kalıplara ve düzene olan inancını sorgulayan art-yapısalcılar ve dekontsrüktivistler yer almaktadır. (14)

Fenomenolojide ve hermeneutikte Mugerauer, bir yanda pozitivizmin mutlakçılığı diğer yanda dekonsrüktivizmin göreceliği arasında bir orta yol görür. İnsan yaşantısını ve anlamını gönülden ve açık bir şekilde görmek ve anlamak için gösterdiği çaba nedeniyle bu orta yolun varlığından söz eder; ona göre fenomenoloji, insan ve dünya, araştırmacı ve fenomen, hissetme ve düşünme, deneyim ve teori arasında bir denge kurmaya çalışır (a.g.e., s. 94). Mugerauer, "eğer toplumsal bağlamda çoğulcu ve ekolojik olarak uygun çevrelerin planlanması, yapılması ya da anlaşılması gerçekten istendiğinde" bu denge kurma çabasının çok önemli olduğuna inanır.

Çevre-davranış araştırmaları söz konusu olunca fenomenolojik bir yaklaşım, özdeksel dünyanın insan yaşamının niteliğinde kesinlikle önemli bir rol oynadığının altını çizer çünkü, insanlar hemen her yerde bu özdeksel dünyanın bir ölçüde de fizikselliğin içine daldırılmışlardır. Esas amaç bu karşılıklı ilişkiyi, gündelik hayatta süregeldikleri şekilde davranış, deneyim ve anlam üzerinden betimsel ve yorumsal bir tarzda araştırmak ve yorumlamaktır.

Fenomenolojinin çevre-davranış araştırmalarına uzun vadedeki etkisi görülmeye başlanmıştır. Son on yıldaki gelişmeler cesaretlendiricidir. Ancak yine de bu gibi yaklaşımların, ana damarı oluşturan çalışmalar arasında yeri tam olarak belirlenmiş değildir. Umarım ki bu makale fenomenolojiyi daha anlaşılır kılmıştır ve onun daha iyi yerler ve çevreler oluşturma konusunda ele gelir bir değerinin olduğunu gösterebilmiştir.

NOTLAR

1. Bu makalede çoğunlukla son yıl içinde yapılmış araştırmalara dikkat çekeceğim. Çevre-davranış araştırmalarıyla bağlantılı olan daha önceki çalışmalar için bkz. Seamon, 1982; Seamon, 1987; Seamon, 1989.

2. Çalışmanın can alıcı noktasının insan ve çevre arasındaki kaçınılmaz bağlantının yaşanılmış örüntü olmasının anlaşılmasıyla birlikte, refleksif bir şekilde de olsa insanların ve dünyanın içtenlikle önemli bir parçası olan bu fenomenolojik varsayım, çevre-davranış araştırmalarına insan ve çevre bilimleri arasında önemli bir yer açar. Çevre-davranış araştırmaları bu bağlantının önemli bir yönüne ilgi gösterir, bu yön dünyanın fiziksel, mekansal ve insana ilişkin bölümlerinin, belirli kişilerin ve grupların yaşamlarını ve deneyimlerini sürdürme, yansıtma ya da değiştirme potansiyelidir.

3. Yer konusuyla yakından ilgili olan konu; son on yılda fenomenolojik olarak fazlasıyla ilgi çeken kutsal mekan konusudur. (Barnes, 1992; Brenneman and Brenneman, 1995; Chdester and Linenthal, 1995; Cooper Marcus, 1993; Eliade, 1961; Lane, 1988; Lin, 1991; Lin and Seamon, 1993; Muguerauer, 1994, chap. 4; Whone, 1990; Wu, 1993). Yine bağlantılı bir başka konu çevresel etik fenomenolojisi ile ilgili olanlardır. (Abrams, 1996; Cheney, 1989; Foltz, 1995; Mugerauer, 1994; Margadant-van Archen, 1990; Stefanovic, 1991; Weston, 1994).

4. Örneğin Spiegelberg, (1982, s. 681-717) diğerlerinin yanı sıra 'özlere ilişkin genellikleri araştırma'yı ve 'görünümün modlarını izleme'yi içeren araştırmanın daha kapsamlı safhalarını olduğu kadar fenomenolojik analiz ve betimlemeyle birlikte fenomenolojik sezişi de gözönüne alır. Yine vurgulamalıyım ki, her fenomenolojik problem mutlaka farklı bir başlangıca, metot ve sunuş tarzına ihtiyaç duyar. Bu nedenle kararlaştırılmış bir kurallar, adımlar, işlemler ve formatlar dizisi oluşturmak çok zordur.

5. Buna karşın, çevre-davranış çalışmalarındaki fenomenolojik yaklaşımlar metodolojik meseleleri çok kısıtlı bir şekilde tartışırlar. Çünkü bir yandan bu tür bir bakış açısının çok az taraftarı vardır, diğer yandan ise reel-dünya çalışmaları, bu çalışmaların sonuçlarını diğer insanlar içinde doğru sayarak meşrulaştıran daha geniş, doğrulayıcı metotlar yerine, kişisel düşüncelerle temellendiren Heidegger'in düşüncelerinden beslenen Merleau-Ponty gibi felsefesini fenomenoloji üzerinden kuran filozofların fikirlerinden destek almaktadır.

6. Toombs (1995, s.17) şöyle yazar: "Tüm yaşamım boyunca, ne zaman ayakta durabilen birileriyle karşılaşsam, beni tanımayan bu yabancılar yanımdaki refakatçiye yönelirler ve benden üçüncü kişi olarak bahsederler. 'Tekerlekli sandalyesinden başka bir yerde oturabiliyor mu?' 'Oturmak ister mi?' ... Yanımda herhangi bir kimse olmadığında ise, yürüyemiyor olmamın zekamı ya da duyma yeteneğimi etkilediğini düşünürler ve benimle doğrudan iletişime geçtiklerinde ya anormal derecede yavaş ya da genellikle çok yüksek sesle konuşurlar ..." (s. 17)

7. Fenomenologların fenomenleri her zaman ilk elden deneyimleyemedikleri açıktır. Bu konuda bir örnek Hill'in görme engellilerin çevresel deneyimi üzerine yaptığı çalışmasıdır (Hill, 1985). Hill görme yetisi olan biri olarak, doğuştan görme engelli bireylerle yaşamış ve onlarla derinlikli görüşmeler yapmıştır.

8. Bu konuda yapılmış birçok eleştiriyi başka yerlerde tartışmıştım (Seamon, 1987, s. 15-19).

9. Bu betimlemeler, flörtü tarafından tecavüze uğramış bir bayanın bugünkü cinsel yaşamı ile ilgilidir.

10. "Pasiflikle birlikte tematik özün, o anlarda bir özne için geliştirilen bir kararla tam olarak ortaya çıkmasıyla, bu tematik öz aktif faaliyetten pasif olana doğru [karşılaşanların] deneyimleri arasındaki kararsızlıklar üzerine" ortak odaklanmaları içermektedir. "Aynı şekilde her üçü de kurbanın kendi bedenini 'sahiplenmediği'ni -bütünlük ortaya çıkabilecekken kendi 'ben'ini hareketlerinden ayırır- görmüştür. Sonuç olarak her üç araştırmacı da görmüştür ki, bu durumda onun bütünlüğü kendisinin bir işlevidir ... "karşılıklı olan ve paylaşılan' cinsel deneyime duyulan bir istek" olarak (a.g.e., s.81).

11. Fenomenolojik bir bakış açısıyla Churchill'in deneyinde, araştırmacılardan ikisinin yaşanmış bir betimi yorumlaması, karşılaşanların edindiği deneyimlerle oluşturulmamış olması nedeniyle yapaydır. Sonuç olarak bu yorumlar, betimlerin içinden çıktığı yaşanmış bağlama ilişkin bir duyarlılık sağlayamazlar. Buna ek olarak bu iki araştırmacı da, betimin teşvik edilmesiyle kendilerine yeniden bakabilmişlerdir, böylece üzerinde çalışılan fenomende kendi kişisel ilgilerini ya da tercihlerini göstermeye gitmemişlerdir. Her şeye rağmen gevşek gibi görünse de her üç araştırmacı da benzer bir öz belirleyebilmişlerdir.

12. Diğer yandan Violich'in çalışması hala önemlidir çünkü, yer üzerine yapılan ilk-el fenomenolojik araştırmalar için bir model önermektedir. Million'ın ve Chaffin'in çalışmaları gibi yeri okumak için kullanılan diğer yollarla ilişkiler kuran bu gibi çalışmalara daha çok ihtiyaç vardır (Million, 1993; Chaffin, 1989).

Bunların dışında başka yararlı modeller: Hufford'un New Jersey Pineland'larına ilişkin yorumu (Hufford, 1986), Lane'nin Amerika'nın kutsal mekanları ve yerleri hakkındaki çalışması (Lane, 1988), Mugerauer'in günümüzün North American peyzajı üzerine hermeneutik okuması (Mugerauer, 1993, 1994), Pocius'in Newfoundland liman kasabası üzerine derinlikli çalışması (Pocius, 1991) ve Walkey'in Yunanistan'ın kuzeyindeki dağlık bölgedeki, Türkiye'nin batısındaki ve Balkan ülkelerindeki çok katlı esnaf evlerine ilişkin temsilidir (Walkey, 1993).

13. Bu noktada okuyucu, bu çalışmaların güçlü ve gevşek olmalarıyla ilgili olarak yaptığım değerlendirmelere nasıl güvenileceğini sorabilir elbette. Burada bu yargılarımı derinlemesine doğrulayabileceğim kadar yer yok. Ancak ilgili okurlara bu kaynaklara doğrudan başvurmalarını ve bu çalışmaları kendilerinin değerlendirmelerini önerebilirim. Mutlaka aynı fikirleri paylaşmadığımız durumlar olacaktır. Fakat diğer yandan gözle görünür oranda bir grup değerlendirmeyle, çeşitli çalışmalardaki görece güçlülük

ve gevşeklik niteliğine ilişkin kesin bir tutarlılık oranı (bununla kastedilen tam bir uzlaşım değildir, yorumun kısmi olduğu bir kez daha hatırlatılmalıdır) yakalamaya başlayabiliriz.

14. Art-yapısalcılık ve dekonstrüksiyon, sosyal bilimler için önemli bir kavramsal güç oluşturmuştur ve özellikle de mimarlık için de (Mugerauer, 1994, chap. 3). Dekonstrüktivistlere göre anlam, kalıp ve nitelik, çoğul, çeşitli ve sürekli değişkendir. Amaç, görece yorum ve dekontrüksiyondur. - varoluşsal, kültürel, tarihsel, politik ve estetiğe ilişkin de olabilen her türlü varsayımsal ve mutlak kabul edilen düşünceyi yerle bir etmek ve bozmaktır.- Amaç, değişimi özgürleştirmek ve bir şeyleri sürekli yeniden oluşturmaktır. Bu değişim özgürlüğünü yakaladıktan sonra, bütün yaşamın bir taklit olarak anlaşılması gerektiği hatırlanmalı ve dünyanın ve insanın okunaksız ve görece doğası ile karşı karşıya gelinmelidir.

Bir yandan, dekonstrüksiyonun potansiyel akademik katkısı, bir düşüncenin, idealin, yaşam biçiminin, sanat yapıtının vb. mutlak sayılan elemanlarının değerini düşürmek ve sorgulamak gibi bitmez tükenmez bir amacının olmasıdır. Diğer yandan ise dekonsrüksiyonun en az iki tehlikesi vardır. Birincisi, yorumlanmış bir şey üzerindeki görüşü yitirme ve yorumcunun belirsiz, fazlasıyla idosantrik anlayışının gölgesinde kalma tehlikesidir. İkincisi ise dekonstrüksiyon, anlama biçimlerinin sürekli olarak altını oyarak anlamın sürekli olarak anlamsız gibi görünmesine ve umudun, güzelliğin ve yaratıcı girişimin, umutsuzluk, sıradanlık ve nihilizm ile yer değiştirmesine sebep olabilmektedir. Art-yapısalcı-dekonstrüksiyonun eleştirisinin fenomenolojisi üzerine yapılmış doyurucu bir tartışma için Mugerauer (1994)'in kitabındaki 6. bölüme bakılabilir.

KAYNAKLAR

Abrams, D. (1996). The Spell of the sensuous. New York: Pantheon.

Alexander, C.(1987). A new theory of urban design. New York: Oxford University Press.

Alexander, C. (1993). A foreshadowing of 21st century art: The color and geometry of very early Turkish carpets. New York: Oxford University Press.

Alexander, C., Ishikawa, S., & Silverstein, M. (1977). A pattern language.New York: Oxford University Press.

Anella, T. (1990). Learning from the Pueblos. N. Markovich, W. Preiser, & F. Sturm (Ed.), Pueblo style and regional architecture içinde (s. 32-49). NY: Van Nostrand Reinhold.

Barbey, G. (1989). Introduction: Towards a phenomenology of home. Architecture and behavior, 5, 1-10.

Barnes, A. (1992). Mount Wellington and the sense of place. Master's thesis, Department of Environmental Studies, University of Tasmania, Hobart, Tasmania, Australia.

Behnke, E. (1990). Field notes: Lived place and the 1989 earthquake in northern California. Environmental and architectural phenomenology newsletter, 1 (2), 10-14.

Berendt, J. (1985). The third ear: On listening to the world. New York: Henry Holt.

Berleant, A. (1991). Art and engagement. Philadelphia: Temple University Press.

Berleant, A. (1992). The aesthetics of environment. Philadelphia, PA: Temple University Press.

Birch, R. 1989. On phenomenology and its practices [part I], Phenomenology + pedagogy, 7, 187-217.

Birch, R. (1990). On phenomenology and its practices [part II], Phenomenology + pedagogy, 8, 131-152.

Birch, R. (1991). On phenomenology and its practices [part III], Phenomenology + pedagogy, 9, 167-193.

Bollnow, O. F. (1961). Lived-space, Philosophy Today, 5, 31-39.

Bolton, R. (1992). Place prosperity vs. people prosperity: An old issue with a new angle. Urban Studies, 29, 185-203.

Bortoft, H. (1996). The wholeness of nature: Goethe's way toward a science of conscious participation in nature. Hudson, New York: Lindesfarne Press.

Boschetti, M. (1990). Reflections on home: Implications for housing design for elderly persons. Housing and society, 17 (3), 57-65.

Boschetti, M. (1993). Staying in place: Farm homes and family heritage. Housing and society, 10, 1-16.

Boschetti, M. (1995). Attachment to personal possessions: An interpretive study of the older person's experience, Journal of interior design, 21, 1-12.

Brenneman, W. L., Jr., and Brenneman, M. G. (1995). Crossing the Circle at the Holy Wells of Ireland. Charlottesville: University Press of Virginia.

Brill, M. (1993). An architecture of peril: Design for a waste isolation pilot plant, Carlsbad, New Mexico. Environmental and architectural phenomenology newsletter, 4, 3, 8-10.

Buckley, R. P. (1992). Husserl's notion of authentic community. American Catholic philosophical quarterly, 66, 213-227.

Casey, E. S. (1993). Getting back into place. Bloomington: Indiana University Press.

Casey, E. S. (1997). The fate of place: A philosophical history. Berkeley: University of California Press.

Chaffin, V. F. (1989). Dwelling and rhythm: The Isle Brevelle as a landscape of home. Landscape journal, 7, 96-106.

Chawla, L. (1994). In the first country of places: Nature, poetry, and childhood memory. Albany, New York: SUNY Press.

Chawla, L. (1995). Reaching home: Reflections on environmental autobiography. Environmental and architectural phenomenology newsletter, 6, 2, 12-15.

Cheney, J. (1989). Postmodern environmental ethics: Ethics as bioregional narrative. Environmental ethics, 11, 117-134.

Chidester, D. and Linenthal, E. T. Ed. (1995). American sacred space. Bloomington: Indiana University Press.

Churchill, S. D., Lowery, J. E., McNally, O., and Rao, A. (1998). The question of reliability in interpretive psychological research. R. Valle (Ed.), Phenomenological inquiry in psychology içinde (s. 63-85). New York: Plenum.

Cloke, P., Philo, C., and Sadler, D. (1991). Approaching human geography: An introduction to contemporary theoretical debates. New York: Guildford Press.

Coates, G. J. (1997). Erik Asmussen, Architect. Stockholm: Byggförget.

Coates, G. J. and Seamon, D. (1993). Promoting a foundational ecology practically through Christopher Alexander's pattern language: The example of Meadowcreek. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 331-354). Albany, New York: SUNY Press.

Colaizzi, P. (1973). Reflection and research in phenomenology: A phenomenological study of learning. Dubuque, IA: Kendall-Hunt.

Condon, P. M. (1991). Radical Romanticism. Landscape journal, 10, 3-8.

Cooper Marcus, C. (1993). Designing for a commitment to place: Lessons from the alternative community Findhorn. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 299-330). Albany, New York: SUNY Press.

Cooper Marcus, C. (1995). House as a mirror of self. Berkeley, California: Conari.

Corner, J. (1990). A discourse on theory I: "Sounding the depths"--origins, theory, and representation. Landscape Journal, 9, 61-78.

Davis, T. (1989). Photography and landscape studies, Landscape journal, 8, 1-12.

Day, M. D. (1996). Home in the postmodern world: An existential phenomenological study. Paper presented at the International Human Science Research Conference, Halifax, Nova Scotia.

de Witt, C. (1992). Sense of place on the Kansas high plains. Master's thesis, Geography Department, University of Kansas, Lawrence, Kansas.

Dorward, S. (1990). Design for mountain communities: A landscape and architecture guide.

Dovey, K. (1985). Home and homelessness. I. Altman & C. M. Werner (Ed.), Home environments içinde (s. 33-64). New York: Plenum.

Dovey, K. (1993). Putting geometry in its place: Toward a phenomenology of the design process. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 247-269). Albany, New York: SUNY Press.

Ediger, J. (1993). A phenomenology of the listening body. Doctoral dissertation, Institute of Communication Research, University of Illinois, Champaign-Urbana.

Ediger, J. (1994). Listening through the door. Environmental and architectural phenomenology newsletter, 5, 10-12.

Eisner, E. W. (1993). The emergence of new paradigms for educational research. Art education (November), 50-55.

Eliade, M. (1961). The sacred and the profane. New York: Harcourt.

Embree, L. (1996). The encyclopedia of phenomenology. Dordrecht, the Netherlands: Kluwer.

Fetterman, D. M. (1988). Qualitative approaches to evaluation in eduation: The silent revolution. New York: Praeger.

Foltz, B. (1995). Inhabiting the earth: Heidegger, environmental ethics, and the metaphysics of nature. New York: Humanities Press.

Francis, T. (1995). Place, land and building: Lessons for the making of architecture from the Adena-Hopewell. Master's thesis, Department of Architecture, The University of Cincinnati.

Franck, K. 1987. Phenomenology, positivism, and empiricism as research strategoies in environment-behavior research and design. G. T. Moore and E. Zube (Ed.), Advances in environment, behavior and design, vol. I içinde (s. 59-67). New York: Plenum.

Giorgi, A., Barton, A. and Maes, C., Ed. (1983). Duquesne studies in phenomenological psychology, vol. 4. Pittsburgh: Duquesne University Press.

Giorgi, A., Ed. (1985). Phenomenology and psychological research. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.

Glaser, B. G. and Straus, A. (1967). The discovery of grounded theory:Strategies for qualitative research. Chicago: Aldine.

Graumann, C. F. (1989). Towards a phenomenology of being at home. Architecture and behavior, 5, 117-126.

Harries, K. (1988b). The Voices of space, Center, 4, 34-49.

Harries, K.E(1993).EThoughts on a non-arbitrary architecture. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 41-59). Albany, New York: SUNY Press.

Harries, K. (1997). The Ethical function of architecture. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Heelan, P. A. (1983). Space-perception and the philsophy of science. Berkeley: University of California Press.

Heidegger, M. (1962). Being and Time. New York: Harper & Row.

Heidegger, M. (1971). Poetry, Language,and Thought. New York: Harper & Row.

Hester, R., Jr. (1993). Sacred structures and everyday life: A return to Manteo, North Carolina. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 271-297). Albany, New York: SUNY Press.

Hieb, L. (1990). The Metaphors of Hopi Architectural Experience. N. Markovich, W. Preiser, & F. Sturm (Ed.), Pueblo style and regional architecture içinde (s. 10-23). NY: Van Nostrand Reinhold.

Hill, M. H.E 1985). Bound to the environment: Towards a phenomenology of sightlessness. D. Seamon & R. Mugerauer (Ed.), Dwelling, place and environment içinde (s. 99-111). New York: Columbia University Press.

Holan, J. (1990). Norwegian wood: A tradition of building. New York: Rizzoli.

Howett, C. (1993). "If the doors of perception were cleansed": Toward an experiential aesthetics for the designed landscape. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing, and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 61-73). Albany, New York: SUNY Press.

Hufford, M. (1986). One space, many places: Folklife and land use in New Jersey's Pinelands National Reserve. Washington, D.C.: American Folklife Center.

Jackson, M. (1996). Things as They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology. Bloomington: University of Indiana Press.

Jarviluoma, H., Ed. (1994). Soundscapes: Essays on Vroom and Moo. Tampere, Finland: Tampere University.

Jones, E. (1989). Reading the book of nature: A phenomenological study of creative expression in science and painting. Athens, OH: Ohio University Press.

Lane, B. (1988). Places of the sacred: Geography and narrative in American spirituality. New York: Paulist Press.

Kushwah, R. (1993). Louis I. Kahn and the Phenomenology of Architecture: An Interpretation of the Kimbell Art Museum Using Thomas Thiis-Evensen's Theory of Architectural Archetypes. Master's thesis, Department of Architecture, Kansas State University, Manhattan, Kansas.

LeStrange, R. (1998).Psyche speaking through our place attachments: Home and journey as a process of psychological development. Doctoral dissertation, Department of Clinical Psychology, Pacifica Graduate Institute, Carpinteria, California.

Lin, Y. (1991a). Karsten Harries' natural symbols and Frank Lloyd Wright's natural houses. Environmental and architectural phenomenology newsletter, 2 (3), 13-15.

Lin, Y. (1991b). LeCorbusier's Chapel at Ronchamp, Frank Lloyd Wright's Unitarian Church, and Mies van der Rohe's Chapel at IIT: A phenomenological interpretation of modern sacred architecture based on Thiis-Evensen's Archetypes in architecture. Master's thesis, Department of Architecture, Kansas State University, Manhattan, Kansas.

Lin, Y. and Seamon, D. (1994). A Thiis-Evensen Interpretation of Two Churches by Le Corbusier and Frank Lloyd Wright. R. M. Feldman, G. Hardie, and D. G. Saile (Ed.), Power by Design: EDRA Proceedings 24 içinde (s. 130-142). Oklahoma City, Oklahoma: Environmental Design Research Association.

Lincoln, Y. S. and Guba, E. G. (1985). Naturalistic inquiry. Newbury Park, California: Sage.

Lipton, T. (1990). Tewa Visions of Space. N. Markovich, W. Preiser, & F. Sturm (Ed.), Pueblo Style and Regional Architecture içinde (s. 65-79). NY: Van Nostrand Reinhold.

Low, S. M. (1987). Developments in research design, data collection, and analysis: qualitative methods. G. T. Moore and E. Zube (Ed.), Advances in environment, behavior and design, vol. I içinde (s. 279-303). New York: Plenum.

McHugh, K. and Mings, R., (1996). The Circle of migration: Attachment to place in aging, Annals, Association of American Geographers, 86, 530-550.

Margadant-van Archen, M. (1990). Nature experience of 8-to-12-year-old children, Phenomenology + pedagogy, 8, 56-63.

Masucci, M. (1992). The Chesapeake Bay Bridge: Development Symbol for Maryland's Eastern Shore. D. G. Janelle (Ed.) Geographical snapshots of North America içinde (s. 74-77). New York: Guildford.

Merleau-Ponty, M. (1962). The Phenomenology of Perception. New York: Humanities Press.

Meurant, R. (l989). The Aesthetics of the sacred. Whangamat, New Zealand: The Institute of Traditional Studies.

Million, M. L. (1992). "It was home": A phenomenology of place and involuntary displacement as illustrated by the forced dislocation of five southern Alberta families in the Oldman River Dam Flood Area. Doctoral dissertation, Saybrook Institute Graduate School and Research Center, San Francisco, California.

Million, M. L. (1994). "It was home": Reflections on losing place. Environmental and architectural phenomenology newsletter, 5, 12-15.

Moustakas, C. (1994). Phenomenological research methods. Newbury Park, CA: Sage.

Mugerauer, R. (1988). Derrida and beyond. Center, 4, 66-75.

Mugerauer, R. (1993). Toward an architectural vocabulary: The porch as a between. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing, and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 103-128). Albany, New York: SUNY Press.

Mugerauer, R. (1994). Interpretations on behalf of place: Environmental displacements and laternative responses. Albany, New York: SUNY Press.

Mugerauer, R. (1995). Interpreting environments: Tradition, deconstruction, hermeneutics. Austin: University of Texas Press.

Munro, K. A. (1991). Planning for place: Phenomenological insights in urban design. Master's thesis, School of Community and Regional Planning, University of British Columbia, Vancouver, British Columbia.

Murrain, P. (1993). Urban expansion: Look back and learn. R. Hayward and S. McGlynn (Ed.), Making Better Places: Urban Design Now içinde (s. 83-94). London: Butterworth.

Nogué i Font, J. (1985). Una lectura geográfico-humanista del paisatge de la Garrotxa. Girona: Diputacio de Girona i Collegi Universitari de Girona.

Nogué i Font, J. (1993). Toward a phenomenology of landscape and landscape experience: An example from Catalonia. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing, and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 159-180). Albany, New York: SUNY Press.

Norberg-Schulz, C. (1980). Genius Loci: Toward a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli.

Norberg-Schulz, C. (1988). Architecture: Meaning and place. New York: Rizzoli.

Norberg-Schulz, C. (1996). Nightlands: Nordic Building. Cambridge: MIT Press.

Norris, C. (1990). Stories of paradise: What is home when we have left it? Phenomenology + pedagogy, 8, 70-81.

Oldenburg, R. (1989). The great good place: Cafés, coffee shps, community centers, beauty parlors, general stores, bars, hangouts, and how they get you through the day. New York: Paragon House.

Pallasmaa, J. (1995). D. N. Benjamin (Ed.), Identity, intimacy, and domicile: A Phenomenology of home. The home: Words, interpretations, meanings and environments içinde (s. 33-40). London: Avery.

Pallasmaa, J. (1996). The eyes of the skin: Architecture and the senses.London: Academy Editions.

Paterson, D. D. (1991). Fostering the avant-garde within. Landscape journal, 10, 27-36.

Paterson, D. D. (1993a). Dualities and dialectics in the experience of landscape. Design + Values, CELA Conference Proceedings, vol. 4 (s. 147-166). Washington, D. C.: Council of Educators in Landscape Architecture.

Paterson, D. D. (1993b). Design, language, and the preposition: On the importance of knowing one's position in place. Trames, vol. 8 (s. 74-86). Quebec: Faculté de l'aménagement, Université de Montréal.

Patton, M. Q. (1990). Qualitative evaluation and research methods, 2nd ed. Newbury Park, CA: Sage.

Pocius, G. L. (1991). A Place to Belong: Community Order and Everyday Space in Calvert, Newfoundland. Athens: University of Georgia Press.

Pocock, D. C. D. (1989). Humankind-environment: Musings on the role of the hyphen. F. W. Boal and D. N. Livingston (Ed.), The behavioural environment içinde (s. 82-90). London: Routledge.

Pocock, D. C. D. (1993). The senses in focus. Area, 25, 11-16.

Polkinghorne, D. (1983). Methodology for the human sciences. Albany: SUNY Press.

Porteous, J. D. (1989). Planned to death: The annihilation of a place called Howdendyke. Toronto: University of Toronto Press.

Porteous, J. D. (1990). Landscapes of the mind: Worlds of sense and metaphor. Toronto: University of Toronto Press).

Rattner, D. M. (1993). Moldings: The atomic units of classical architecture. Traditional Building, 6 (4) 4, 72-73.

Ramaswami, M. (1992). Toward a phenomenology of wood: Interpreting the Yoshimura House, a Japanese vernacular dwelling, through Thiis-Evensen's architectural archetypes. Master's thesis, Department of Architecture, Kansas State University, Manhattan, Kansas.

Rapoport, A. (1994).A critical look at the concept `place.' National Geographic Journal of India, 40, 4-19.

Rehorick, D. (1986). Shaking the foundation of lifeworld: A phenomenological account of an earthquake expeience. Human Studies, 9, 379-391.

Reinharz, S. and Rowles, G., Ed., (1988). Qualitative gerontology. New York: Springer.

Relph, E.E(1976).EPlace and placelessness.ELondon:EPion.

Relph, E. (1989a). A curiously unbalanced condition of the powers of the mind: Realism and the ecology of environmental experience. F. W. Boal and D. N. Livingston (Ed.), The Behavioral environment: Essays in reflection, application, and re-evaluation içinde. London: Routledge.

Relph, E. (1989b). Responsive methods, geographical imagination and the study of landscapes. A. Kobayashi & S. MacKenzie (Ed.), Remaking human geography içinde, s. 149-163. Boston: Unwin Hyman.

Relph, E. (1990). Geographical imagination. National geographical journal of India, 36, 1-9.

Relph, E. (1992). Place, postmodern landscapes, and heterotopia. Environmental and architectural phenomenology newsletter, 3, 1, 14-15.

Relph, E. (1993). Modernity and the reclamation of place. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing, and designing: Toward an phenomenological ecology içinde(s. 25-40). Albany, NY: SUNY Press.

Relph, E. (1996). Reflections on Place and placelessness. Environmental and architectural phenomenology newsletter, 7, 3, 14-16.

Riegner, M. (1993). Toward a holistic understanding of place: Reading a landscape through its flora and fauna. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing, and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 181-215). Albany, New York: SUNY Press.

Romanyshyn, R. (1989). Technology as symptom and dream. London: Routledge.

Rosenau, P. M. (1992). Post-modernism and the social sciences: Insights, inroads, and intrusions. Princeton: Princeton University Press.

Rouner, L. S., Ed. (1996). Longing for home. Notre Dame, Indiana: Notre Dame University Press.

Schafer, M. (1977). The Tuning of the world. New York: Knopf.

Schmidt, J. (1985). Maurice Merleau-Ponty: Between phenomenology and structuralism. NY: St. Martin's.

Schonhammer, R. (1988). Der Walkman--Eine phanomenologische Untersuchung. Munich, Germany: P. Kirchheim.

Schonhammer, R. (1989). The walkman and the primary world of the senses. Phenomenology + pedagogy, 7, 127-144.

Seamon, D. (1979). A Geography of the lifeworld. New York: St. Martin's.

Seamon, D. (1982). The phenomenological contribution to environmental psychology. Journal of environmental psychology, 2, 119-140.

Seamon, D. (l987). Phenomenology and environment-behavio research. G. T. Moore and E. Zube (Ed.), Advances in environment, behavior and design, vol. I içinde (s. 3-27). New York: Plenum.

Seamon, D. (1989). Humanistic and phenomenological advances in environmental design. Humanistic psychologist, 17, 280-293.

Seamon, D. (1990a). Awareness and reunion: A phenomenology of the person-environment relationship as portrayed in the New York photographs of André Kertész. L. Zonn (Ed.) Place images in the media içinde (s. 87-107). Totowa, New Jersey: Roman and Littlefield.

Seamon, D. (1990b). Using pattern language to identify sense of place: American landscape painter Frederic Church's Olana as a test case. R. Selby (Ed.), Coming of age: Proceedings, EDRA, 1990 içinde(s. 171-179). Oklahoma City, Oklahoma: Environmental Design Research Association.

Seamon, D. (1991). Toward a phenomenology of the architectural lifeworld. J. Hancock and W. Miller (Ed.), Architecture: back..to...life [Proceedings of the 79th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture] içinde (s.. 3-7). Washington, D. C.: ACSA Press.

Seamon, D. (1992). A Diary interpretation of place: Artist Frederic Church's Olana. D. G. Jannelle (Ed.), Geographical snapshots of North America içinde, s. 78-82. New York: Guilford Press.

Seamon, D. (1993a). Different worlds coming together: A phenomenology of relationship as portrayed in Doris Lessing's diaries of Jane Somers. D. Seamon (Ed.), Dwelling, seeing and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 219-246). Albany, NY: SUNY Press.

Seamon, D., Ed. (1993b). Dwelling, seeing and building: Toward a phenomenological ecology. Albany, NY: SUNY Press.

Seamon, D. (1994). The life of the place: A phenomenological reading of Bill Hiller's space syntax. Nordisk arkitekturforskning [Nordic journal of

architectural research], 7, 35-48.

Seamon, D. (1997). [Phenomenology and] behavioral geography. L. Embree (Ed.), Encyclopedia of phenomenology içinde (s.. 110-112). Dordrecht, the Netherlands: Kluwer.

Seamon, D.Ê& Mugerauer, R., Ed.Ê(1985).ÊDwelling, place and environment:ÊTowards a phenomenology of person and world.ÊNew York: Columbia University Press.

Seamon, D. and Zajonc, A. (1998). Goethe's way of science: Toward a phenomenology of nature. Albany, NY: SUNY Press.

Shaw, S. (1990). Returning home. Phenomenology + pedagogy, 8, 21-30.

Sherry, J. F., Jr. (1990). A socio-cultural analysis of a Midwestern American flea market, Journal of consumer research, 17, 220-37.

Sherry, J. F., Jr., (Ed.), 1998. Servicescapes: The concept of place in contemporary markets. Chicago: NTC/Contemporary Publishing Co.

Shertock, T. (1998). Latin American women's experience of feeling able to move toward and accomplish a meanigful and challenging goal. R. Valle (Ed.), Phenomenological inquiry in psychology içinde (s. 157-174). New York: Plenum.

Silverstein, M. (1993a). Mind and the world: The interplay of theory and practice. Architecture California, 15, 2, 20-28.

Silverstein, M. (1993b). The first roof: Interpreting a spatial pattern. D. Seamon (Ed.), Dwelling, Seeing, and Designing: Toward a Phenomenological Ecology içinde (s. 77-101). Albany, New York: SUNY Press.

Silverstein, M. (1994). Is place a journey? Environmental and architectural phenomenology newsletter. 5, 12-15.

Sinclaire, C. (1994(. Looking for home: A phenomenological study of home in the classroom. Albany, NY: State University of New York Press.

Spiegelberg, H. (1982). The phenomenological movement. Dordrecht, the Netherlands: Martinus Nijhoff.

Smith, T. S. (1989). Ojibwe Persons: Toward a phenomenology of an American lifeworld. Journal of phenomenological psychology, 20, 130-144.

Stefanovic, I. L. (1991). Evolving sustainability: A re-thinking of ontological foundations, Trumpeter, 8, 194-200.

Stefanovic, I. L. (1992). The experience of place: Housing quality from a phenomenological perspective. Canadian journal of urban research içinde, 1, 145-161.

Stefanovic, I. L. (1994). Temporality and architecture: A phenomenological reading of built form. Journal of architectural and planning research, 11, 211-225.

Stewart, D. & Mukunas, A. (1990). Exploring phenomenology: A guide to the field and its literature, second edition. Athens, Ohio: Ohio University Press.

Sturm, F. (1990). Aesthetics of the Southwest. N. Markovich, W. Preiser, & F. Sturm (Ed.), Pueblo style and regional architecture içinde (s. 81-92). NY: Van Nostrand Reinhold.

Swentzell, R. (1990). Pueblo space, form, and mythology. N. Markovich, W. Preiser, & F. Sturm (Ed.), Pueblo style and regional architecture içinde (s. 132-145). NY: Van Nostrand Reinhold.

Tesch, R. (1987). Emerging themes: Researcher's experience. Phenomenology + pedagogy, 5, 230-241.

Thiis-Evensen, T. (1987). Archetypes in architecture. Oslo:Scandinavian University Press.

Toombs, S. K. (1992a). The body in multiple sclerosis: A patient's perspective. D. Leder, Ed., The body in medical thought and practice içinde(Dordrecht, the Netherlands: Kluwer).

Toombs, S. K. (1992b). The meaning of illness: A phenomenological account of the different perspectives of physician and patient. Dordrecht, the Netherlands: Kluwer.

Toombs, S. K. (1995a). Sufficient unto the day: A life with multiple sclerosis. S. K. Toombs, D. Barnard and R. A. Carson (Ed.), Chronic illness: From experience to policy içinde.

Toombs, S. K. (1995b). The lived experience of disability, Human studies, 18, 9-23.

Tuan, Y. (1993). Passing strange and wonderful: Aesthetics, nature, and culture. Washington, D. C.: Island Press.

Valle, R. (1998). Phenomenological inquiry in psychology. New York: Plenum.

van Manen, M.(1990). Researching lived experience. Albany, New York: SUNY Press.

Vesely, D. (1988). On the relevance of phenomenology. S. Perrella (ed.), Form; being; absence: Pratt journal of architecture, 2 içinde (s. 54-60). New York: Rizzoli.

Violich, F. (1985). Toward revealing the sense of place: An intuitive "reading" of four Dalmatian towns. D. Seamon and R. Mugerauer (Ed.), Dwelling, place and environment: Towards a phenomenology of person and world içinde (s. 113-136). New York: Columbia University Press.

Violich, F. (1998). The bridge to Dalmatia: A search for the meaning of place. Baltimore: Johns Hopkins Press.

Vittoria, A. (1990). Reflections of the house on California Road: A phenomenological inquiry. Environmental and architectural phenomenology newsletter, 1, 3, 12-16.

von Eckartsberg, R. (1998a). Introducing existential-phenomenological psychology. R. Valle (Ed.), Phenomenological inquiry in psychology içinde (s. 3-20). New York: Plenum.

von Eckartsberg, R. (1998b). Existential-phenomenological research. R. Valle (Ed.), Phenomenological inquiry in psychology içinde (s. 21-61). New York: Plenum.

von Maltzahn, K. (1994). Nature as landscape: Dwelling and understanding. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Walkey, R. (1993). A lesson in continuity: The legacy of the builders guild in northern Greece. D. Seamon, ed., Dwelling, seeing, and designing: Toward a phenomenological ecology içinde (s. 129-157). Albany, New York: SUNY Press.

Weiner, J. F. (1991). The empty place: Poetry, space and being among the Foi of Papua, New Guinea. Bloomington, In.: Indiana University Press.

Wertz, F. J. (1984). Procedures in phenomenological research and the question of validity. C. Aanstoos (Ed.), Exploring the lived world: Readings in phenomenological psychology içinde (s. 29-48). Carrolton, Georgia: West Georgia College.

Weston, A. (1994). Back to Earth: Tomorrow's Environmentalism. Philadelphia: Temple University Press.

Whone, H. (1990). Church, monastery, cathedral: An illustrated guide to Christian symbolism. Longmead, Dorsetshire, Great Britain: Element Books.

Winning, A. (1990). Homesickness. Phenomenology + pedagogy, 8, 78-89.

Wu, K. K. (1993). Pilgrim cathedral, Architecture and behavior, 9, 191-204.

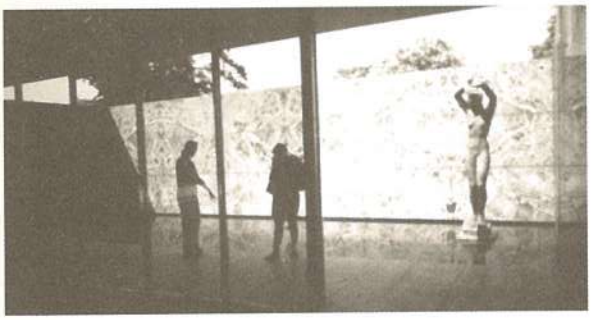
Wu, Z. (1991). The lived experience of being a foreigner. Phenomenology + Pedagogy, 9, 266-270.

Bu çalışmanın kısaltılmış bir versiyonu "A Way of Seeing People and Place: Phenomenology in Environment-Behavior Research," başlığı altında S. Wapner, J. Demick, T. Yamamoto, and H Minami (Ed.), Theoretical Perspectives in Environment-Behavior Research (s. 157-78) New York: Plenum, 2000 içinde yayımlanmıştır. D.S.

Çevirmenin Notu

Dilbilim ya da felsefeyle entelektüel ilginin gerektirdiğinden daha fazla yakınlığı olmayan çevirmen, uzlaşılmış Türkçe karşılıkları olmayan kelimeler ve özellikle de kavramlar söz konusu olduğunda İngilizce ifadelere sadık kalmayı yeğlemiştir. Dolayısıyla çeviride genel olarak kelimelerin yaygın kullanımları esas alınmıştır. Ayrıca, kimi durumlarada aynı kavramlar, farklı bağlamlarda ayrı kavramlarla ifade edilmiştir. Özellikle, 'experience'ın karşılığı çeviride yerine göre "deneyim" ya da "yaşantı" olarak kullanılmıştır.

Bağlamına göre değişen ve dönüşen farklı anlam katmanları, 'anlatı' düzleminde yer'in mekansal dinamikleri olarak işlev görür. 'Yer'in mekansal dinamiklerini anlamada, algının fenomenolojik geleneği başvuru kaynağıdır; deneyimseldir. Mekansal karakterin gerisinde duran mekansal kaliteyi keşfetmek için, öznellik ve nesnellik kavramlarına diyalektik düşünce penceresinden bakmak gerekir.



büyüteç

MİMARLIĞI ANLAMA

KAYNAĞA ULAŞMA VE ÖZÜ YAKALAMA

Semra AYDINLI
Doç.Dr., Mimar

İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

Yirminci yüzyılın eleştirisi, genel olarak, yıkıcı toplumsal değerler içeren ve insanı gözeten değerleri yok sayan maddi kültür üzerinden kurgulanır. Bu olgunun mimarlık alanındaki yansımaları, insan ve çevresi arasındaki karşılıklı ilişkide ortaya çıkan 'anlam'ın sorunsallaştırılması ile kendini hissettirir. Giderek anlam üreten ve tüketen bir etkinlik olarak ön plana çıkan mimarlık, imajın gücü ile sunulan bir performansa dönüşür. Performans olarak anlam, parçalanmış kültürel kodların yeniden anlamlandırılması sonucu oluşur ve mimarlığın yeniden düşünülmesini gerekli kılar. Maddi kültürün toplumsal değerler üzerindeki yıkıcı etkisini ve ardında yatan gerçekleri anlamak için önerilen araştırma stratejileri, genelde algısal deneyimin fenomenolojik geleneğine dayanır. Felsefi olduğu kadar psikolojik dayanakları olan fenomenoloji, yaşanan dünyanın deneyimsel ve sezgisel tüm boyutlarını birbirleriyle ilişkileri bağlamında açıklar; hiçbir etkin faktörü dışarıda bırakmaz. Yaşanan dünya, özne ve nesnenin döngüsel bir ilişki içinde olduğu devingen bir ortamdır; bir anlamda bedenle kavrayıştır (Merleau-Ponty, 1962). Döngüsel ilişkide özne ve nesne karşılıklı birbirlerini belirleyici hale gelirler; sürekli yer değiştiren organik bir bütünü temsil ederler. Birbiriyle çelişen bir yapı sergilemelerine karşın özne, nesne ile birlikte üstünlük kazanır; her biri bir diğeri ile görünür kılınır. Bu bağlamda fenomenoloji, betimleyici bir yöntem olarak bize doğal, kültürel, tarihsel ortam içinde mimarlığa nasıl bakmamız gerektiğine dair görme biçimleri sunar. Moda haline getirilen ideal formların yeniden sunumunun -temsilinin- öz değerlerden ne kadar uzak olduğunu hatırlatır. Zamandan soyutlanmış idealler ve değişen zamansal-mekansal görünümler arasındaki ayırımı fark etmemizi sağlar. Bu tür bir farkındalık, algılama ve düşünme arasında gerçekleşen bir sarmal hareketi başlatır. Açıklamadan anlamaya, anlamadan açıklamaya ilerleyen bu sarmal / döngüsel hareket, gerçeklik penceresinden ideal olana yaklaşabilmemize yardımcı olur. Anlama, bu bağlamda anlamın kökeni veya ortaya çıkış nedeni ışığında yoruma dayanır (Mugerauer, 1995).

Fenomenolojik betimlemeler, öz ile ilgili veriyi bize sağlayan her algının bir bilgi kaynağı olabileceğini hatırlatır. Algılama, anımsama ve imgeleme eşzamanlı olarak sezgiyi harekete geçirir (Merleau-Ponty, 1962); bu durumda, yaşamın işlevsel süreci ile duygusal ve düşünsel davranış biçimleri arasında güçlü bir bağ kurulur. Söz konusu sezgisel ve deneyimsel süreç sonunda mimarlığın özü yakalanır. Bir nesne kategorisi içinde yer alan mimarlık, sadece bir töz olarak algılanamaz; herhangi bir binayı mimarlık katına yükselten ait olduğu öz değerlerdir. Öz ve tözü birbirinden ayıran yaklaşımlarla mimarlıkta özü yakalamak olası değildir. Özne ve nesne, töz ve öz arasındaki ayırımı reddeden fenomenoloji, mimarlığın anlam taşıyan bir varlık kategorisi içinde yer alması gerektiğine ve söz konusu karşıtlıkların sarmal hareketini izleyen bir bakış açısı ile mimarlığa yaklaşmanın

önemine dikkat çeker. Bu bakış açısına göre, yaşam pratiği içinde öznenin sahip olduğu birikim ve nesnenin kendine özgü varlık karakteri 'anlam'ın oluşumunda önemli rol oynar. 'Yaşanan deneyim' ve 'yaşanan gerçeklik', anlamın derin yapısını anlamada anahtar kavramlardır. Anlam, tüm çevresel gerçekliği derinlemesine görebilme yetisi ile yakalanır; zamansal ve mekansal ilişkiler ile ortaya çıkan olgunun yaşanması ile deneyimin bir parçası haline gelir. Zaman ve mekan ilişkileri, sezgisel kavrayış ile kapsamlı bir yaşam deneyimine neden olur; bu deneyim gerçek ile ideal arasındaki gerilimle ortaya çıkan 'yaşantı' nosyona gönderme yapar (Merleau-Ponty, 1962; Heidegger,1971; Leach, 2002). Bir olgu olarak 'yaşantı', herhangi bir zamanda ve yerde oluşan deneyimden farklıdır. Geçmişin anımsanması ve geleceğin sezinlenmesi eşzamanlı döngüsel bir ilişki içinde harmanlanır; bu bağlamda 'yaşantı' nosyonu, olagelen ve süre giden bir ürün -süreç birlikteliğini gerektirir. 'Yaşantı' kavramı üzerinden anlama, mimarlığın duyumsal bir kavrayış nesnesi olarak düşünülmesine yol açar. Çok katmanlı anlam okumalarına olanak sağlayan bu olgu, kaynağa ulaşmada ve özü yakalamada önemli rol oynar.

Son yıllarda kişiselleştirilmiş ve farklılaştırılmış bir mimarlığın anlam patlamaları, kolay okunamayan ve anlaşılamayan bir mekan kurgusu sunar (Leach,2002). Buna karşın, fiziksel dünyanın 'derin strüktürleri'ndeki anlam arayışları, farklı görme biçimleri ile mimarlığı anlamamıza yardımcı olur. Burada sözü edilen derin strüktürü, özne ve nesne, düşünce ve varlık, insan ve doğa gibi karşıt kavramların bütünselliği içinde anlaşılır kılmak olasıdır. Birbiriyle çelişen ancak birbirini bütünleyen bu diyalektik ilişki aslında, ne birini ötekine indirgeyen, ne de büsbütün koparan karşılıklı ilişkiyi öngören bütünsel (holistik) bakış açısını tanımlar. Bütünsel bakış açısı ile mimarlığı anlama, kaybolmuş değerleri yeniden yakalamamıza yardımcı olacaktır. Bütünsel yaklaşımı özümsemenin, kuramsal sonuçları pratiğe dönüştürebilmenin koşulu, farklı görme biçimleri arasında dolaşabilecek esnek bir düşünce sistemi geliştirmektir. Bu tür bir esneklik için ikili dünya görüşünün 'ya o / ya bu' düşünce biçiminin yerini, fenomenolojinin temel argümanı olan 'hem o / hem bu' (her ikisi de) düşünce biçimi almalıdır. Kısaca özetlersek, insan bilimleri ve toplumbilim ile üst üste çakışan mimarlık araştırmalarında, özne olarak kullanıcı ve nesne olarak mekan asla birbirinden ayrı düşünülemez. Çağdaş fenomenoloji, özne ve nesneyi mutlak ayıran materyalizme ve bu ikisinin özdeşliğine dayanan metafiziğe karşıdır. Bu nedenle, mekan üzerine kurgulanan araştırmalarda, fenomenolojiyi temel alan çerçeve modeller giderek ön plana çıkmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, mimarlığı anlama, 'kaynağa ulaşma', özü yakalama ve bazı kavramlara açıklık kazandırma bağlamında, fenomenolojik bir yaklaşımla gerçekleşir. Örneğin, anlama edimi, özne ve nesne arasında arabulucu işlevi gören 'yer' kavramına farklı bir işlev yükler. 'Yer'in farklı eşik deneyimleri, bugün birçok araştırmacının ilgi alanı içindedir. Sezgisel kavrayışı gerektiren 'yer', aslında yaşanan mekandır; ve içsel zorunlulukları harekete geçiren kendine özgü bir varlık karakterine sahiptir. Yaşanan mekanda sezgisel olarak yakalanan nesnel veriler sürekli değişmekte, dönüşmekte; bu durumda özne ve nesne arasındaki sınırlar da giderek bulanık hale gelmektedir. Bu belirsizlik ortamında mimarlığı anlama sürekli ertelenir; insan yaşantısının zenginliği, onun hayal gücü, amaç, anlam ve değer ilişkileri, metaforlarla, çağrışımlarla anlamı dönüştürür. Bu bir oluşum sürecidir; anlam ve onun oluşum süreci eşdeğer bir ağırlıktadır. Yaşamın ve mimarlığın içindeki pragmatiği ve şiirselliği bu tür bir bütünsellik içinde yakalamak, mimarlığı anlamayı kolaylaştırır. Bugün mimarlığı anlamada fenomenolojiyi ön plana çıkaran şey, akılcı olan ve hayal gücü ile yakalanan verilere eşdeğer önem verilmesidir. Bu olgu, özgün durumlarla genel olanı keşfetmemize yardımcı olur; öznel verinin genelleştirilebilir boyutlarının keşfedilmesini ve nesnel bilgiye dönüşebilmesini kolaylaştırır. Fenomenolojik yaklaşımla mimarlığı anlama, karşı karşıya kalınan her yeni ilişkinin bir bilinmeyene doğru iz sürüldüğü, karmaşık bir yapı içinde ilerler. Ancak söz konusu karmaşıklık, yeni görme biçimlerinin ortaya çıkmasında bir itici güçtür; yeni olanın keşfedilmesinde bilmece verilerini dinamik bir ilişki örüntüsü içine sokar. Kuhn'a göre, bilimsel ilerleme, bütünsel yaklaşımı yansıtan yeni görme biçimlerinin kontrollü gelişiminde gerçekleşir (Kuhn, 1962). Yeni görme biçimlerini, Thomas Kuhn birer paradigma olarak tanımlar. Ona göre her varsayım birer öngörüdür; olgunun kendisinin oluşturduğu örüntü / ilişki ağıdır. Bu durumda her algı örüntüsünün, ilgi içinde bulunduğu olguyu yansıtan bir paradigma olduğu söylenebilir. Gözlenen her şeyin zaman ve mekan içinde gelişen, değişen bir yapıya sahip olgu olduğu bilinir. Bu nedenle gerçekliği yansıtan bir sonuca genelleme yaparak ulaşmak olanaksızdır. Ancak genel ve tikel arasındaki karşılıklı ilişkiyi, esnek düşünmeye olanak sağlayan bir paradigma olarak kabul etmek olasıdır. Paradigmalardaki değişim, yeni kanıt standartları ortaya çıkartır; yeni araştırma tekniklerinin, yeni kuram oluşumlarının önünü açar. Mimarlıkta paradigma olgusu, bir kültürel formun sürekliliğini, değişen ve dönüşen toplumsallaşma ve bilgi aktarımı mekanizmaları ile ilişkisini anlamamıza yardımcı olan yaklaşımlar, algı ve düşünceyi çerçeveleyen stratejiler şeklinde tanımlanabilir. Paradigma değişimleri 'yeni' olanın yanı sıra, kabul gören anlam ve sembollerin sergilenme süreçlerini gerektirdiğinden, değişim ve süreklilik paradoksunun yaşama geçmesi, pratiğe dönüşmesi için son derece önemlidir. Bu olgu, kabul edilebilir yenilikleri onaylama ve onları meşru kılma yöntemlerini beraberinde getirir.

KARTEZYEN MEKANDAN YAŞANAN MEKANA

Bugün, batı düşüncesine yön veren olgular ve doğanın kendisi, çeşitli alanlardaki araştırmacıları ve düşünürleri farklı bakış açıları ile çözüm yolları aramaya yönlendiriyor. Giderek bilim ve felsefe arasındaki sınırların netliği kayboluyor. Bu bulanık ortamda bilginin sınırları sorgulanırken, Abraham Moles 'Belirsizin Bilimleri' adlı yapıtında, özellikle insanı hedef alan bilimlerde rasyonel yaklaşımların yaşamın amaçlarını yeterince tanımlayamadığını vurguluyor (Moles, 1992). Bu ve benzeri endişeler, fizik alanında göreceli yaklaşımlarla, fuzzy mantığına uygun gelişmelerle destekleniyor; bu bağlamda 'aydınlanma' projesine itici güç oluşturan kartezyen düşüncenin bir şeyleri dışarıda bıraktığı fark ediliyor. Bilindiği gibi, Descartes'in düşünceleri, bilimsel devrim olarak nitelendirilen Galileo'nun fiziği ve Bacon'ın kehanetleri arasındaki boşlukta ilerlemiş, kartezyen düşüncenin temellerini oluşturmuştur. Analitik bakış açısı ile çerçevelenen 'kartezyen' düşünce, algılanabilir olguları indirgemeci bir tavırla bölümlere ayırmış, her bölümü kendi içinde analitik bir yaklaşımla değerlendiren 'mekanistik bir dünya görüşü' sunmuştur. Bu sürecin temelini matematik düşünce sistemi oluşturur; düşüncenin soyut ifadesi onu maddeden kesin olarak ayırır. Bu ayrım, mimarlığın bilim ve sanat, somut ve soyut anlamda bir bütün olarak ele alınmasını engellemiştir. Mimarlığı çözümleyen ve tanımlayan kuramların, dışa ait gerçeklikler ve içsel fenomenler olarak iki ayrı alanda ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kartezyen düşüncenin teknolojik geri bildirimleri, ekolojik dengelerin sarsıldığı günümüzde kendini belli etmektedir. İkili dünya görüşüne göre tasarlanan kartezyen mekan, genelde nesnel olana duyulan ilgi sonucu öznel değerlerin dışlandığı; akılcılığın içselleştirildiği, hayal gücünün dışsallaştırıldığı bir yaklaşımla ortaya çıkan ortamı yansıtır.

Mimari forma akılcı yaklaşımlar, modern mekan kurgusunda anlam kaybına neden olmuştur. Alberto Perez-Gomez (1983) 'Mimarlık ve Modern Bilimin Krizi' adlı kitabında çağımızın anlam kaybını tartışır:

Mimarlık önceleri aşkın, doğaüstü, fizikötesi olarak yaratılmıştı; kaçınılmaz olarak simgeseldi. Mitsel antik dünyanın simgesel geometrisi, daha sonra geliştirilen mimarlık kuramlarıyla değerini kaybetmiş ve teknik işlemlerin kontrolü için araç haline gelmiş, nesneler sayılara dönüştürülmüş, bu durumda Platonik ve Pythagorean formların aşkın özü anlaşılamamakta...

Perez-Gomez, mimari kuram oluşumunda işlevselliğin ön plana çıkması ve ekonomik unsurların öncelik kazanması sonucu, 'verimlilik' kavramının aynı zamanda şiirsel bir içerik taşıması gerekliliğinin unutulmuş olduğuna dikkat çeker:.. 'Bugünün materyalistik dünyası derin simgesel gerçeklerin yaşanmasını mimarlığın dışında bırakır'... Bu olgu, bireyin benimsemediği, dolayısı ile ilişki kuramadığı mekanlar içinde yaşamaya zorlandığına işaret eder. Perez-Gomez'in argümanı fenomenolojiktir; ona göre mekansal deneyim, görülen şey ile kavranan şey arasındaki uzlaşmayı döngüsel bir ilişki ile sonsuza taşıyan, sürekli ertelenen anlam katmanlarının yaratılması ile gerçekleşir. Anlam, mekanın gözle görülemeyen boyutları üzerindeki örtüyü kaldırmamıza yardımcı olan bir kavramdır. Herhangi bir anlamla özdeşleşen mekanın nesnesi, soru cevap diyalektiği çerçevesinde, özne durumuna geçerek örtünün kaldırılmasına katkı sağlar. Özne ve nesne ayrı kategorilerde ele alındığında, ortaya çıkan kartezyen mekanda anlam aracılığı ile gerçekleşen bu tür bir diyalog olmadığından anlam katmanları arasında duran saklı boyutlara ulaşmak olası değildir. Oysaki yaşanan mekanda anlam, öznenin maddi olmayan, soyut dünyası ile, nesnenin maddi dünyası arasında ilişki kurmada bağlayıcı bir harç olarak işlev görür; görünmez olanı görünür kılar.

Modernizm ve onun yansımaları tüm karşıt kavramlar arasındaki sınırları keskinleştirmiş; daha sonra özne ve nesne arasındaki kırılmalardan kaynaklanan eşikler ve eşik deneyimleri, farklı bakış açılarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sınır durumları, eşikler, eşik deneyimleri, sezgisel olarak birleştirdiğimiz kavramların farklı biraraya gelişleri ile ortaya çıkar. İndirgemeci tavra karşı gelişen, olagelen ve süregiden bir yapı içeren bütünsel yaklaşım ve epistemolojik temelleri üzerinde durmak yararlı olacaktır. Bütünsellik kavramı, bütüne ait tüm bileşenlerin sadece yan yana gelmesi olarak algılanamaz. Söz konusu bileşenler arasındaki ilişki ön plandadır; bu olgu aslında son derece karmaşık ve paradoksal bir yapı içerir. Kimi araştırmacılara göre simbiotik ilişki sergileyen bütünsellik kavramı, aslında her karşıt kavramın kendi otonom değerini koruyarak bir diğerini ön plana çıkarma yarışıdır. Birbirini bütünleyen ve aynı zamanda birbiriyle yarışan karşıt kavramlar sürekli birbirinin yerine geçer; aralarında oluşan gerilim, bütüne anlam kazandıran bir enerji kaynağıdır. Bu dinamik yapı, her duruma göre değişen, dönüşen, göreceli sonuçlar elde etmemize yardımcı olduğundan, esneklik gerektiren konularda önemli bir kaynaktır.

Katı ve değişmeyen değerler üzerine kurgulanan kartezyen mekana karşın yaşanan mekan esnek ve göreceli değerler içerir; yorum olanağı sağlayan öze ilişkin ipuçları taşır. Mimarlıkta 'yer' in deneyimi de bir bütün olarak keşfedilmeyi bekleyen bir ilişki örüntüsü olduğundan mimarların ve araştırmacıların ilgisini çeker. Yer duygusu veren mekanlarda bireyin sezgilerinin kaynağı ve onu yönlendiren şey, olgunun kendisidir; sahip olduğu enerjidir. Yaşanan mekanı derinlemesine kavramak için olgunun nasıl bir potansiyel enerjiye sahip olduğunu anlamak gerekir. Yerin deneyimi duygu ve düşünce birlikteliğini harekete geçiren ortamın yaratılması

sonucu gerçekleşir. Karşılıklı olarak birbirine dönüşen ve ayrılmaz bir şekilde birbiri yerine geçen algılama ve hayal kurma edimi de deneyimsel pratiği güçlendirir. Algı ve hayal karşılıklı birbirini belirleyici hale gelirler; herbiri bir diğeri ile görünür kılınır; bu anlamda birleştirilmiş bir organik bütünü yansıtırlar. Bu organik bütün, sezgiyi harekete geçirir; sezgi yoluyla örtüyü kaldırma, 'yer'i deneyimlemede esastır. Ancak burada, Kant ve sonrası felsefede var olan entelektüel sezgiden farklı olarak, özne ve nesne diyaloğuna dayanan derecelenmiş bir transparanlık söz konusudur. Yer duygusu veren mimarlığın özü, nesnesi ile anlamsal, duyusal ve düşünsel davranış biçimleri arasında kurulan transparan bir ilişkide yakalanır. Nesnenin varlık karakteri ve öznenin tepkileri transparan / geçirimli bir arayüz oluşturur; diğer bir deyişle her iki karşıt durumun kendi otonom değerlerini okumak, olgunun ortaya çıkışında her iki tarafı birer bilgi kaynağı olarak düşünmek olasıdır. Bu açıdan bakıldığında anlam, toplumsal ve kültürel çevreyi açıklayan tüm algı örüntüleri, değerlendirmeleri ve tepkileriyle, yaşanan gerçekliği temsil eder; bu durumda yaşanan mekan, her iki tarafın karşılıklı ilişkisi hakkında bilgi aktaran bir arayüz olarak okunur.

Kartezyen mekandan yaşanan mekana geçiş, temelde dualistik bakış açısından holistik yaklaşıma geçişten kaynaklanan değerlerle gerçekleşir. Kartezyen mekan bir anlamda soyut mekandır; soyut mekan homojenliği amaç kılan, soyutlama, bölümleme ve organize etme mantığına göre işlerlik kazanan mekandır. Kartezyen mekanın yerini bugün teknolojiyi karakterize eden arayüz kavramı almıştır; mekan, bir arayüz olarak gözleyen özne ve gözlenen nesneyi aynı koda bağlayan anlık ileti aracı olarak düşünülebilir. Sınırların ortadan kalktığı, sınırların geçitlere, ayırıcı elemanların temasa dönüştüğü ortamda mekan sonsuz biçimde kendini yeniden üretir (Lefebvre, 1991). Mekan artık salt bir boşluk olarak değil; beden tarafından işgal edilen, toplum tarafından üretilen bir olgu olarak kavranır. Lefebvre mekanı duyu organları bağlamında algılanan mekansal pratik; mekanı temsil eden kodlar ve göstergeler yardımıyla bilimsel, kuramsal ve teknolojik bilgilere dönüştürülen mekan; ve karmaşık sembolik ifadelerin, kültürel değerlerin ve toplumsal yapıların kurduğu yaşanan mekan bütünlüğünde inceler. Beden ve mekan ilişkisi üzerine oluşturduğu bir çerçevede Lefebvre mekanın sınırsızlığı ve çoğulluğu üzerine bir argüman geliştirir (Lefebvre, 1991); bu yaklaşım mekanın yeniden düşünülmesine önemli bir katkı sağlar. Mekanın çoğulluğu ve sonsuzluğu, mekan psikanalizinin gerekliliğini ima eder; görselleştirme, soyutlama ve otoritenin el ele yürümesi sonucu yaşanan mekan 'yer' e dönüşür.

Toplumsal yapılar, kültürel değerler ve davranışsal örüntüler 'yer' oluşumunda kavramsal çerçeveyi belirler; bu çerçeve anlamsal yapıları oluşturan belirli bir dile sahiptir. İnsan ve çevre arasındaki geçişler ve ilişkiler mekanın gerçek, fiziksel özellikleri ile algılanan ve yaşanan bir olgu arasında gerilim yaratır. Sonuçta mekansal karakterin özü hakkında bize ipucu verir; örtüyü kaldırmamıza yardımcı olan bir diyalog içine çeker bizi. Yaşanan mekanın nedenselliği yer duygusu ile birlikte deşifre edilir. Yer duygusu uyandıran bir mekan varoluşsal mekan ve kendiliğinden oluşan mekan arasındaki gerilimde ortaya çıkar. Bu gerilim 'kendini evinde hissetme' duygusu ile açıklanır. Ev ortamı yaratan mekanların, geçmişe ait anıların ve geleceğe ait hayallerin gerçeklerle çatışması sonucu ortaya çıkan gerilimden kaynaklandığı söylenir. Ayrıca, nesnelere ait maddi dünya ile daha soyut özneler dünyası arasındaki ilişkide kavranması güç paradoksların yarattığı gerilim, mekana 'ortam' olma özelliği kazandırır. Ev ortamı, kullanıcıya farklı çağrışımları olabilen anlamsal bir çerçeve sunar. Kullanıcının tüm gereksinimlerine ve kendi özel duygularına cevap verebilen, 'yer duygusu' yaratan her yaşam çevresi bir 'aura' ya da atmosfer denilen bir ortamı tarif eder. 'Ev ortamı' kavramsal olarak, özne ve nesne arasında karşılıklı bir ilişkiyi, birbirini gerektiren, biri olmadan diğerine ait bilgileri anlamanın mümkün olmadığı bir olgu olarak tanımlanabilir. İçinde barındırdığı karşıt kavramların dengeli birlikteliği, bağlamına göre farklılık gösteren kavramsal ilişkiler 'ev ortamı' kavramını bir paradigma, bir çerçeve, bir arketip olarak değerlendirilmesini gerekli kılar. Tıpkı 'yer' kavramında olduğu gibi, algısal ve düşünsel boyutları buluşturan oluş ve bütünsellik ilkeleri çerçevesinde ortaya çıkar. Yer duygusu veren mekanlar, düşünsel ve algısal boyutların gerilimiyle hissettiğimiz 'iyi olma' modunun egemen olduğu mekanlardır. Yer duygusu, algısal deneyimi yapılandıran bir diyalogla ortaya çıkar; deneyimseldir. Algısal ve düşünsel boyutları buluşturan oluş, çelişki, değişim ve bütünsellik ilkeleri, bir tür diyalektik düşünce ile kavranabilen algısal deneyimi açıklar. Bu diyalektik düşünce biçimine göre, 'yer' kavramsal olarak, yersizlik duygusu ile birlikte anlam kazanır.

Heidegger 'Varlık ve Zaman' adlı kitabında kartezyen düşünceyi sorgular; kökene ait birşeyler bulup çıkarır. Mekan ve yer kavramı arasındaki farkı şöyle ifade eder: 'mekan doğrusal yönelmelerin, ölçülebilir, hesaplanabilir boyutlarını içerir; ve mekanın tözü bu boşluk içinde yer alan uzantıdır. Yer kavramı ise ait olma duygusunu bilinç durumuna getiren pratik bilgilerle mekanı anlama -kendi dışına çıkarak gerçekliğini anlama- modunu yansıtır. Yer kavramında geometri ve diğer rasyonalize edilen şeylerden önce mekan gerilir veya kasılır; uzar veya kısalır.' Boşluğu dolduran toplumsal yapıya, kültürel değerlere ilişkin yansımalar, davranış örüntüleri yer kavramına ilişkin kavramsal yaklaşımlardır. Ve bu kavramsal faktörler pragmatik olarak, toplumsal ve algısal güçler taşıdığından mekansal etkinin bütünlüğünü sağlar; bu bütünsellik yaşanan mekanı ve onun kendine özgü varlık karakterini açıklar. Yaşanan mekanda dil, bir anlam

strüktürüne sahiptir. Anlam strüktürü ise insan ve fiziksel dünya arasındaki geçişleri, ilişkileri yansıtır. Bu durumda anlama, sadece dilbilimsel kodlarla ve ilişkilerle değil; metaforlarla ve retoriklerle -derin iz bırakan esnek algı örgüleri ile- gerçekleşir. Derrida, nesne -ortam- yorumcu arasında gerçekleşen ilişkilerin her yönüyle değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker; bunun için dili söze, düz anlamı yan anlama dönüştüren, dizimsel olduğu kadar çağrışımsal ve bağlamsal bir dil arayışına gerek duyulduğunu vurgular.

YER' İN FENOMENOLOJİSİ

Bugünkü nesnellik anlayışına, 'ideal' yapılara gerçeklik kazandırılmasına katkı sağlayan anlam, Husserl'in 'özlerin kendisine dönelim' çağrısı ile, yüzyılın başında bilimin krizde olduğu sonucundan hareketle merkeziyetçi Avrupa düşüncesinin kırılma noktasını oluşturur. Modernlik projesi ile anlam ve temsil kavramı farklılaşan vurgularla dönüştürülür. Yerin fenomenolojisini anlamada -yaşanan mekan olgusunu kavramada- dönüştürülen anlamın ve temsil kavramının katkısı sonsuzdur. David Hume, insan yapımı nesneler ile öznel ve toplumsal deneyimlerimiz arasındaki antropolojik ve psikolojik bağlantıya dikkat çeker. Hume duyusal algılarımız aracılığı ile anlamdan söz eder; yargılarımızın ve çağrışımlarımızın kendine özgü karakteri olan oluşumlardan ve paylaşılmış değerlerden kaynaklandığını vurgular. Hegel, 'anlam'ın kendini tarihsel olarak ifade eden mutlak akıl tarafından üretildiğini tartışarak, akıl karşısına metafizik geleneği koyarak denge sağlamaya çalışır. Ona göre mimarlık, zihinsel ve ruhsal bir oluşum olan anlamın ve maddi formun birliğine işaret eden evrelerde kendini açıklar. Hegel'in mimarlığa yaklaşımını bir adım öteye taşıyan Paul Ricoeur anlamın sağladığı olanaklarla yorumlanan mimarlığın nesnelliğine dikkat çeker. Nesnel anlamın tasarımcının öznel niyetinin ötesinde çeşitli biçimlerde ifade edilebilen, olasılık mantığından türetilen görece üstünlük ölçütleri taşıyan bir kavram olduğunu vurgular. Tüm bu dönüşümlerde ortak olan vurgu, anlamı kendi genetik bağlamı içinde ve sonsuz çeşitlilikte bir ilişki örgüsü içinden okumanın gerekliliği üzerinedir. Husserl'in aşkın fenomenolojisinden, Ricouer'in hermenötik fenomenolojisine, Heidegger ve Merleau-Ponty'nin varoluşçu fenomenolojisine uzanan bir skalada anlam, yerin fenomenolojisini tanımlamada önemli rol oynar; izlenen her dönüşüm 'yeni' anlam arayışlarına neden olur.

'Yer', mekansal -zamansal ilişkilerle deneyimlenir. Ontolojik olarak birlikte hareket etme, ait olma ve bütünsellik ilkeleri ile sorgulanır. Geleneksel mekan karakterini belirleyen görsel ve toplumsal güçler, özne ve nesnenin karşılıklı diyaloğuna yol açan içerisi-dışarısı, mekansal rastlantısallık-düzen, kuşatılmışlık-ferahlık, saydamlık-opaklık vb. diyalektik ilişkiler ile tanımlanabilir. Bu ve benzeri diyalektik kavramlar arasında bir arayüz oluşturan deneyimler yer kavramını 'anlatı' ya dönüştürür. Bağlamına göre değişen ve dönüşen farklı anlam katmanları, 'anlatı' düzleminde yer'in mekansal dinamikleri olarak işlev görür. 'Yer'in mekansal dinamiklerini anlamada, algının fenomenolojik geleneği başvuru kaynağıdır; deneyimseldir. Mekansal karakterin gerisinde duran mekansal kaliteyi keşfetmek için, öznellik ve nesnellik kavramlarına diyalektik düşünce penceresinden bakmak gerekir. 'Her bakma edimi gözleme dönüşür, gözlem yansımaya, her yansıma edimi ise çağrışımlarla zihinsel birleştirmeye' yol açar (Seamon & Zajonc, 1999).

Mimarlıkta 'yer'in fenomenolojisi konusunda son yıllarda bazı ilerlemeler kaydedilmekte; günümüz mimarlığını anlamada ip uçları taşıyan açıklamalar ön plana çıkmaktadır. Örneğin Christian Norberg-Schulz, yerin ruhu kavramı ile mekanı 'yer' e dönüştüren dinamikleri, karşıt kavramlar arasında oluşan gerilimle açıklar; Heidegger'in mimarlık üzerine etkisi konusunda yeni bir tartışma açar; mimarlığın sorgulama alanını çok katmanlı anlam strüktürleriyle zenginleştirir; katmanlı okumalar için mimari çevrenin sağladığı olanakları tartışır. Geleneksel çevreler üzerine verdiği örneklerden hareketle, günümüz mimarlığının çelişkili ve karmaşık yapısını anlamamıza yardımcı olan ilişkiler yumağı önümüze serer. Coğrafya ve davranışsal -çevresel araştırma alanında David Seamon ve Edward Relph' in katkılarıyla mimarlığı farklı kavramlarla, argümanlarla sorgulamanın önü açılır. Bugün, 'yer' kavramı üzerinden mekanın fenomenolojik yorumları, yaşam biçiminin mekana yansımalarını açıklar; bu olgu, günümüz yaşam biçimini karakterize eden 'hız', 'değişim' kavramlarıyla mekan oluşumunu ilişkilendiren araştırmanın gerçekle buluşmasını kolaylaştırır. Robert Mugerauer (1995), yorum üzerine kurgulanmış metodolojiler üzerinde çalışır; 'dil' e ayrıcalık tanıyan eleştirel düşünceleriyle ve mevcut yapılara başkaldıran dilsel vurgularla yeni okuma biçimleri önerir. Neil Leach (2002) "Mekanın Hiyerogrifisi" adlı son kitabında günümüz mekanın anlaşılamaz ve okunamaz yazısını deşifre etmek için, semiyolojik bir model olan 'okuma' ile fenomenolojik yaklaşımın ürünü olan 'yaşantı' kavramlarını üst üste çakıştırmayı önerir.

Farklı zamanlarda ve coğrafyalarda yer duygusu yaratan/yaşanan mekanlar... Yer duygusu, mekanın içinde bulunan kişiyle kurduğu diyalog sonucu oluşur; bu diyalog sırasında mekan, zaman ve beden ilişkileri nesnel düşüncede bir yer duygusuna dönüşür. Heidegger (1971) bu diyaloğu şu sözlerle açıklar: ...'geçmişin anımsanması ve geleceğin hayal edilmesi ile ilerleyen mekansal yaşantı sırasında özne nesneyi uzaktan izlemez; özne ve nesne soru sorma ve yanıt alma şeklinde gelişen anlama edimini paylaşan birer taraf olmaktadır... soru sorma bakış açısını, beklentileri, ilgi alanlarını belirler; bu nedenle diyalog aynı zamanda kişinin kendini anlama sürecidir'... Mekansal yaşantı sırasında yaşamın içinden çıkan






değerler, yerin ruhunu oluşturur; yerin ruhu algılanan dünya / nesne ve algılayan birey / özne arasındaki diyalog ile yakalanır. Yer duygusuna sahip deneyimsel örüntü ilişkisi / çerçeve, karşıt kavramların birbiri üzerinden oluşturduğu katmanlı ilişkilere dayanır. Bu çerçevede, birlikte olma, ait olma, ve bütüne ait olma, 'yer' kavramının ontolojik temellerini oluşturur. Yer duygusu, canlı, yaşayan çevrelerin oluşmasında önemli bir parametre olarak düşünülebilir. Özellikle kültürel değerlerle örülmüş yaşam biçimi ile mekanın oluşumu arasındaki ilişkiye dair ip uçları taşıyan geleneksel çevrelerde, 'iyi olma' duygusu ile desteklenen yaşam çevreleri, yer duygusu güçlü yerler olarak bilinir. Yaşam biçimi ve mekan oluşumu arasındaki ilişki güçlü ise yaşanan mekan, gerçek varlığını içinde bulunan kişinin ördüğü bağlantılar, fizik nesne ile kurduğu karşılıklı ilişkiler sayesinde kazanır. İçinde anıların yaşandığı, yaşam güvenliğinin korunduğu, ait olma duygusunun geliştiği bir ortam olduğundan, insan kendini evinde gibi hisseder. Mekanda bırakılan izler ve işaretler, zaman ve mekan, açık ve kapalı gibi ayrımları ortadan kaldırır. İşaretler, metaforlar yardımıyla kişi kendini kendi dışına taşır. Öyle bir ortam yaratılır ki, kişi varolduğu dünya bağlamı içinde kendi varolma olasılığını keşfeder. Özne, nesneyi uzaktan izlemez; her ikisi de soru sorma ve yanıt alma şeklinde gelişen anlama edimini paylaşan birer taraftır. Soru sorma bakış açılarını, beklentileri, ilgi alanlarını belirlemeyi gerektirdiğinden gerçekleşen diyalog aynı zamanda kendini anlama sürecidir (Heidegger, 1971).

Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, yaşanan mekan bugünün değerleriyle deneyimlendiğinde, benzer sonuç ve süreç ilişkisi sergiler. Günümüz mimarlığında da Heidegger'in düşüncelerinin yansımalarını bulmak olasıdır. Yaşanan mekanın özünü taşıyan bu ve benzeri örneklerde gözlenen her şey gelişen, büyüyen, değişen ve dönüşen olgulardır. Yer duygusu veren mekanlar olgunun bir yansımasıdır; insanın kendini görebileceği bir ayna olarak da işlev görür. Örneğin Bilbao Guggenheim Müzesinde, karşıtlıkların yarattığı gerilim, bu gerilimle yakalanan sürpriz mekanlar, nişler, değişen dinamikler her defasında insana yeni bir şey keşfetme duygusu veriyor; sürekli yeniyi keşfetme duygusu ile haz duygusu birbirine dolanıyor. Bu binada yer duygusu yaratan dinamiklerinin karmaşıklığı ve zenginliği karşısında insan, çelişkilerin kıyısında dolaşıyor. Mekanı özgür kılan, iç - dış arasında yaratılan gerilim, binanın tamamen içe dönük işlevini tersine çevirme eğiliminde.... Bu tür tersine çevirmelerle anlamı erteleyen mekan dinamiklerini yakalamada, Heidegger'in altını çizdiği gibi, olgunun dönüşümüne katılma, içsel bir harekete gereksinim vardır. Guggenheim'ın temaşası sırasında






*

yerin fenomenolojisi ile yakalanan değerler, içsel zorunluluk sergileyen olgunun keşfedilmesine olanak sağlar. Temaşa, düşünce ve algının ileri geri hareketi ile ilerleyen bütünü anlama edimi olarak tanımlanabilir. Guggenheim Müzesi de gizini açmak için keşfedilmeyi bekleyen bir nesne olarak, öznenin düşünce ve algı örgüsünü çeşitlendiren bir potansiyele sahiptir. Yerin aurası ve sahip olduğu karşıt kavramların birbiriyle sürekli yer değiştirmesi, Bilbao Guggenheim'in anlamsal bütününü temaşa etmemize katkı sağlar.

Son Söz

Sanayi toplumunda üretim biçimindeki değer sisteminin değişimi, mimari mekanın biçimlenmesinde önemli bir faktör olmuş; mimari bütünü oluşturan, mimarlığın insan ile ilişkisini kuran saklı boyutlar önemini yitirmiştir. Evrensel bir kültür ve onun ortaya koyduğu değerlerin izlerini taşıyan mimarlık, azla çok şeyi anlatan işlevsel bütünlere indirgenmiş; homojen bir yapı kazanmıştır. Kullanım değeri giderek üretim -tüketim değerine dönüştürülmüştür. Bugün, sanayi sonrası toplumlarda mimarlık gerçeklik düzleminde yeniden sorgulanmaktadır. Anlamın, temsil düzleminde saklı boyutlar içermeden apaçık kendini ifade etmesi, gerçekliğin yeniden üretilebilir konuma getirilmesi düşündürücüdür. Anlamın performansa dönüşmesi, mekansal oluşumun salt tüketime yönelik, basit bir zevk ürünü olarak, geleneksel ya da çağdaş mimarlığın taklidi şeklinde karşımıza çıkması, mimarlığın yeniden düşünülmesine neden olmaktadır. Bilginin akışı hızlıdır; farklı kültür ortamları ve yaşam biçimleri, çeşitli iletişim teknolojileri yardımıyla doğrudan evlerimize kadar gelir. Sanal olan ve gerçek olanın iç içe geçtiği, değişim ve dönüşümün hız kazanarak yaşandığı bu çağda anlam, mimarlık ve birey arasındaki ilişkiyi tutan bağlayıcı bir harç olarak düşünülebilir. Anlamın yeniden konstrüksiyonu, yeniden yorumlama edimini harekete geçirir. Anlam, günlük yaşamın gerçeklerini içinde barındıran, gözle görünür, elle tutulur gerçeklerin yanı sıra, toplumsal ve kültürel değerlerin birer yansıması olan, keşfedilmeyi bekleyen üstü örtülü bilgiler hakkında da ip uçları sağlar; bu tür ipuçları örtüyü kaldırmamıza yardımcı olabilecek önemli bir potansiyele sahiptir. Anlamı sorunsallaştıran art yapısalcılar, anlamın sabit değil, farklılık (ne değil) ve kimlik (ne) arasında gidip gelen, sürekli ertelenen bir yapı sergilediğini öne sürerler. Epistemolojik açıdan hermenötik ve ontolojik fenomenolojiye yaslanan 'mevcut yapıyı bozma ve yeniden kurma' yaklaşımına göre anlam, içerdiği karşıt kavramların bir diğeri üzerinde önceliği olan bir oyun olarak düşünülür.

Bu açıdan bakıldığında anlam, insan yaşamının zenginliği oranında çoğalır, katmanlaşır; hayal gücü, anlam, metafor, bilinçdışı ile ilgili soruları gündeme getirir. Mimarlığı anlama, kaynağa ulaşma ve özü yakalama bağlamında düşünüldüğünde, konuya bir çerçeve model ile yaklaşmak yararlı olacaktır. Bu tür bir yaklaşım, çok disiplinli bir yapı içerir; farklı araştırma tekniklerinin bir arada kullanımını gerekli kılar. Öznellik içeren niteliksel verinin genelleştirilebilir boyutlarının nesnel bilgiye dönüşümünde, bağlamına göre değişen çerçeveler öngörür. Yaşamın ve mimarlığın içindeki pragmatiği ve şiirselliği göz önüne alır. Özgün durumlarla genel olanı keşfetmemize yardımcı olur. Bu anlamda bir fenomenolojik bakış, sezgisel ve bütüncül görmeyi gerektirir. Mimarlığı anlama ise iç dünyamızın gelişmişlik düzeyi ile oluşturacağımız, derinleşip geniş ufuklu görme biçimleri geliştireceğimiz temaşa yeteneği ile gerçekleşir. Kişi, kendi iç dünyasında özgürce gezinebildiği ve genel ilkeleri özel durumlara ustalıkla uyarlayabildiği sürece mimarlığı anlama, kaynağa ulaşma ve özü yakalayabilme kendiliğinden ortaya çıkar. Mimarlıkta 'öz'ün ya da kaynağın ne olduğu dışarıdan belirlenemez. Çünkü öz genellenebilir bir kavram değildir; bütüne aittir, bağlamına göre değişebilen ve göreceli olan bir öz kavramından söz etmek olasıdır. Mimarlığı anlama nedenselliği bağlamında sorgulandığında, 'yer'in fenomenolojisi, kaynağa ulaşmada ve özü yakalamada eşzamanlı olarak birbirine göndermeleri olan bir dizi karşıt kavramlar seti sunar.

KAYNAKLAR:

Derrida, J. And Eisenman, P. 1997, Chora L Works, eds J. Kipnis and T. Leeser, New York: Monacelli Press

Dovey, K. 1999, Framing Places, Mediating power in built form, London Routledge

Harvey, D. 1989, The Condition of Postmodernity, Owford: Blackwell

Heidegger, M., 1971 Poetry, Language, Thought, New York; Harper& Row

Kant, I., 1974, Critique of Judgment, trans. J.Bernard, New York: Hafner

Kuhn, T.S., 1962 Structure of The Scientific Revolutions, Cambridge Mass

Lefebvre, H., 1991, The Production of Space, trans. D. Nicholson Smith, Oxford: Blackwell

Leach, N. 2002, The Hieroglyphics of Space, London and New York, Routledge

Merleau-Ponty, M., 1962 Phenomenology of Perception, trans. C.Smith, London Routledge

Moles, A.A., 1992 Belirsizin Bilimleri, çev. Nuri Bilgin, YKY

Mugerauer, R., 1994, Interpretations on Behalf of Place, Albany, NY: Sunny Press

Mugerauer, R. 1995, Interpreting Environments: tradition, deconstruction, hermeneutics, University of Texas

Norberg-Schulz, C. 1980, Genius Loci, New York: Rizzoli

Norberg-Schulz, C, 1985, The Concept of Dwelling, New York: Rizzoli

Perez-Gomez, A., (1983) Architecture and The Crisis of Modern Science, Cambridge, MA: MIT Press

Relph, E. (1976) Place and Placelessness, London, Pion

Ricoeur, P. (1965) History and Truth, Evanston, II: Northwestern University Press

Seamon, D & Zajonc, A. 1998 Goethe's Way of Science, Sunny Publication

Tuan, Y., 1977 Space and Place , Minneapolis: Minnesota University

* İşaretli dışındaki fotoğraflar Semra Aydınlı'ya aittir.



"YER"DE YERLEŞMEK: HEIDEGGER'İN TODTNAUBERG'DEKİ KULÜBESİ

Adam SHARR

Yrd. Doç. Dr., Mimar, RIBA

Cardiff Üniversitesi
Welsh Mimarlık Okulu
İngiltere

Çeviren: Beyhan BOLAK HİSARLIGİL

Avrupa'nın en uzun iki nehri olan Ren ve Tuna'nın kaynakları güney-batı Almanya'nın Hochschwarzwald, Yüksek Kara Orman dağlarındadır. Bu bölge yöresel başkent Freiburg-im-Breisgau'dan, Almanya-İsviçre sınırına kadar uzanır. Fransız Alplerinden, İsviçre Alplerine kadar üç ülkeyi baştan başa kat ederek bir kavis çizen yamaçları, buzulların oluşturduğu çarpıcı bir peyzajın parçasıdır. Hochschwarzwald'daki en büyük dağ, ortalama deniz seviyesinden 1,493 metre yükseklikte olan Feldberg'tir. Bu dağın aşağısında, zirvenin altında uzanan bir vadide, filozof Martin Heidegger'in (1889-1976) 50 yıldan uzun bir süre için zaman zaman evi olarak kullandığı bir kulübe vardır.

Heidegger yaşam ile, doldurduğu yerler arasındaki doğrudan ilişkiyi anlatan "Building, Dwelling, Thinking" (Heidegger, 1951) adlı yapıtının da içerisinde bulunduğu bir çok önemli çalışmasını Kara Orman'daki bu barınağında hazırlamıştır. 20. yüzyılın sonlarına doğru aralarında Hans Scharoun, Steven Holl ve Peter Zumthor'un da bulunduğu bir çok mimarın yaklaşımlarında derinden etkili olan bu deneme, mimarlığın temel dayanaklarının ikna edici bir açıklamasını sunmuş gibi görünmektedir: düşünce ve yer ilişkisi... "Yer" ve "yerleşmek" (dwelling) ile ilişkisi üzerine olan Heidegger'in düşüncesi, yaşadığı yerlerdeki kendi deneyimlerinden ve belki daha da anlamlısı, yıllarca içinde düşündüğü ve yazdığı bu basit kulübeden etkilenmiştir.

Bu makale, Heidegger'in kulübesini anlatır ve resimler. Yapının kökenine ait bir açıklama getirir, planlamasını dikkate alır ve filozofun kendisi için derin anlam taşıyan bir "yer" ile olan ilişkisine yorum getirir. Mülkiyeti Filozofun ailesine kalan yapı, günümüze kadar çok az değişime uğramıştır.

KULÜBE VE PEYZAJI

Yürüyüş ve kayak rotaları Feldberg'in aşağısındaki birçok sırtı izleyerek, vadilerin ötesine iner. Stuebenwasen sırtından 'V'-biçimli vadiyi izleyerek aşağıya inen iki rota, Todtnauberg'in çukurunda yer alan bir köyde birleşir. Bir ağaç sırası bu vadinin üst tarafını çevreler. Sık yollar ağını içeren orman, aşağıda denetim altına alınmıştır. Ağaçların üzerindeki peyzaj oldukça farklı görünür; uzak ufuklara ve rüzgara açıktır. Bu arazideki insan yerleşimlerinin çoğu, kötü hava koşullarından korunabilmek için elverişli olan vadilerde yerleşmek durumundadır. Ancak, bazı yüksek bölgelerde araziye dağılmış olan Huettelerde -tek hacımlı birimlerden, yurtlara kadar çeşitlenen kayak kulübelerinde- yaşanılır.

büyütaç



Heiddegger'in kulübesinin hemen altındaki bir patikadan Alpler'e doğru bir bakış

Tarım ve ormancılığa dayalı olan yerel ekonomi, günümüzde kayak turizmine bağlı hale gelmiştir. Son 30 yılda, Todtnauberg köyünün gelişmesiyle birlikte, bir çok küçük otel ve apartman vadi boyunca yerleşmeye başlamıştır. Köyün çekirdeği, bir çok yeni yapıyı barındırmasına karşın, Kara Orman'ın 18. ve 19. yüzyıl ahşap yapıları olan yüksek çatılı ve alçak saçaklı çiftlik evleri, Schwarzwaldhöfe'lerden oluşmaktadır.

Yaklaşık 1,100 metre yükseklikte bulunan Todtnauberg ağaç sıralarının altında bulunmasına karşın, dağın mikroklimatik etkisi altındadır. Hızla değişen havanın seyri oldukça çarpıcıdır. Yüksek zirveler ve derin vadiler, havanın bölgesel aşırılıklarına neden olur. Nem seviyesinin yükselmesiyle oluşan sis, görüş mesafesini azaltır. Yağmur yağdığında bu mesafe birkaç yüz metreyle sınırlanabilir. Böylece geniş yerleşimine rağmen bu bölge, içedönük bir etki uyandırır. Manzara kısa bir süre için ortaya çıkar ve sonra kaybolur. Yazın sıcak güneş ışığı, etrafa sık sık yağmur serpişmesiyle kesintiye uğrar. Yağmur sonrasında yeniden ortaya çıkan güneş, ağaçlardan ve tepelerden gelen buhar bulutlarını dağıtır. Kışın yüksek sırtları bahara kadar uzunca bir süre kalan kalın bir kar örtüsü kaplar; arazinin özelliklerine bağlı olarak gölgede kalan kar, Haziranda da görülebilir. Hava koşulları, komşu vadiler arasında önemli farklılıklar gösterebilmektedir. Birisinde gün ışığı varken, diğerinde yağmur bütün gün yağar – yüksek kesimlerin belirli noktalarından her iki durum da gözlenebilmektedir. Bu meteorolojik dram, bölgedeki yaşam üzerinde anlık etkiler bırakır.

Heidegger'in kulübesi köy merkezinin kuzey- doğusundan bir kilometre uzakta yer alır ve oradan yaklaşık olarak yüz metre daha yüksektedir. Kulübe inşa edildiği zaman diğer yapılardan makul bir uzaklıkta bulunmasına karşın, şu anda köy, alttaki vadi boyunca uzanmaktadır. Toprağa yarı-gömülmüş, ahşap-kaplı küçük yapı neredeyse eğimle bütünleşen bir görünüm sergiler.

Kulübe Nasıl Yapıldı?

Heidegger 1922 yılında Marburg Üniversitesi'ndeki felsefe kürsüsünden ilk davetini aldığında 33 yaşındaydı. Bu davet onun bir kulübe yaptırma düşüncesini gerçekleştirmesine neden olmuştur. Görevi, felsefi çalışmalarını sürdürebilmek, huzurla yazmak ve düşünmek için zorunlu olduğunu hissettiği bu inziva köşesini yaptırması için gerekli olan kaynakları da sağladı. 1917'de evlendiği eşi Elfride'nin denetiminde inşa edilen bu küçük ev, huzurla düşünüp yazabileceği bir yer olarak tasarlanmıştır. Heidegger'in kulübeyi sonraki 50 yıl boyunca bir çok defa kullanmış olması, bu niyetin başarı ile gerçekleştiğini gösterir.

Heidegger'in kulübesine yazmak için gerekli koşulları içeren bir yer araması, bir parça da olsa, onun yetiştirilme tarzından kaynaklanır (Safranski, 1998). Heidegger fıçı-yapımcısı bir kilise hademesinin oğlu olarak Kara Orman'ın kenarında küçük bir Swabia kasabasında doğdu. Ailesi onun öncelikle teoloji eğitimi almasını istedi ve bu eğitim için kiliseden burs aldı. Katolik kilisesinden kaydını sildirdiği zaman ise teoloji ve felsefe alanında akademik kariyere yöneldi (Ott, 1994). Çocukluğu boyunca yaptığı felsefi sorgulamanın, yerel kilisedeki rolü tarafından yakından şekillendirildiğini fark etmesinden sonra kendisini Katolik kilisesinden uzaklaştırmasına karşın, aynı yoğunlukla çalışmasına devam etmiştir (Kisiel, 1993). Heidegger kırsal alanı çalışmaları için elverişli bulmuş ve resmi bir akademik çevrede

çalışmaktan hoşlanmadığını da sonradan itiraf etmiştir (Biemel ve Saner, 1990). Heidegger doğadaki hareketleri, varoluş ve şeylerle ilişkili olarak yankı uyandıran temel nitelikler olarak kabul eder (Heidegger, 1995). Peyzaj Heidegger'e bir ilham kaynağı sunmuştur: ötekilerinin felsefesini yargılamak için bir karşı veri ve kendisi için bir sıçrama noktası... Profesörlük için davet aldığında, kentten ve üniversiteden uzakta çalışmak için kendisine, kırsal çevrelerde bir "inziva köşesi" aramıştır. Bu davet kesinleştiğinde, Todtnauberg'teki dağlarda uygun bir yer bulmuş ve aynı yılın sonunda da kulübesi tamamlanmıştır.

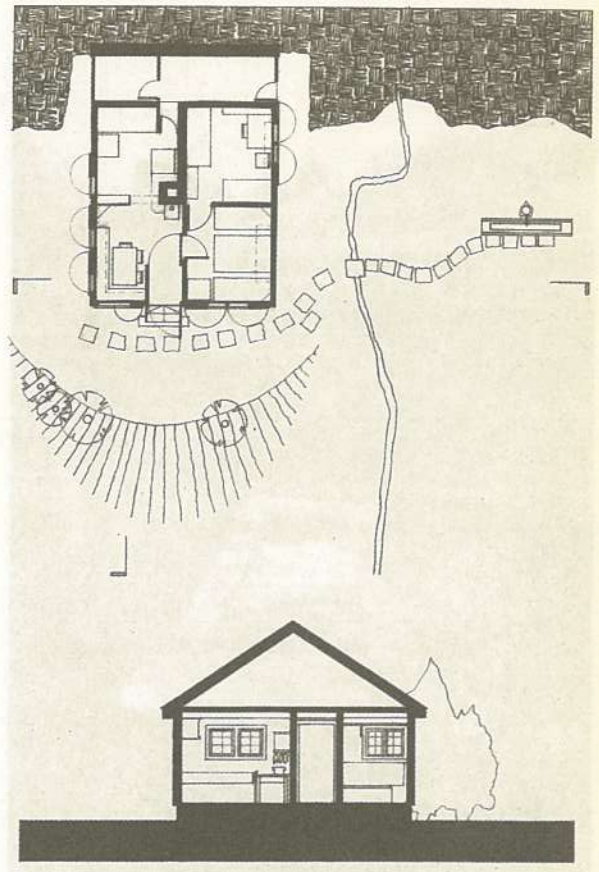
Gertrud Heidegger'in anlattığına göre yöredeki bir çiftçi, Todtnauberg'deki yüksek meyilli arsayı büyükbabasına çok ucuza sattı, çünkü yakınından geçen akıntı yüzünden arazi suyla dolmuştu. Aslında onu buraya çeken şeyin ne olduğu tam olarak da bilinmemektedir. Ancak, filozofun önceden bu bölge ile tanışıklığı muhtemeldir; iyi bir yürüyüşçü ve cross-country kayakçısı olması nedeniyle bölgenin yakınından geçen patikaları iyi bildiği düşünülebilir. Kulübe oldukça sessiz bir yerdedir; yol kenarında değildir, çünkü arazi, yakınındaki vadilerin aksine, dağlık bölgeden geçişe fırsat tanımaz. Ayrıca muhtemelen Heidegger yerin mikroklimatik yapısından da haberdardı. Eğer Heidegger felsefi araştırmalarını sürdürebilmek için doğanın hareketlerini tanıdığı bir kırsal alanda aramışsa, Todtnauberg'in ona bu fırsatı en üst düzeyde tanımış olduğu söylenebilir. (Storck, 1990, 53).

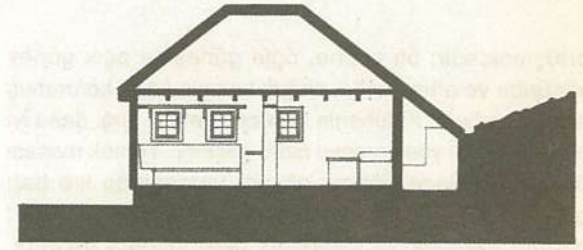
HEIDEGGER'İN KULÜBESİNİN BİÇİMİ

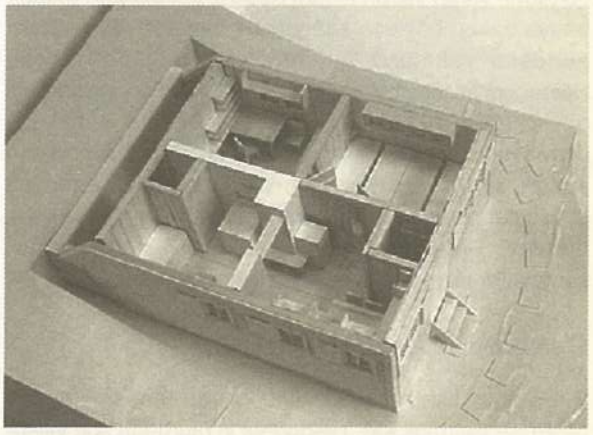
Heidegger'in Kulübesi, civardaki taş dolgulu ve tahta kiremitlerle örtülü ahşap iskeletli Kara Orman çiftlik evleriyle benzerlik gösterir. Mekanları, çatısı şakülsüz ve ahırı olmayan bir evin yaşama mekanlarına oldukça yakındır. Boyutlarının metrik ölçüler vermesi onun göz kararı ile yapılmayıp, önceden tasarlandığı varsayımını doğrular. Yakındaki ormandan elde edilen malzemeler kulübenin yapımında kullanılmıştır: ahşap ve taş.

Arka tarafı dağın yamacına gömülen, ön tarafı ise taştan bir sütun kaidesi üzerinde yükseltilen kulübenin planı kareye yakındır. Bir bölücü duvar yapıyı ikiye ayırır, bir diğeri ise kalan yarısını böler. Giriş kapısının açıldığı "Vorraum" -kelime anlamıyla "ön" ya da "öndeki" oda- böylece diğer iki odanın iki katı olmaktadır. Vorraum, çeşitli raflar ve rafa benzer çıkmalarla, iki ocak, bir yemek mekanı ve tek kişilik bir yataktan oluşur. Bir kapı ile dört yatak, bir yıkama tezgahı, raflar ve dolapların sığdırıldığı ana yatak odasına ulaşılır. Diğerinde ise bir çalışma masası, kağıtlar için başka bir masa ve bir başka yatak daha... Bu odalarla nehir kıyısı arasında bir odunluk ve toprak bir tuvalet bulunur.

Kulübenin düzenlemesi, ana yönler ile tam olarak







Heidegger'in kulübesinin planı, kesitleri ve maketi



Heidegger'in çalışma masasından bakıldığında merkezde bulunan su kaynağı

örtüşmektedir; ön cephe, öğle güneşine açık güney yönünde ve arka cephe, soğuk kuzeye karşı korunmuş bir durumdadır. Kulübenin iç düzenlemesi, ışığı daha iyi alabilmek için yönlenmeye özen gösterir. Yemek masası öğle yemeğinde güney, akşam yemeğinde ise batı güneşini alır. Yatak odasının penceresi güneye bakar; odanın batısına yerleştirilmiş olan yıkama tezgahı, doğudan vuran sabah ışığını üzerine almaktadır. Mutfak batıya bakar; böylece ana yemek hazırlanırken akşam güneşini yakalarr. Çalışma odasının penceresi, Heidegger'in çalışmayı sevdiği sabahın erken saatlerinde gün ışığını alır (Petzet, 1993, 194) ve uzakların görünümüne olanak sağlar. Çift kasalı pencereler odanın ısısını ayarlar ve her ikisi de farklı havalandırma derecelerine göre açılır; dış tarafında ise bir kepenk bulunur. Pencereler parlak renklerde boyanmıştır: çerçeveler koyu maviye, kepenkler ise yeşile...

Ocaklar Ve Semboller

Vorraum'da iki ayrı ocak bulunur; bir tanesi ısınmak, diğeri ise pişirmek için. Heidegger'in oturduğu son yıllara kadar kulübede elektrik hattına bir bağlantı yoktur. Günbatımından sonra aydınlatma, yağ lambaları ve mumlarla; ısı, ocaktaki kütüklerin yanmasıyla ve su, yakındaki kuyudan sağlanırdı. Heidegger'in çalışma masasından bakıldığında merkezde bulunan su kaynağı, bir kütüğün yarılarak içinin boşaltılmasıyla oluşan bir tekne ve doğal bir pınardan beslenen ahşap bir oluktan oluşur.

Heidegger'in kulübesi Güney Almanya'nın Katolik bölgesinde bulunmasına karşın, geleneksel yöre evlerinin hiçbirisinde alışılagelmiş kutsal Hıristiyan mekanlarından yoktur; giriş kapısının üzerinde tebeşirle yazılmış papazın şükran duası ya da "Building, Dwelling, Thinking"de yazdığı çiftlik evlerindeki gibi yerler bu kulübede bulunmaz (Heidegger, 1951): 'Totenbaum,' tabut mekanı; 'Hergottswinkel,' Tanrı'nın köşesi ya da 'Gemeinsamen Tisch', müşterek dua sırası. Ancak burada Heidegger için benzer kutsal nitelikler taşıyan bazı mekanlar bulunur. Heidegger yazları dışarıya, düzleştirilmiş bir toprak üzerinde, gökyüzünün altında, vadiye hakim bir noktaya yerleştirdiği çalışma masasını son derece ilham verici bulmuştur (Petzet, 1993,169). Üstelik, su kaynağı da onun için oldukça anlamlıdır (Petzet, 1993, 192-193): Yaşamak için dışarıyı besleyen pınarın görünmeyen kaynağında metaforik bir güç bulur. Kaynağın üst tarafını, oyulmuş, kabartma bir yıldız tanımlamaktadır. Heidegger'e göre bu yıldız, avare gezinen bir düşünürü, karanlık bir gökyüzüne karşıt, parlak bir izi sembolize eder. Heidegger'in mezar taşında da kullanılan bu ikonik yıldız, 1967'de kulübeyi ziyaret eden şair Paul Celan'ın 'Todtnauberg' adıyla yazdığı şiirinde büyük sembolik önem taşır (Celan, 1996).

Heidegger - Kulübe İlişkisi

Heidegger için Todtnauberg, düşünce ve peyzaj arasındaki besleyici ilişkiyi güçlü kılar. Zorunlu olarak üniversitede zamanını geçirmesine karşın, olabildiğince sık kendisini kulübeye atmaktadır (Storck, 1990, 53). Kulübesini ilerleyen yaşına kadar kullanan Heidegger, akademisinin bulunduğu kentte ara sıra oturduğu başka bir konut da bulundurmaktadır (Sharr, 2003). Kulübe, bazıları diğerlerinden daha çok tartışmaya yol açan yaşamındaki kilit anlarının mekanı haline gelmiştir (Ott, 1994; Safranski, 1998). Felsefesinin büyük bir kısmı, olgun kariyerinin başından sonuna kadar burada şekillenmiştir, yazıları da... Sessizliği tercih etmiş, ancak birkaç ziyaretçinin kulübeye gelmesine izin vermiştir. Tek başına direnmek için Heidegger, çalışmasının, bir dolu değişiklik taşıyan peyzaja açılarak bir yer edindiğini hissetmeye başlamıştır. Burada Heidegger, peyzaj ve yazıları arasında yoğun bir ilişki ortaya çıkmaktadır. Karl Jasper'la yazışmaları bu durumu iyi örnekler (Safranski, 1998; Biemel ve Saner, 1990):

"Tahta kulübenin dışındayım – ve kuvvetli dağ havası için can atıyorum – burayı dolduran yumuşak ışık eninde sonunda birisini yok edecek! Sekiz gün hiçbir şeyle uğraşmamak – ve sonra yeniden yazmak... Çoktan gece yarısı oldu –fırtına tepenin üzerinde şiddetle ilerliyor, kulübedeki kirişler gıcırdıyor, yaşam ruhun önünde katıksız, yalın ve muhteşem duruyor... Kimi zaman birisinin, burada nasıl böylesine tuhaf roller oynayabileceğini anlayamıyorum".

Todtnauberg'den gelen mektuplarda Heidegger, başka yerdeki yaşamı 'unter', kelime anlamıyla 'aşağı' ya da 'altta' olan diye yazar (Storck, 1990, 53). Kulübedeki yaşam ise 'üstte', üstündür; 'orada yukarıda'dır. Bu terim, yazmak, yürümek ve kayak yapmanın bir karışımını tarifler ve kulübeyi sarmalayan mevsimsel hareketlerle yoğun bir ilişki anlatır. Heidegger 1934'te Berlin'deki felsefe kürsüsüne önerilir; bu Almanya'da aldığı en prestijli davettir. Daveti geri çevirir; bir gazetede ve radyoda yaptığı savunmasının merkezi, kulübesindeki yaşamıdır (Heidegger, 1934):

"Güney Kara Orman'ın geniş dağ vadisinin dik yamacında, 1150 metre yükseklikte, küçük bir kayak kulübesi bulunur. Planı altı metreye yedi metre uzunluğunda bir zemine oturur. Düşük asmaçatı üç odayı örter: aynı zamanda yaşama mekanı olan bir mutfak, bir yatak odası ve bir çalışma mekanını ..."

"Bu benim çalışma dünyam ... Tam olarak söylemek gerekirse, ben peyzajı asla kendi başıma gözlemlemedim. Onun mevsimlerin muhteşem geliş ve gidişlerindeki saat saat değişimini gece ve gündüz deneyimledim. Dağların ağırlığı ve dünyanın en eski çağlarına özgü taşlarının sertliği, köknarların yavaş ve temkinli büyümesi, çiçekler içindeki çayırın ışıl ışıl, yalın ihtişamı, derenin uzun sonbahar gecelerindeki telaşı, karla kaplı düzlüğün haşin yalınlığı – bütün bu hareketler ve akışlar, 'estetik' derinleşmelerin ya da yapay özdeşleştirmelerin zoraki anlarında değil de, ancak kendi varlığını yapıtında bulunduran ***orada yukarıdaki*** *gündelik varlığa doğru gider ve onu delip geçer. Bu yalnızca hakikat için mekanı açan yapıttır; işte bunlar dağlardır. Yapıtın davranış biçimi bu bölgede olan biten ne varsa oraya yerleşip kalır."*

"Koyu bir kış gecesinde vahşi bir kar fırtınası kulübenin etrafında şiddetle eser ve her şeyin üstünü kaplayıp, gizler, işte bu felsefe için en mükemmel zamandır. Böylece felsefenin soruları yalın ve esaslı olur. Her düşünüş süresince çalışmak, ancak şiddetli ve çetin olabilir. Bir şeyi bir dilin kalıbına sokma mücadelesi, büyüyen köknarların fırtınaya karşı direncine benzer."

Bu durum Heidegger'in, fenomenolojik bir raportör olarak, peyzajın felsefeye meydan okumasına duyduğu tepkiyi gösterir. Heidegger, felsefeyle uğraşmak için gerek duyduğu her şeyin, kendisinden önce orada zaten varolduğunu hissetmiş gibi görünüyor. Elle dokunulabilirliğine karşın peyzaj, kelimelerle doldurduğu anlamını sunmaya kalkışan karmaşık görevini maskelemeyi sürdürmektedir. Heidegger'in kulübesi ile ilişkisine dair diğer belirtiler, yayımlanmış bir yazısında da ortaya çıkar: özellikle Elisabeth Blochmann ile yaptığı yazışmalar (Saner, 1990) ve 'Bir Şair Olarak Düşünür" diye çevrilebilecek şiirinde (Heidegger, 1954)... Heidegger'in yazılı yapıtlarının kimi taraflarını -özellikle de kariyerinin son zamanlarındakilerinin- Todtnauberg'in etkisine atfetme düşüncesi aşırı bir ifadelendirme değildir. Eğer felsefi tahmin filozofun bireysel çevre şartlarının genel bir tanımlamasını gerektiriyorsa, o zaman Heidegger'in felsefesinin büyük bir kısmı -kimi ölçülerde- kulübenin ve onun peyzajının bir yorumlaması olarak görülebilir.

KÜÇÜK ÖLÇEĞİN FELSEFESİ

Heidegger'in kulübeyle küçük ölçekteki ilişkisi özellikle önem taşımaktadır. Kulübenin içerisinde alışılagelmiş bir biçimde tanımlanmış bir kaç kutsal mekanın olmasına karşın, Heidegger için günlük yaşamın yinelenen ritüellerinin düzenlenişi nedeniyle benzer anlamlar taşıyan yerler de bulunmaktadır. Bu 'Building, Dwelling, Thinking'te (Heidegger, 1951) göz önünde tuttuğu 'yerleşmek' ve 'yer' düşünceleri ile ilgilidir.

Ona göre önemli olan, günlük uğraşıların yerlerinin, onları kullananların yaşamları ile birbirine geçirilmiş olmasıdır. Düşüncenin yerle olan birlikteliği aracılığıyla kurulan



Geleneksel bir Kara Orman çiftlik evi, Ruette (Todtnauberg'in yukarısı)



Kulübeye alttan bir bakış, saçakların altında üst üste yığılı duran kütükleri gösterir.



Heidegger'in kulübesi yaslanmış olduğu yamacın içine gömülmüştür.

ilişki, günlük yaşamın temelini oluşturan kuvvetlerin çeşitliliğini ortaya koyar.

Heidegger yaşam ve oluşturduğu, doldurduğu küçük yerler arasındaki yakın ilişkiyi derinden hissetmiş gibi görünmektedir. Ona göre bu tür yerler insanın dünyadaki varlığının birer parçasıdır. Oluşları ve sayısız yeniden-oluşları, yaşamın fiziksel koşullarına, paylaşılan bir yanıt vermenin kanıtıydı. Kelimelerle kurulmaktan çok, fiziksel biçimde yapılan felsefe ile eş anlamlılardı –varoluşa yanıt veren anlayışın nedenine doğru bir düşünüş olarak...

Böylece Heidegger'in kulübesinde, bu yerleşmiş otoriteye yaklaşımında 'kutsal' olarak kabul edilebilecek bir çok mekanın bulunduğunu düşünmek olasıdır.

Altı tane yatak, diğer yataklar gibi, döşemenin üzerinde yükseltilmiştir. Bu yataklar bir dais gibi, uyuma esnasında görevlerini yaparlar; diğer zamanlardaki boşluk durumları ise, kayıp filozofu (uyuyanı) bekler.

Yemek yeme eylemi, yemeklerin titiz ve neredeyse törensel düzenleri için kurulan, köşede bulunan masada gerçekleşir; çatal-bıçak-kaşık, tabaklar ve fincanlar akşam yemeklerinin bileşimlerine ve bölümlerine göre farklı şekillerde yerleştirilirler. Masanın değişken düzeni, orada kiminle buluştuğunu ve yemeğini kiminle paylaştığını gösterir. Ocağın üzerinde bulunan havlu askıları, giysilerin ateşte kurutulduğunu kesinleştirir. Gertrud Heidegger'in anlattığı üzere alışılmadık bir şekilde mutfağa yerleştirilen yatak, uyumak için en iyi seçimdir, çünkü ılık ocaklara, ısı yayan taş merkeze ve kurutma odasındaki yalıtılmış kütükler yığınına yakındır. Çıkmalar ve raflar, yatay yüzeyler halinde düzenlenmiş uzun tahtalar kullanılarak duvarlara takılmıştır. Bu çıkmalar, altlarında botların ve kutuların konulduğu mekanlar oluştururlar. Diğer uzun tahtalardan yapılan masalar, yazmak, yemek yemek ve yıkamak için kullanılırlar. Bu tür yerlerin anlaşılmazlığından yola çıkarak Heidegger'in kulübesinin, onun küçük ölçekteki düşüncesiyle ilişkisini sürdürdüğünü düşünmek olasıdır.

MİMARLIK -BİR YER OLARAK- FELSEFİ OLABİLİR

Heidegger'in kulübesi ile 'yerleşmek' ve 'yer' ile ilgili yazıları arasında önemli paralellikler vardır. 'Building, Dwelling, Thinking' olarak özetleyerek tanıttığı Kara Orman Çiftlik Evi'nin efsanevi paradigması, onun Todtnauberg'deki deneyimiyle ilişkisi olarak ortaya çıkar. Heidegger'in kulübesi herhangi bir ev ile bir çok şeyi paylaşır: yapım; yönlenme, soyutlanma niteliği, peyzajla olan etkileşim, güçlü bir zamansal ve fiziksel düzen, 'varlık' ve 'yokluk' boyutlarına karşı bir duyarlılık, düşüncenin ve yerin küçük ve büyük ölçeklerde karşılıklı düşünsel alışverişi... Ayrıca bu paradigmayla arasında üniversite profesörü olarak memur Heidegger'in yaşamı ile, geçinme gereksinimleri etrafında düzenlenen yakınındakilerin yaşamı arasındaki farkları takip ederek ortaya çıkan önemli uyumsuzluklar var. Heidegger kulübenin yarı-zamanlı sakinidir ve zamanını burada geçirmekteki tercihini daha önce yazmış olmasına karşın, bir seçme şansı her zaman vardı; yalnızca kendi geçimlerini sağlamak üzere yaşayan yakınındakilerin ise başka seçenekleri yoktu. Bu tür uyumsuzluklar yazdıklarına uyarlanabilecek önemli soruları da beraberinde getirir.

Heidegger'in kulübesi ile **'yerleşmek'** ve **'yer'** hakkındaki yazıları arasındaki ilişki, mimari çalışmalar ve uygulamalar için önemli bir konu olarak gündeme gelir. Heidegger, 'Building, Dwelling, Thinking'de insanların mekan ile nasıl ilişkiye girdiğini yazar (Heidegger, 1951). Ona göre insan, kendisini kaçınılmaz olarak "düşünce" ve "yer"in yinelenen birlikteliğiyle bağdaşmış bulur. Bu bir karmaşıklığın zihinsel yapılanmasının, insan düşüncesinin diğer boyutlarına eşit olmasını gerektirir. Onun için ortak

zihinsel ve fiziksel yaşama anları, felsefi yetke taşır. Yapıda kaydedildiği noktada oluşan 'yer', fiziksel olarak ortaya çıkan anlayışın bir müzesi haline gelir. Heidegger böylece sözcükler ve yerler arasındaki düşünce iletim potansiyellerinde bir denklik kurar. Bu önerme, onun kulübesiyle açıkça desteklenmektedir. Kulübe, diğer yapılarla sıralamasında, özellikle de küçük ölçekte olmasıyla, filozofun düşüncesini yansıtır. Fiziksel olarak onun önceliklerini barındırır. Heidegger'in yazılarının ve kulübe ile olan ilişkisinin, kendi düşüncesini iletme potansiyeline sahip olduğuna işaret etmek inandırıcı görünmektedir.

Eğer Heidegger'in kulübesinin belirli bir felsefe ortaya koyduğu kabul edilirse, bu durumda kulübe, filozofun sürekli olarak kafasını karıştıran bir "gözlemci"nin varlığını ifade etmektedir. Duyarlı bir görüş ve kulak veriş gerektirir; bilgi vermeye zorlayan bir kuvveti anlatır: belki sözcüklerle, belki de bina gibi ustalıklar aracılığıyla... Kulübenin felsefesi William Blake'in "kumun bir zerresindeki dünya, (...) bir saatteki sonsuzluktur" (Blake, 1975) diyerek dünyayı algılamasına paralellik göstermektedir: Dikkatle bakıldığında sıradan olana karşı anlaşılmaz bir derinlik hissi. Kulübe, zamanın geçişine, insan varlığına ve onun iç ilişkilerine bağlı olarak, fiziksel ya da sosyal anlayışlara karşı bir duyarlılık önerir. Kulübenin felsefesi zihinsel olmayan insan organizasyonuyla ilintilidir: ormanlara doğru giden patikalar; tahta eşikteki aşınma; sarkan bir kapının taş bir basamakta bıraktığı derin iz ... Bu felsefenin gizilgücü, önceliklerin taze yapılanmasında, bildik bir yeniden dile getirilenle ilişkili düşünceye olan olası katkısında yatar.

Not: "İkamet etmek", "oturmak", "yaşamak" olarak da çevrilebilen İngilizce "dwelling", ya da Almanca "wohnen" kavramı, Adam Sharr'ın "Dwelling in Place: Heidegger's Hut at Todtnauberg" adlı makalesinde "yerleşmek" olarak çevrilmiştir.

KAYNAKLAR:

BBC Television (1999), Human, All Too Human: Thinking the Unthinkable - Martin Heidegger, BBC2, UK, 10th Ağustos, 20:00.

Biemel, W. (1973). Heidegger. Rohwolts Monographien, Hamburg.

Biemel, W. and Saner, H. eds. (1990). Martin Heidegger/Karl Jaspers: Briefwechsel. (Frankfurt, Vittorio Klostermann).

Blake W. (1975). Auguries of Innocence (Burford, Cygnet).

Celan, P. (1996). Selected Poems. London, Penguin.

Commenge, B. (1996) 'D' Un Chemin a L'Autre: De Messkirch a Todtnauberg.' Infini, no.53, s.47-57.

Fedier, F. (1999). Soixente-deux photographies de Martin Heidegger (Gallimard, L'Infini).

Heidegger, M. (1934). 'Warum bleiben wir in der Provinz.' Der Alemanne, 7 Mart 1934. İngilizce çevirisi 'Why Do I Stay in the Provinces?' çev. T. Sheehan: Sheehan T. ed. (1981). Heidegger; The Man and the Thinker. (Chicago, Precedent).

Heidegger, M. (1951). 'Bauen Wohnen Denken' Mensch und Raum, Das Darmstädter Gespräch 1951. (Re-printed Vieweg, Braunschweig, 1991). İngilizce çeviri A. Hofstädter 'Building Dwelling Thinking' : Heidegger, M., (1971). Poetry, Language, Thought. (London, Harper and Row) içinde.

Heidegger, M. (1954). Aus der Erfahrung des Denkens. Pfullingen, Günter Neske. İngilizce çevirisi A. Hofstädter, 'The Thinker as Poet': Heidegger, M., (1971). Poetry, Language, Thought. (London, Harper and Row) içinde.

Heidegger, M. (1995). Der Feldweg. Frankfurt, Vittorio Klostermann. İngilizce çevirisi T.F. O'Meara ve T. Sheehan 'The Pathway': Sheehan T. ed. (1981). Heidegger: The Man and the Thinker. (Chicago, Precedent) içinde.

Kisiel, T. (1991) 'Heidegger's Apology; Biography as Philosophy and Ideology,' Graduate Faculty Philosophy Journal, v14, n2, s363-404.

Kisiel, T. (1993) The Genesis of Heidegger's Being and Time. (London, University of California Press).

Meller Marcovicz, D. (1985) Martin Heidegger, Photos 23 Eylül1966/17&18 Haziran1968. (Frankfurt, Vittorio Klostermann).

Ott, H. (1994). Martin Heidegger: A Political Life. (Fontana, London).

Petzet, H.W. (1993) Encounters and Dialogues with Martin Heidegger. (London, University of Chicago Press).

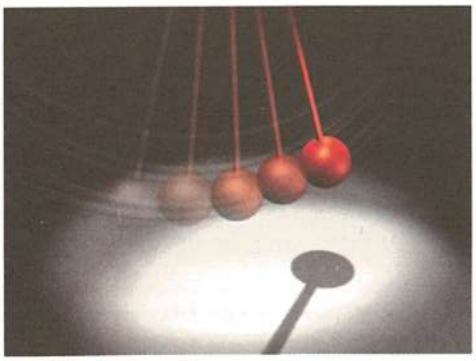
Safranski, R. (1998). Martin Heidegger: Between Good and Evil (Cambridge MA, Harvard University Press).

Sharr A., 'Heidegger's House: Building, Dwelling and Thinking': Menin S. ed. (2003, forthcoming). Constructing Place: Mind and Matter. (London, Routledge) içinde.

Storck, J. ed. (1990) Martin Heidegger/Elisabeth Blochmann: Briefwechsel. (Marbach, Deutsches Schillergeschaft).

Varoluşsal Mekan, okura gerçek dünya ile düşsel dünya arasında bir ilişki kurma fırsatını verir. Eylemsel dünyamız ile imgesel dünyamız arasındaki gelgitleri biçimlendirme, varoluşsaldır...

Dünyamız işaretlerin anlam yüklediği nesnelerle doludur, yazar da bu işaretleri açığa çıkaran, onları yeniden-yorumlayan bir yazınsal mekan tasarımcısı...



DENEYİMLEYEN BEDEN, KURGULANAN MEKAN

Beyhan BOLAK HİSARLIGİL
Y. Mimar

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

büyütec

Mekan kavramı, çok farklı disiplinler tarafından geniş-paylaşımlı bir kavram olmasından ötürü, çoğul bir anlam içermektedir. "Mimarlık", mekan kavramını tasarımcılar ve mimarlar açısından yeterli ölçüde sınırlandırıyor görünmesine karşın, mimarlık söylemindeki açılımlar, mekanın **"anlamı"**nı çok daha zor kavranılır bir duruma getirmiştir. 18. yy sonunda mimarlık düşüncesine egemen olan Vitruvius'ın görüşlerine dayalı geleneğin aksine mimarlık kuramı ile ilgili düşünceler günümüzde, yazın kuramı üzerine yoğunlaşmaktadır. Göstergebilim, Yapısalcılık, Art-Yapısalcılık ve Yapısöküm, yazın kuramını merkez alan hareketlerdir. Bunun yanı sıra, teknolojideki gelişmelerin paralelinde **iletken-mimarlık**, **geçişken-mimarlık**, **sanal mimarlık** gibi yeni düşünce ve kavramlarla da tanıştırıldık. Diğer taraftan, toplumun ihtiyaçlarındaki değişimler ve bu değişimin hızı, dikkatimizi **"inşa edilen mekan"** ile **"yaşanan mekan"** arasında açılan derin uçuruma yöneltti. Bu durum, Kevin Lynch, Christopher Alexander, Edward Relph, Christian Norberg-Schulz ve Thomas Thiis-Evensen gibi mimarları, plancıları ve kuramcıları **"mekanı anlama"** konusunda alternatif yollar aramaya götürmüştür. Çevredeki nesneleri betimleyen Norberg-Schulz tarafından yeniden yorumlanarak tanıtılan **"Genius Loci"**, yerin ruhu, kavramı ile **"mimari mekan"** ve **"yer"** tinselleştirilmiştir. Norberg-Schulz fikirlerini Alman filozof Martin Heidegger'in felsefesinden çıkışla oluşturur. Heidegger zaman ve mekanın fenomenolojisi üzerine çalışmalar yapmış, insan algısını ve kolektif hafızayı yansıtan bir düzlem olarak anlaşılan çevreye yeni bir anlam kazandırmıştır.

"Yaşanan mekan"ın öncelikleri ve nitelikleri, referanslarını felsefe, antropoloji, tarih, coğrafya, psikoloji ve edebiyattan alınarak incelenmektedir. Tüm bu alanlardan edebiyat üzerine çok az çalışma yapılmıştır. Sözsel bir temsiliyet biçimi olan roman, mekanın Mimarlıktaki anlamı açısından yeni arayışlara kaynak oluşturabilir. Mimarlık ontolojisi ile ilgilenenlere göre mekan, soyut anlamda **"nötr bir mekan"** değil, **"yaşanmış deneyimlerin mekanı"** olarak algılanmaktadır. Bu ontolojik yaklaşıma paralel olarak romanda kurgulanan yazınsal mekan, yaşanan deneyimlere bağlı olarak mimari mekanın taşıdığı anlamları açığa çıkarma potansiyeline sahiptir. Bu makale, edebiyatta kurgulanan mekanı, romanlarda temsil ettikleri biçimleriyle sunmaya çalışacaktır. Orhan Pamuk'un 1990'da ilk baskısını yapan ve Çağdaş Türk Edebiyatının en çok konuşulan ve tartışılan romanı olan Kara Kitap'ın mekansal özellikleri sorgulanacaktır. Peki ya neden Orhan Pamuk ve neden *Kara Kitap*?

Orhan Pamuk 3 yıllık mimarlık eğitimine sahip bir yazar ve modern dünyanın en iyi eleştirmenlerinden birisi... Ve *Kara Kitap*, çünkü İstanbul'u çok farklı düzlemlerden anlatabiliyor. Daha da önemlisi *Kara Kitap* mekansal deneyimi anlatmanın en iyi yolu çünkü, romandaki mekanların çoğu Pamuk'un birebir deneyimlediği çocukluk mekanları... Elbette Pamuk'un en büyük başarısı bu mekanları sembolik anlamlarla yükleyip, birer karaktere dönüştürmesi...



HAFIZANIN BAHÇESİ: YAZARIN İMGESEL DÜNYASI

Pamuk'un Kara Kitap'ta kurguladığı mekan, "metinsel ipuçlarına dayanan, okurun imgeleminde yaratılan mekansal çevre ve nesneler envanteridir", sahneden öte bir şeydir; peyzajı, kenti, sokakları, apartmanları, sarayları, sinemaları, genelevleri, dükkanları, müzeleri ve mekansal olarak konumlanmış tüm nesneleri kapsar.

Bu mekanlar, yazar tarafından önceden tasarlanmış, dolaylı ya da dolaysız, yazarın geçmiş mekansal deneyimlerine dayanır. Yazarların çevrenin ve nesnelerin imgelerini toplayarak kurdukları şemalar, hayal güçlerinin **"yeniden-inşa ettiği mekanlar"**la kurulu anlatılara dönüşür. Hikaye, bu imgeden imgeye geçme halidir. Anlatının arka bahçesi olan bu imgeler dünyası, yazarın hafızasıdır.

*"**Hafıza**," diye yazmıştı bir köşe yazısında Celal, bir bahçedir."*
"Rüya'nın bahçeleri, Rüya'nın bahçeleri..."
diye düşünmüştü o zamanlar Galip,
"düşünme, düşünme, kıskanırsın! Ama Galip karısının alnına bakarak düşündü..." Kara Kitap, s11.

SARKACIN SALINIMI: VAROLUŞSAL MEKAN

Fiziksel mekandan toplanan imgeleri, anlamsal olarak yeniden yükleyen yazar, okuru görsel bir imaj tasarlaması için yönlendirir. Bu görsel imaj, "metinsel ipuçları"na dayanmaktadır. Böylece metinde fiziksel mekanın bir temsili yazar tarafından oluşturulurken, okur bu temsili kendi imgeleminde yeniden kurarak ikinci bir temsil üretmiş olur. Yazınsal mekan, okurun kendi deneyimlerine bağlı olarak yeniden-inşa edilir, yeniden-yorumlanır.

Yazarın çevresi ile ilgili oluşturduğu ve kültürel birikiminden etkilenen mekan imgesi, Norberg-Schulz'un deyişiyle **"varoluşsal mekan,"** okura gerçek dünya ile düşsel dünya arasında bir ilişki kurma fırsatını verir. Eylemsel dünyamız ile imgesel dünyamız arasındaki gelgitleri biçimlendirme, varoluşsaldır. Heidegger'e göre çevremizde ve dünyamızda karşılaştığımız her nesne, dünyasallığın yorumlanması için bir ipucu verir. Dünyamız işaretlerin anlam yüklediği nesnelerle doludur, yazar da bu işaretleri açığa çıkaran, onları yeniden-yorumlayan bir yazınsal mekan tasarımcısı... Bu tasarım süreci, imgesel ve eylemsel dünyamız arasında salınan bir sarkaca benzer; sarkacın salınımı varoluşumuzun bir anlatısıdır. Bu varoluş, Heidegger'in ifadesiyle, mekansaldır. Norberg-Schulz, **"varoluşsal mekan"** kuramının, mimari mekanın, insanın yönlenmesi ya da **"Dünya-içinde-Varlık"** olmasının kaçınılmaz bir parçasını oluşturan, **"çevresel şemaların ve imgelerin somutlaştırılması"** olarak anlaşılabileceğini söyler. Varoluşsal mekan, algısal şemalardan ya da çevresel imgelerden oluşan kararlı bir sistemdir.

Kara Kitap mekanları, **"varoluşsal mekan"** kavramından yola çıkılarak, kentten, nesneye kadar ki düzey hiyerarşisi içerisinde ve merkez, doğrultu ve alanlar olarak algılanabilir. *Kara Kitap*'ın kenti İstanbul, düşey ve yatay doğrultularda okunabilmektedir. Romanda yatay doğrultu Galip'in Rüya/Celal/Galip'i arayışının anlatımı iken, düşey doğrultu, kentin tarihinin bir arkeolojisidir.

Merkezde Pamuk'un çocukluk evi Şehrikalp Apartmanı, düşey bir Varlık olarak bilinçli olma halidir, Norberg-Schulz'un sözcükleriyle **"mekanın kutsal boyutudur."** Düşey doğrultu, kentin bilinçaltını temsil eder: Yüzlerce yıllık İstanbul deneyimi, kentin yer altı dehlizlerinde yatmaktadır. Yatay doğrultunun daha somut bir anlamı vardır, ev ile ilişkilendirildiğinde, insanın doğayı keşif yeteneğinin yapım sürecini anlatır. Ev, Nişantaşı'ndadır, Teşvikiye Caddesindedir; cadde doğrultusunda konumlanmış Alaaddin'in Dükkanı, Karakol, Kız Lisesi gibi hikaye mekanları, yazar tarafından kendi deneyimlerinden yola çıkılarak, yeniden anlamlandırılmış, simgesel bir boyut kazandırmıştır. Kendi hayal ürünlerimizi, hafızamızı yansıtan bu **yeniden-yüklenmiş mekanlar**, anlatıyı sürdüren, zenginleştiren karakterlere dönüşür. Çünkü roman bir tür yolculuktur: *Kara Kitap*'taki yolculuğu okuru, kimi zaman kafası karışmış olarak kendisini bildik ama büyülü bir dünyaya götürür.

ANLATININ MEKANI: İSTANBUL

Roman, kentsel yaşamın anlamını metaforlarıyla, anlatılarıyla, deneyimsel sentaksıyla biçimlendirmek için değerlendirilen bir araçtır. Pamuk, hafızaların, işaretlerin, yansıtmaların bir mekanda nasıl tutunduğunu anlatmak açısından her şeyin başka bir şeyin işareti olduğu imgesel bir dünya kurgular. Hem gerçek İstanbul'u, hem de Boğaz'ın sularının çekilmesiyle oluşacak yeni mahalleleri, kıyamet gününü, yeraltı dehlizlerini kurgulayarak çözülmesi zor bir ağ örer. İstanbul okura, Pamuk'un karakterlerinin kentin gönderdiği işaretleri okuyarak yollarını buldukları bir labirent olarak sunulur. İstanbul'a bir ayna tutup, gönderme yaptığı, temsil ettiği şeylerle



İstanbul Boğazı







"Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman", okur imgeleri

birlikte kenti düşündüğünde, onun katman katman gözlerinin önüne serildiğini, kopyaların kopyasının yinelendiğini, kentin artık bir başka kent olduğunu gören okur, bu çokluklu yapıyı anlamak ister. Bir başkasıyla - roman karakterleriyle- kendini bir bütün olarak ortaya koyar: Özne, öznelerarası bir ilişki biçiminde varolur.

Yazar, İstanbul'un yaşam örüntüsünü yansıtan bir dil keşfetmek amacındadır: Eski sokaklardan, 3000 yıllık bir tarihten, Boğaz'ın ikiye böldüğü bir kentten oluşan... İstanbul'un şizofrenik yaşantısını yakalayan, herkesin her gün deneyimlediği, zamanın akışı içinde bir şeyler için, birileri gibi olmak istedikleri mekanlarda kabuslar görmektedir yazar...

*"...Sabırla, ağır ağır yazıyor, yazdıkça da kütüphanelerde, eski kitapçılarda şurdan burdan karşıma çıkan kitaplarda önüme açılan malzemeye heyecanla, sevinçle, mutlulukla sarılıyordum. Bir yandan eski gazete-dergi koleksiyonlarını, ücra şehirlerde yayımlanmış hatıra kitaplarını, rehberleri, ansiklopedileri okurken, bir yandan da **İstanbul'un kargaşasına, renklerine, şiddetine** uygun cümleler kurmaya çalışır, **yaşayarak gördüğüm, düşlediğim**, İstanbul hayallerine uygun bir yazı dokusu kurduğuma inandığımda sevinirdim."*
Orhan Pamuk

Pamuk'un kenti nesnelerle doludur: Hepsi bir esrarın işareti olan derme çatma dükkanlar, eğri büğrü kaldırımlar, park edilmez işaretleri, kapalı kepenglere takılı ağır kilitler... Eskicinin boş bir kaldırıma serdiği çarşafın üzerinde büyüleyici bir dizi nesne: iki tane boru dirseği, eski plaklar, bir çift kara ayakkabı, bir lamba altlığı, kırık bir kerpeten, kara bir telefon, iki tane somya yayı, sedef bir sigara ağızlığı, durmuş bir duvar saati, beyaz Rus banknotları, pirinç bir musluk, sırtı oklu bir Roma tanrıçasını canlandıran bir biblo, boş bir çerçeve, eski bir radyo, iki kapı tokmağı, bir şekerlik. Nesneleri büyüleyici kılanın kendileri değil de sergileniş şekilleri olduğunu anlatır yazar. Eskici, çarşafın üzerine büyük bir dama tahtasına yerleştirir gibi nesneleri dörderden sıraya dizmiştir. Eşyaların aralarında ölçülü bir uzaklık vardır, "birbirlerine değmiyorlardır ama duruşlarındaki bu kesinlik ve basitlik rastlantısal değil, sanki niyet edilmiş bir şeydir". Kentin kaotik ortamını bir düzene sokmaktadır yazar... Bütün nesneler kendi anlamları dışında, ikinci bir anlama işaret ederler sanki, esrarlı bir dünyanın anlamına...

"Bu neye yarar?" Dedi Galip küçük ve basit lamba altlığını göstererek. "Masa ayağı," dedi eskici, "ama perde kornişlerinin ucuna da kakıyorlar. Kapı kulpu da olur." Kara Kitap, s211.

İstanbul'un fiziksel görüntüsü taş, toz ve çamurdan oluşur. Birbirlerini düzensiz eğrilerle kesen ve gittikçe darlaşarak karanlıklaşan ara sokaklar, cumbaları eğilerek birbirlerine yaklaşmış evler, bu manzarayı tamamlar. Yazar kenti fiziksel görüntüsünün yanında, yer altı dehlizlerinde yatan geçmişiyle ve bu hafızanın yarattığı korkunç gerilimin, bir gün Boğaz'ın sularının çekilmesiyle oluşacak karanlık geleceğini de anlatır.

İstanbul Deneyimi: Kentin Arkeolojisi

Kapısının üzerinde "Merih Mankenlik Atölyesi" yazılı kutular, kalıplar, tenekeler, çeşitli vücut parçalarıyla dolu ve boya kokan, Galata Kulesi'ne açılan sokakların birindeki iki katlı bir eski evde, Bedii Usta'nın evlatları, yüz yıldır mankencilikle uğraşırlar.

"Merdivenlerden indikçe, birbirlerine basamaklardan açılan kapılardan geçtikçe, tavanından sular damlayan ve içinde bir elektrik kordonuyla ona bağlı çıplak ampullerin bir çamaşır ipi gibi dolandığı odalarda yüzlerce manken gördüler."
Kara Kitap, s. 180.

Bedii Usta ve evlatları yüz yıldır atölyenin yer altı dehlizlerinde bizim insanımızı yansıtan yüzlerce manken yaparlar. Bu mankenler cehennemi, İstanbul'un tarihini, Müslümanları, Hıristiyanları, Yahudileri, bir zamanlar bu kentte yaşamış herkesi barındırır. Kentin bilinçaltının bir sembolüdür. Bütün bu tarihsel deneyimin bir müzesi haline gelen atölye, odalar halinde yüzlerce merdiven ve yüzlerce kapıyla birbirlerine açılır. Her oda başka bir eylemi anlatır, Türk halkının unutulmuş köklerini, varolma duygusunu barındırır. İstanbul'da sinemaların çoğalmasından sonra Bedii Usta, insanlarımızın jest ve mimiklerinde bir yabancılık sezinler: Batıdan getirtilen, sinemalarda saatlerce oynatılan filmler yüzünden sokaktaki insanlarımızın jestleri, saflığını yitirmeye başlamıştır. Filmlerden öğrenilen bu mimikler, Bedii



"Dostlar Terzihanesi", okur imgeleri



Dostlar Restoran - Birahane

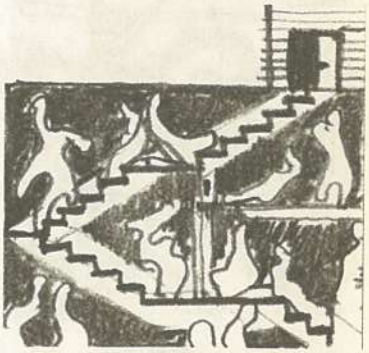
Usta'yı evinin mahzenine kapatıp, bizim insanımızı anlatan yüzlerce manken yapmaya teşvik eder.

*"Dört bir yanımız kıpır kıpır kıpırdanmaya çalışan, sanki bir şeyler yaparak yaşamak isteyen mankenlerin o **dondurulmuş yaşamı** ile doluydu."* Kara Kitap, s64.



Merih Söndürme Sanayii

Sinemalardan öğrenilen jest ve mimikler, kent insanının Batılı olma heveslerinin bir sonucudur. Pamuk bu hevesi anlatmak için bir genelev kurgular. Yazar sormaktadır: "Neden genelevler ve sinemalar hep aynı sokaklara açılır?" İstanbul'da ilk sinemaların Şehzadebaşı'nda, Beyoğlu'nda faaliyete başladığı günlerde yüzlerce kişinin kör olduğunu, sinema salonlarında kendilerine yapılan korkunç şeyi sezen insanların çığlıklarını polislerin ve deli doktorlarının susturduğunu anlatır. On altı yaşında bir delikanlı reklam afişlerine kurşun sıkmış, eski görüntüleri görebilen gözlerini geri istemiştir. Bir başka çocukta evine dönüş yolunu, bütün bildiklerini, bütün hafızasını kaybeder, tüm kent kör olmuştur, İstanbul'un çöküşüyle, sinemaların yükselişi arasında bir bağ vardır:



*"İstanbul bir mihenk taşıydı: Değil orada yaşamak, oraya adım atmak bile bir teslimiyet, bir yenilgiydi. Korkunç şehir ilk başlarda yalnızca karanlık sinemalarda gördüğümüz o **çürümüş görüntülerle** kaynaşıyordu şimdi."* Kara Kitap, s126.

Beyoğlu Karakolu'nun yanında, kapısında "Dostlar" yazan eski bir taş evin toz ve kumaş kokan ilk katında dikiş makineleri ya da kumaş yoktur; ama yazar Dostlar Terzihanesi demiştir buraya... Eski ve döküntü bir tiyatro sahnesini hatırlatan odada, borusu iyi çekmeyen sobalı mekanlara özgü uykulu bir havasızlık, uykulu bir parfüm kokusu ve yorucu bir yerli-pop müziğinin gürültüsü vardır. Bir genelevdir aslında, bir öteki mekan, Foucault'un deyimiyle bir "**heterotopya**"dır. Türkan Şoray, Müjde Ar taklidi kadınlar, Türk filmlerinden fırlamış gibidirler; onlar gibi giyinir, onlar gibi konuşur, onlar gibi tüm kentin hayali olurlar. Bu hayale sahip olabilmek için gelen insanlar, kendilerini bir filmin ortasında buluverirler. Sinemalardan elde edilen toplumsal deneyim kendisini bu genelevde göstermektedir.



Pamuk, "**heterotopya**"ları (genelevler, sinemalar, karakollar, müzeler) kurgulayarak, kentin bilinçaltına ulaşmaya çalışır. Fiziksel anlamda yer altı dehlizlerine yerleştiren ve yüzlerce yıllık deneyimin bir sergisi haline dönüşen mankenler, bir zamanlar kentin sahip olduğu bilincin anlatısıdır: bilinçaltındaki bu deneyim, fiziksel olarak da kentin altına itilmiştir. Yukarıda, yer üstünde ise hafızasını yitiren, gözleri eski görüntüleri göremeyen bir kent kalmıştır. Belki de bu çöküntü durumunun fiziksel anlamda bir sonucu / bedeli olarak Pamuk, okura, Boğaz'ın sularının çekileceği bir günün kabusunu gördürür. Boğaz'ın sularının çekilmesiyle oluşacak yeni manzara, karanlık, kıyametvari, kehanetlerle dolu, hastalıklı bir İstanbul tasviri oluşturur. Sular boşaldığında yerine kabarelerden, barlardan, kumarhanelerden, Marksist fraksiyon yuvalarından oluşacak yeni mahalleler kurulacaktır. Geleneğin bir tarafa atıldığı, Bakhtinvari



"Merih Mankenlik Atölyesi", okur imgeleri



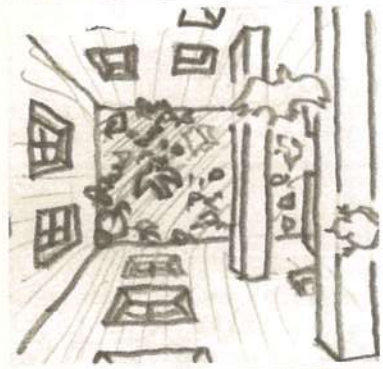
Pamuk Apartmanı, No:35, Teşvikiye





"Şehr-i Kalp Apartmanı", okur imgeleri


Apartman Karanlığı, Pamuk Apt.

"Apartman Karanlığı", okur imgeleri

bir karnaval ortamı oluşacak, her türlü merkezileştirmeden uzakta,

"Kız Kulesi'nin bir tepenin üstünde korkutucu gerçek bir kule gibi yükseleceği bu derin ve vahşi vadide yeni bir hayat başlayacak."

Bu kıyametimsi medeniyetin antik ocak ve lambalarını yakacak enerjiyi, uskuru bir bataklığa saplanmış köhne bir Romen petrol tankerinden alacağını hayal ediyor yazar... Çürümüş ölü ve çamur kokusunu duymamak için insanlar, otobüslerin pencere kenarlarına gazete ve kumaş parçaları sıkıştıracaklar...

ÇOCUKLUK EVİ VE ÇEVRESİ

Norberg-Schulz(1985), insanın varolabilmesi için, "**ev**" yapması gerektiğini anlatır. Saegert'e göre "**ev**", insanın çevre ile en özel, en yakın olan ilişkisidir. Ev, insanın varoluşunun merkezidir. Pamuk'un çocukluk evi -şimdi kapısında Pamuk Apartmanı yazan apartman- fiziksel olarak Nişantaşı'nda, Teşvikiye Caddesi Numara:35'te bulunur. 'Öpüş' başlıklı bölümdeki akrostiş, romanda apartmanın bulunduğu yeri şifrelemektedir. Şehrin kalbinde, yazarın hafızasının merkezinde yer alan Şehrikalp apartmanı, anlatının da merkezinde yer alır.

Yazarın da anlattığı gibi Şehrikalp'in beton Cumbasının bir penceresi dünyanın bir ucu olan camiye -Teşvikiye Camii, bir penceresi de öteki ucu olan Kız Lisesine bakar; arada karakol, iri kestane ağacı, lise ve Alaaddin'in dükkanı vardır. Yüksek, bitişik nizam, tanımsız beton duvarlı ve birbirini yansıtan pencereler ve katlar, Teşvikiye Caddesindeki yüzeylerin karakteridir.

"Sokağın genişliği, apartmanın adı (içinde çok fazla o ve u harfleri bulunan bu adı telaffuz etmekten hiçbiri hoşlanmazdı), ya da yeri değildi önemli olan; sanki, ***zaman dışı bir geçmişten beri*** *apartman dairelerinde alt alta üst üste oturuyorlardı."*
Kara Kitap, s. 34.

Çocukluk Evi'nin iki ekseni vardır; düşeyde Apartman Aralığı, yatayda dış dünya -Teşvikiye Caddesi- ile ilişkinin kurulduğu giriş katı... Şehrikalp'in yanı başındaki kuyunun kapatılması ve üzerine yeni bir apartmanın bitişik nizam yapılmasıyla,tersine çevrilmiş bir kuyu yükselir; Apartman Karanlığı, Ev'in Hafızası'dır. Apartman sakinlerinin, unutmak, kurtulmak istedikleri şeyleri attıkları bir boşluk... Burası, Galip / Celal'in kendi anılarının derinliklerine baktıkları bir tür kuyudur. İnsanların içlerinde olan boşluğu tarifler, bir tür bilinçaltıdır burası: kaçmak isteyip de kaçamadıkları, unutmak isteyip de unutamadıkları bir korku gibidir; apartmandakilerin bulaşıcı bir hastalık gibi söz ettikleri mekandır.

"Unutmak istedikleri şeyleri buraya atarlardı. Boşluğun geri dönülmez karanlığına, apartmanda bir zamanlar yaşayanların hafızalarında artık tortusu bile kalmamış o anıların içine..."
Kara Kitap, s. 309.

Zamanla farklı amaçlara hizmet eden apartman katları (küçük konfeksiyonlar, gizli gizli kürtaj yapılan jinekolog muayenehaneleri, sigorta yazıhaneleri),



Teşvikiye Caddesi







"Teşvikiye Caddesi", okur imgeleri

düşey anlamda değişken ilişkiler sistemine sahiptir. Bu ilişkilerin çözüm(süz)lendiği, noktayı, çatı katındaki hayalet ev, Celal'in Dairesi oluşturur. Burası evin düşünsel tarafıdır. Eskiden -Celal burdan kovulmadan öncenasılsa, yine aynıdır, geçmişten fırlamış gibidir, eski eşyaların taklidini yapan, aynı ceviz masanın, aynı fıstıki perdeyle kaplı pencereden uzaklığı, aynı Sümerbank kumaşından örtüyle kaplı koltuğun arkalığındaki aynı yağ-biryantin-saç lekesinin insan gölgesine benzeyen biçimi... Lerup'un da anlatımıyla ev, kendisini işaretler aracılığıyla biçimlendiren, kişinin kontrolünde olan bir alandır, mobilyalar, pencereler, kapılar, evde bulunan eşyaların tasarımı, evin sahibi tarafından yapılır. Evin sahibi Celal, hayalet ev temasına sadık kalarak bütün odaları düzenler. Celal'in yıllar önce olduğu gibi daireyi düzenlemesi, Galip'e çeyrek yüzyılı yaşamadığını anlatmak için bir oyun oynamaktadır:

"Sanki bazı eşyalar, Galip'e oyun etmek, yaşadığı çeyrek yüzyılı yaşamadığına onu inandırmak için bazı eski eşyaların taklidini yapıyorlardı."
Kara Kitap, s. 229.



Alaaddin'in Dükkanı



Celal'in kendi çocukluk ve gençliğinin anıları için yeniden yarattığı, hafıza ürünü olan bu evde kokular geçmişi tekrar etmek için bazı köşelerde birikmişlerse eğer, çevrede her seferinde onları tamamlayan görsel bir malzeme olduğu için bu böyledir. Yazar, kokuların ancak onları çevreleyen nesnelerle varolabildiğini anlatır. Yalnızca koku yoktur bir mekanda, yazar yıllardır unuttuğu apartmanın kendi iç seslerini, parkelerin gerinişini, musluklardaki ve su borularındaki iniltiyi, duvarların sessizliğini, kaloriferlerdeki tıkırtıyı, apartman aralığından gelen ürpertici uğultuyu dinletir okuruna... Çatı katı, Galip'in Celal'in yerine geçtiği, onun kıyafetlerini giyindiği, telefonlarına cevap verip, onun adına randevu verdiği yerdir. Mekan, yıllar öncesini taklit ederken, Galip de, evin sahibini taklit etmiştir. Bu içerlek (Pamuk'un tabiriyle) çatı katı, Galip / Celal'i hafızalarına, zamana bağlayan düşünsel bir çapadır. Çocukluk Evi'nin ve belki de tüm kentin bir şekilde kendini bağladığı, bir kent müzesi olarak nitelendirilebilecek bir mekan vardır: Alaaddin'in Dükkanı. Nişantaşı'ndaki bu dükkan, bir masal köşesi gibidir, Enis Batur'un sözleriyle;

"Bir düş ve çağrışım müzesi, öyleyse: 1001 versiyonlu 'gadget' imparatorluğunun vitrini. Bir dünya ki, ayrıntıları kendisini bütünlemiyor, tam tersine, durmadan parçalarına ayırıyor, ayrıştırıyor."



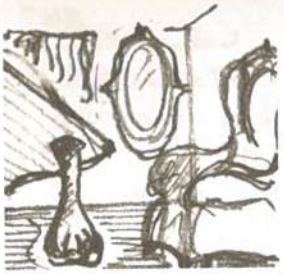
Alaaddin aklınıza ne gelirse satar, istiyorlar diye en tuhaf malları müşterilerine sunabilmek için yıllarca karış karış, dükkan dükkan gezerek, en akla hayale sığmaz isteklerde bile "yok" demeden, sorulduğuna göre bir örneği vardır diye düşündüğü için, not defterine yazıp, şehrin içinde bir esrarı arayan yolcu gibi arayıp bulmuştur. Bir şey moda olur, bütün kent ondan ister, Alaaddin niye binlerce insanın aynı anda radyolarının, kaloriferlerinin üstüne, arabalarını arka camının önüne, odalarına, iş masalarına, tezgahlarına o tahta yelkenlileri yerleştirdiğini bir türlü anlayamaz. Yazar için bu mekan bir iletişim aracıdır, burada kent insanlarının ortak arzuları ve hayalleri bir araya toplanır.

"Küçük dükkanında sattığı binlerce, on binlerce çeşit malın hepimizin hafızalarında nasıl renk renk, koku koku capcanlı kaldığını anlattım." Kara Kitap, s. 45.



"Alaaddin'in Dükkanı", okur imgeleri




"*Kara Kitap* mekanları", okur imgeleri

BEDEN - KURGU - MEKAN

Deneyimleyen beden olarak yazar, Merleau-Ponty'nin anlatımıyla, **"Varlık"** ve **"Dünya"** arasındaki mecazi köprüdür. Dünyayı bedeniyle sahiplenmesiyle yazından kurgulanan mekanı oluşturur. Kurgulanan mekan, Casey'in sözleriyle "insan deneyiminde bulunan bir merkezi ontolojik yapı olarak **'yer'**in, kendi dışındaki herhangi bir şeyle **kuşatılmamış-yeteneğinin** avantajıyla, bir zamanlar varolan her şeyin sınırı ve durumu olarak" anlaşılabilir. Bir yaşanan mekan olarak **'yer'**, anlam barındırır, öznel bir durumdur, **mekan ve zaman bileşkesi**dir, Bakhtinci bir bakışla, kronotop'tur. Yer, varolan şeyin anlık bir durumudur. Varolmak, **"yer"**de olmaktır. Heidegger'in insan deneyimindeki bedenin aktif rolünü kapsayan düşüncesi, deneyimleyen beden olarak yazarın, kurguladığı mekanlardaki rolünü desteklemektedir.

Eco, bir roman yazmak için, her şey den önce, insanın kendine en ince ayrıntılara varıncaya dek olabildiğince döşenmiş bir dünya kurması gerektiğini söylüyor. Peki ama bu çok düşünülmüş, ayrıntılarla örülmüş dünya, okur için ne ifade ediyor, ya da daha başka bir anlatımla okur yalnızca önceden düşünülmüş olanı mı algılıyor? Elbette hayır, yazarın kendince bir dünya kurgulaması gibi, okur da önceden düşünülmemiş olanlarla birlikte yeni bir yorum yapmaktadır. Bu anlamda mekanlar, okurun kendi deneyimlerinin bir sonucu olarak, kendi imgelemlerini oluştururlar. Her okuyuş, yeni bir anlam barındırır, yeni bir yorumlamadır.

Yengeçlerin yuva yaptıkları yedi yüzyıllık ayakkabı ve çizme teklerinden, İstanbul'un yer altı dehlizlerine kadar yaşama mekanı olarak kurgulanan *Kara Kitap* mekanları, tek başına yazarın, kentte yaşayanların ve yaşamış olanların deneyimlerinin yansıtıldığı bir kent belleğinin okuması değildir. Deneyimlerin çokluğu ve çeşitliliğine bağlı olarak mekanlar, yaşanılarak birer karaktere ve dolayısıyla da **"imgesel beden"**lere dönüşürler. Böylece, yazarın / okurun bir mekan olarak kendi bedenini tanımlayabilmesini sağlayan bir yansıtıcıya dönüşürek mekan kendisini görünür kılar. Birer beden olarak kurgulanan mekanlar, bu mekanları deneyimleyen bedenlerin **"ruhsal barınakları"**dır aynı zamanda...

Not:

Tasvirlere bağlı olarak imgelenen Kara Kitap mekanlarının, okuyucular tarafından resmedilmesi istenmiş, böylece aralarında varolabileceği düşünülen algılama farklılıkları gösterilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKLAR:

BATUR, E., Mart 1990. **"Orhan Pamuk'un Dükkanı."** Güneş Gazetesi, İstanbul.

BAKHTİN, M., 2001. **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BOLAK HİSARLIGİL, B., 2000. **Constructed Space in Literature as Represented in Novels. A Case Study: *The Black Book* by Orhan Pamuk**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, Ankara.

COOPER MARCUS, C. 1995. **House as a mirror of self**. Berkeley, Con-ari, California.

ECO, U., 1996. **"Sonrası: Gülün Adı Üstüne Umberto Eco'nun Açıklaması"**, çev. Şadan Karadeniz, Gülün Adı, Can Yayınları, İstanbul.

ESEN, N., 1996. **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, M., 1994. **"Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias.,"** *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* içinde, Neil Leach (editör), Routledge, London - New York, s. 350-356.

HEIDEGGER, M., 1962. **Being and Time**, SCM Press, London.

HEIDEGGER, M., 1971. **"Building, Dwelling, Thinking."** *Poetry, Language and Thought* içinde, Harper and Rowe, New York.

INNES, C., Mart 1995. **The Black Book**, The Nation, v260, n12, s. 245-248.

JAHN, M., 2000. **Narratology: A Guide to the Theory of Narrative**, University of Cologne Press, Cologne.

LEFEBVRE, H., 1993. **The Production of Space**, çev. D. Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford.

LERUP, L., 1989. **"The Master of the House"**. Ellis E., Cuff. D. (editörler), *Architect's People*, Oxford University Press, Oxford.

LYNCH, K., 1960. **The Image of the City**, MIT Press, Massachusetts.

MERLEAU-PONTY, M., 1962. **The Phenomenology of Perception**, Humanities Press, New York.

NORBERG-SCHULZ, C., 1971. **Existence, Space & Architecture**, Studio Vista, London.

NORBERG-SCHULZ, C., 1980. **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture**, Academy Editions, London.

NORBERG-SCHULZ, C., 1985. **Concept of Dwelling**, Rizzoli, London.

PAMUK, O., 1998. **Kara Kitap**, İletişim Yayınları, İstanbul.

SAEGERT, S, 1985. **"The Role of Housing in the Experience of Dwelling."** Altman I., Werner C. M. (editörler), *Home Environments*, Plenum Press, New York.

Fotoğraflar:

Cüneyt CEBENOYAN
Burak ASİLİSKENDER

bolakb@erciyes.edu.tr

FETİŞ: DÜŞLEYEN İNSAN

Michelle THURSZ
Küratör

Borusan Kültür ve Sanat Merkezi
İstanbul

Fetiş: Düşleyen İnsan başlıklı sergi, teknoloji, tüketim kültürü ve iletişim kanallarının figürün tarihsel temsili üzerindeki etkisini tartışmaya açan bir zemin yaratıyor. Amaç, güncel sanatsal ve tarihsel pratiklerin, "Medya-Sonrası" olarak tanımlayabileceğimiz alana nasıl sıçradıklarını gösterebilmek; bu alan, sanatsal pratiklerin sınırlarını belirleyen ticari dağıtım ağı mekanizmalarıyla ilişkili gelişmeleri kapsıyor ve bütün medyaların eylemlerini, zamanın 'manzara'sına uygun bağlamlar içinde yeni baştan kurgulayarak kendine mal ediyor.

Eğlence kültürüne baktığımızda, kitle iletişim kanallarının toplumu yapay cinsellik, şiddet ve refah temsilleri aracılığıyla yeni önermelerle donattığını izliyoruz; bunlar birer ticari amaç halinde televizyon, moda ve reklam aracılığıyla yaşamlarımıza girerken, topluma tutulan ikiyüzlü aynada benliklerimizin özü, kabul edilemez bir biçimde yansıtılıyor. Sanatsal pratikte temsil edildiği biçimiyle insan figürü kavramsal idealinden ayrıştırılırken, çıplaklık ya da insan figürüne ilişkin herhangi bir başka metaforik temsil, tarihsel ve kültürel bir kurum ya da yayında yer aldığında bile pornografik ve yakışıksız olarak nitelendiriliyor. Toplum olarak insan figürünün asıl pornografik kullanımı olan 'pazarlama aracı olarak idealize edilmiş temsili'yle figürün sanatsal ideali arasındaki ayrımı gözetemiyor oluşumuz, önemli bir nokta. Pop sanat, kitle iletişim öğelerini kullanarak zamanın ikonlarının başka bir bağlam içinde nasıl gösterilebileceğini ortaya koymuştu. Bu şekilde oluşan yeni parametrelerle temsile, figürasyona, kimliğe ilişkin yeni yaklaşımlar benimsendi. O noktada insan figürü hem olduğu gibi, hem tüketim ikonlarına göndermede bulunarak betimlenir oldu. Sanat pazarı, kendine mal etme ve telif gibi konulara değinerek ticari pazarın stratejilerine göndermede bulunmaya başladı.

İnsan figürünün sanatta bir konu olarak uzun tarihsel geçmişi, toplumdaki etkileşim biçimlerini gösteren başlıca metaforlardan biri olmasından kaynaklanıyor. Bu anlamda figür, kimlik ve cinsellik gibi konulara atfettiğimiz anlamların yanında, bilimsel, felsefi, tarihsel parametreleri belirleyen politik değişimlerin ardındaki anlamları da gözler önüne seriyor. Fiziksel ve sosyo-politik ortamla sürekli bir etkileşim halinde olan toplum, sözü edilen o anlamların çağdaş bağlamlarını belirliyor. Bu bağlamda teknolojinin hızlı evrimi, fiziksel ortamla kitle iletişim kanallarının, tüketim kültürünün ve yeni kamusal alan 'İnternet'in kaynaşmasını da beraberinde getiriyor. Sonuç olarak, yakın tarihteki doğrusal yaklaşımlara zıt bir biçimde gelişen ve sürekli değişim halindeki çeşitli biçimlerin üzerinden okuyabileceğimiz yeni bir anlatı kurgusu gündeme geliyor. Yeni teknolojilerle kurulan bu yeni ilişki, kültürlerin, zaman ve mekânın arasındaki sınırların yavaş yavaş yeniden tanımlanması, ayrıca önceki kuşaklar tarafından belirlenmiş parametlerin yeniden kurgulanması anlamına geliyor. İşte böylece "medya-sonrası" bir bağlam içinde figürasyon, geçmişle bağlantı kurmamıza olanak



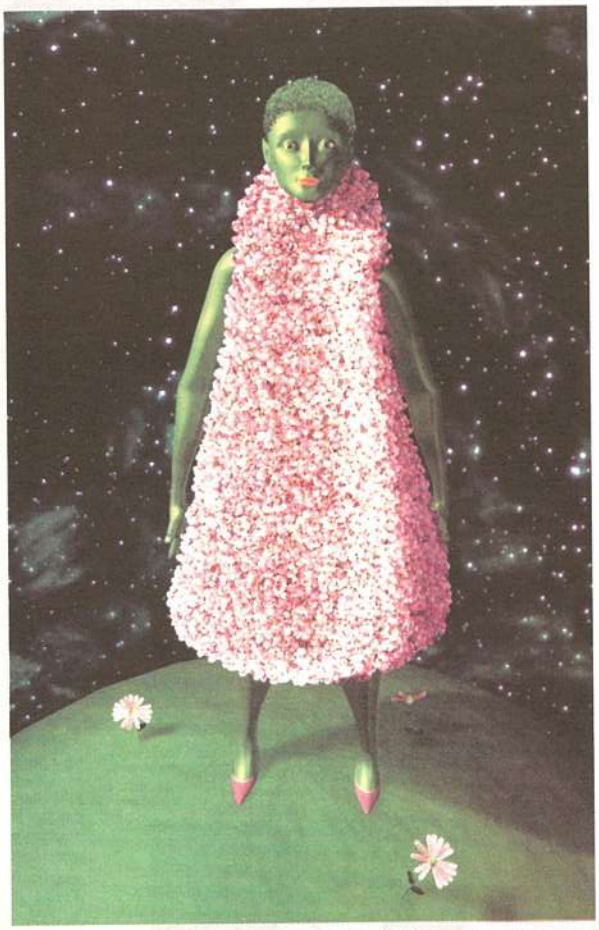
YENİ BEDEN.V01 / Jose Carlos Casado MANCHA
Mancha, bu çalışmasında cinsiyetlerine göre ayrılan klonlardan oluşan bir dünyayı ironik bir yaklaşım içinde sergiliyor. Kavramsal olarak bunlar, toplumun insan biçiminde güzellik yaratan tekil fiziksel ve ruhsal davranışların yok sayılmasına göndermede bulunuyor. Rees'in ve Casado Mancha'nın işleri André Breton'un gerçeküstücülüğün başlıca amacı olarak belirlediği hedefle örtüşüyor ve izleyiciyi iki farklı gerçekliğin arasındaki sınırların eriyerek yan yana varoluşuna tanık ediyor. Tarihsel açıdan baktığımızda, insan figürürüyle kim olduğumuzu temsil ettiği gerekçesiyle özdeşleşiyoruz. "Güzellik Onuruna İlahi"de Spenser'ın yazdığı gibi, "çünkü ruh biçimdir ve vücudu o şekillendirir."



"e" (Alexander McQueen imzalı kayak giysileri ile) / **Claudia HART**

Claudia Hart, her türlü ortama uygun olarak vücudunu ve yüz hatlarını yeniden biçimlendirebilen "e" adlı karakteri sunuyor. Tarihsel açıdan baktığımızda, ana karakterin anlatıya göre biçim değiştirmesi, psikolojik rol değişimi oyunlarını akla getiriyor. Bu sanatsal yaklaşım, özellikle gerçeküstücülerde belirgindir.

Gerçeküstücülerin etkin olduğu dönemde, kadın imgesi büyük ölçüde erkek arzularının bir tür yansımasıdır. Hart, kadını yok saymak yerine onun statüsünü yükseltirken, zaman zaman karakterin kendisine bürünerek sanat ile sanatçı arasında içgüdüsel bir bağ kurmuştur. Hart'ın "e"si ayrıca bu yeni sanat biçiminin prizmatik niteliği de hissettiriyor, çünkü "e", çok çeşitli biçimlerde görünür kılınabiliyor. Galeri ortamında "e" baskı şeklinde gösterilen bu karakter, sinemaya ve modaya uyarlanabilir bir nitelik de taşıyor.



"e" (Hüseyin Çağlayan'ın yazlık giysisi ile) / **Claudia HART**

tanıdığı gibi, doğrusal tarih anlayışının dayattığı sınırları aşabilmemizin yollarını açıyor.

Figürasyon, ifade aracının doğayı taklidi bağlamında yeniden gündeme gelen modernist ve biçimsel nosyonlar arasında yer alıyor. Bu düşünce kapsamında, yaratılan sanal çevre kitle iletişim araçlarını ve iletişim ortamlarını kullanarak doğayı taklit ediyor ve yeni bir toplum yaratmaya çalışıyor. Gelişmiş teknolojiler sayesinde prizmatik karakterler kurgulayarak ya da yaşamın içine sızan gerçek ya da düşsel durumlar içeren oyunlar oynuyoruz. Melez bir tarihin karmaşık biçimini temsil eden bu durumlar, günümüz sosyal ortamının birer metaforik kurgusu olarak nitelendirilebilir. Teknoloji, üç boyutlu temsil, bilimsel ve matematiksel dillerin şiirsel kullanımı ve oyun ortamları sayesinde ileri derecede gelişmiş sanal karakterler sunuyor. İnsan figürünü bir toplumun belgesel temsili olarak ortaya koyan tüketim kültürü ilahları, sanal ve fiziksel ortamlar arasında gidip gelirken, bir yandan da modernizm, gerçeküstücülük ve pop sanat gibi geçmiş oluşumlara sürekli göndermede bulunuyor.

Üç boyutluluk etkisiyle yaratılan sanal oyun ortamlarında, canlandırma karakterlerle sanal ortam ikonlarının buluşmasından, Lara Croft gibi yeni melez süper-kahramanlar doğuyor. Bu melez kahramanlar, kişilerin oyunu nasıl oynadığıyla bağlantılı olarak insan-üstü davranışlar sergileyebiliyor. Sözgelimi simgesel bir üçlü olan Power Puff Girls, bazı insani özellikler taşırken, mitoloji ve fantezi ile daha insani olabilmek arasındaki bağlantıları sorguluyorlar. Bu sanal ya da canlandırma karakterler, birer modern zaman ilahı ya da fetişi olarak, sanatçı ya da izleyici (oyuncu) ile etkileşime girerken ya da onların yerine geçerken insani özelliklerin altını çiziyorlar. Burada insanların evrime açık varlıklar oldukları ortaya konuyor, ama sanal ortamın bir yapı oluşturması, içinde yaşanacak yeni mimarinin gösterilmesi de çok önemli. Ayrıca bu tür ortamlarda mükemmellik ideallerinden söz edilemiyor, çünkü düş gücü ve kurgu,

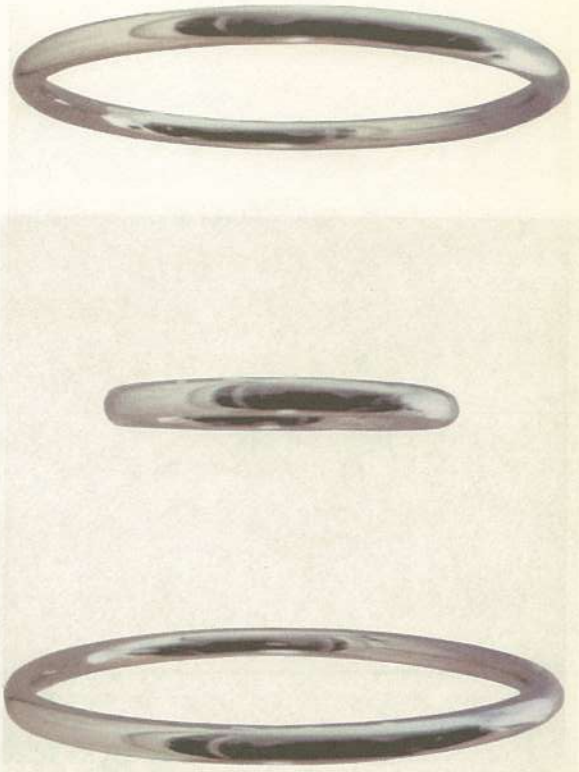
oyuncuyu her zaman daha yüksek bir seviyeye çıkartabiliyor.

Günümüzde, tarihsel ya da güncel anlamda sosyal ortamların karmaşık yapısındaki melez biçimleri taklit eden prizmatik karakterler ya da düşsel sahneler yaratılabiliyor. Bilgisayar oyunları, canlandırma sineması ve moda gibi olgular, sanatsal üretim ve sergiler açısından sosyo-fiziksel ortamların ne denli yaygın bir alan oluşturduğunu ortaya koyuyor. Bunlar, sanatçılar üzerinde kitle iletişim araçlarının etkisini ortaya koyarken, sanat dediğimiz olguyla eğlencenin işlevi arasındaki sınırların nasıl eridiğini de gösteriyor. Medya ve bilgisayar oyunu ortamları, insana ait özellikleri ve belli stereotiplerin güçlü ve zayıf yanlarını taklit ederek mükemmel bir insan idealinin yeni düşünsel temellerini yaratıyor. Bu tür yaklaşımlar, 1950'lerin ortasından günümüze değin ticari bir strateji olarak gündeme getirilen mükemmel kadın vücudu gibi özellikle kurgulanmış mükemmellik ideallerinden kaynaklanıyor.

Yakın dönemde Alexander McQueen'in bahar koleksiyonunu gördüm. Marcel Duchamp'ın hazır-nesnelerini ve gerçeküstücülerin yarı-büyüsel varlıklarını akla getiren koleksiyonda McQueen tıpkı Hart ya da gerçeküstücü sanatçılar gibi kadın figürünü kullanarak onu insan biçiminin ve içinde bulunduğu ortamın süper-düşsel bir uzantısı olarak ele alıyor. Tarihsel anlamda sanatçılar kadın figürünü gerçek ve soyut anlamlarda mükemmeliyete varmak arzusunun bir göstergesi olarak kullandılar. Gerçeküstücü sanatçı Hans Bellmer'in bir zamanlar dediği gibi, "Öyle yapay bir genç kız modeli yaratacağım ki vücudu, fiziksel anlamda sarhoş edici bir tutkuyu adeta yeniden canlandırabilecek..."

Fetiş: Düşleyen İnsan, modern ifade araçları bağlamında tarihin yeniden kurgulanmasını gündeme getirirken, insan deneyiminin prizmatik ve döngüsel doğasını gündeme getiren yeni pratikleri görünür kılıyor.

Bu çalışma, 17 Ekim - 30 Kasım 2002 tarihleri arasında Borusan Galerisi'nde sergilenmiştir.

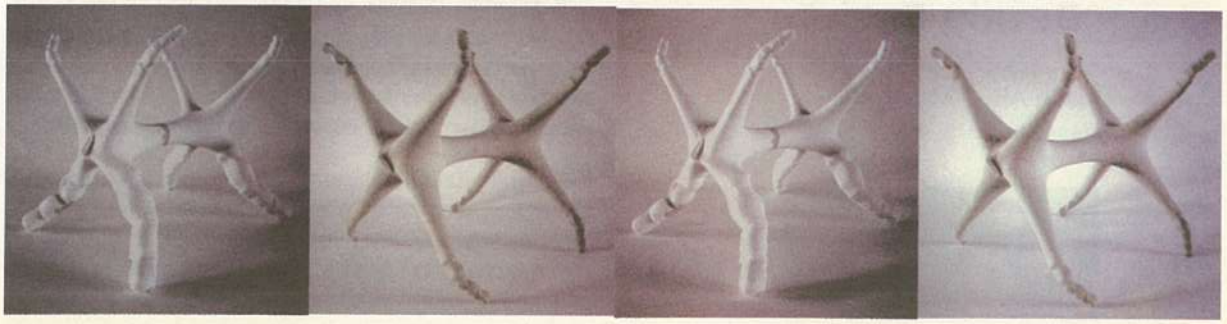


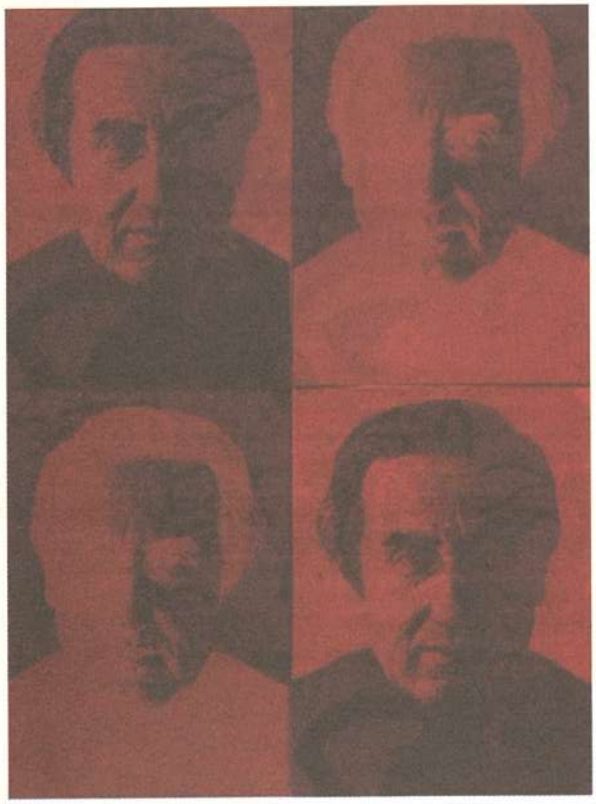
90-60-90 / Yucef MERHİ

Merhi, kavramsal, bilimsel ve matematiksel bir dil kullanarak zevke yönelik bir mekân yanılsamasını Kainat Güzeli olgusunun ölçütlerini sorgulayarak ele alıyor. Merhi'nin "güzellik fabrikası" olarak bilinen ülkesi Venezuela'dan bugüne dek beş Dünya, dört Kainat Güzeli çıkmış. Bu yarışmalar, çeşitli profesyonellerin, toplumun ve güzellik endüstrisinin temsilcilerinin oluşturduğu bir kurulun belirlediği "güzellik" ölçütlerini ortaya koyuyor. "Güzellik" olgusunun pazarlanması en kârlı ekonomik yatırımlardan birini oluştururken, bu yolla topluma yansıtılan güzellik ölçütleri genç bir kadının ulaşabileceği en yüksek onur olarak gündeme geliyor. Hızlı gelen şöhret, bir zafer kazanmışlık duygusu, ekonomik bağımsızlık ve hatta Venezuela'da politik anlamda da etkin olabilme olasılığı, bu durumun kimi olası sonuçları. Ama tabii tarihin gösterdiği gibi, bu kusursuz güzellik ideali, her geçen gün ulaşılamaz ölçütleri beraberinde getiriyor. Bu ölçütler, en temel kültürel davranışlarımız üzerinde sansür yaratabiliyor. Merhi'nin yapıtı yalnızca bu tür davranışların tehlikesini hatırlatmakla kalmıyor, istenmeyen kimliklerin, anıların, ideale ulaşamayan güzelliklerin ve kabul görmüş sosyal davranışların nasıl üzerinin çizildiğini de gündeme getiriyor.

Pib 1-2-3-4 / Micheel REES

Erotizm ve işlevsizlik gibi konulardan yola çıkan figüratif heykeller; soyutlanmış insan biçimleri, figürasyona nesnel ve biçimsel yaklaşımları dışlıyor...





Otoportre, 1990
Tuval üzerine karışık teknik, 140x100 cm
Balıkesir Devrim Erbil Müzesi



sanat

"DEVRİM ERBİL"

Merih AKÇAM
Ressam

Devrim Erbil'in sanatçı karakterini anlatabilmek için uzun bir kitap yazmak gerekir. Ancak onu bize yakınlaştıran, duygularını, düşüncelerini, yaşam görüşünü anlayabilmemizi sağlayan en önemli araç eserleridir tabii ki...

Tanrının yarattığı muhteşem doğa objelerine baktığında her göz, beyin ya da ruh farklı algılamalara sahip olur. Bu, herkesin ölçülerine ve değer yargılarına göre yaptığı bir yorumdur. Devrim Erbil de "doğa yorumlamaları"nı bu esasa dayanarak gerçekleştirmiştir. Doğanın değişik hallerini, değişik nesneleri ile işlemiştir. Yani bir başka deyişle, doğal nesne dünyasının değişik yorumlarını gözler önüne sermiştir. Kalkan Ağacı'ndan İlkbahar Ormanı'na kadar ağaç çeşitlemeleri vardır. Bir ağaçtan beş – on – yirmi – yüz derken bin – milyon ağaca ulaşır. Tek iken çoğalmayı, kök salıp her yerde yayılmayı, kendini ve özelliklerini kabul ettirmeyi yorumlamaktadır.

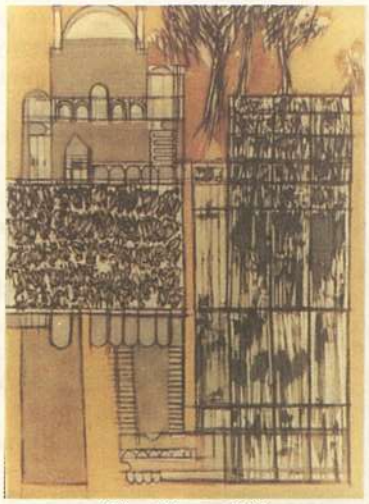
Doğal nesneler dünyası, algılanırken zaman ve duyguların süzgecinden geçer ve soyutlanırken sanatçının istek ve özlemlerinin dili olarak fırçadan tuvale dökülür.

Resimler üzerinden sanatçıya yapılacak psikanaliz bizi bir yerlere götürebilir. Ancak sanatçı yaratıcılığı sırasında doğal olarak kendi psikolojisinin farkına varamaz. Duygularını soyutlayıp, çalışmasına devam eden Devrim Erbil'in ağaçlarını yaratırkenki sorunsalı, çizginin getirdikleridir. Çizgiler, yan yana geldiğinde birbiri içinde büyüyen ve genişleyen ağaçların soyutlanmış kümelerini ve soyut bir mekanı oluşturmaktadır. İşlediği diğer temalarda da aynı sorunsalı ele almış ve çizgilerle anlatılamayacak olguları anlatabilmeyi başarmıştır Devrim Erbil...

Kuşların kanat çırpışlarında öyle bir ritm vardır ki, artık onlar kuş ve kanat olmaktan çıkıp, soyutlanarak titreşimleriyle hissedilebilen, karmaşık duygu ya da durumlar oluşturmuşlardır. Öyle ki, bir şiir gibi karşımıza çıkan bu soyutlamada özlemlerimizi, iç sesimizi duyarız.



Ağaçların Ötesi, 1994
Tuval üzerine yağlı boya, 100x70 cm



Güncel Yorum, 1976
Tuval üzerine yağlı boya, 116x73 cm



Mavinin Derinliklerinde, 1990
Monotype, 70x50 cm

Arka plandaki mavi ve beyazın sonsuzluk ifadesi derinliği hatırlatsa da burada vurgulanan, çizgisel ritm ve şiirsel boyuttur. Bu bakımdan Erbil'in resminde geri plandaki derinlik görüntüsü çok önemli değildir; derinlik, düşünsel boyutu ile çizgisel ritm içinde zaten var edilmiştir.

Devrim Erbil renge de çizgi kadar önem verir. Hatta gençlik yıllarındaki bazı yapıtlarında ikisini birlikte kullanmıştır. Sadece renkli çizgilerden oluşan resimler yapmıştır.

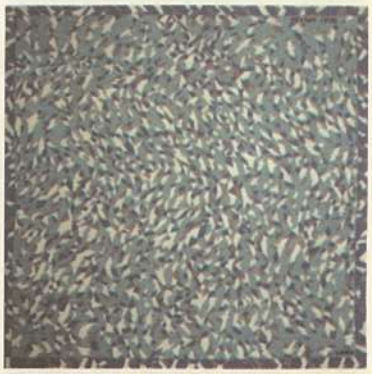
Rengin anlatım dilini de çizgi kadar iyi kullanır sanatçı... Ancak çok renkten yana değildir. Her resmin bir rengi vardır ona göre ve her rengi kendi içinde zenginleştirmek ve şiirselleştirmek uğraşındadır.

Aynı şekilde "Anadolu Kasabaları" ya da "İstanbul" temalarında amaç şehir planını kendi çizgisel yorumu ile sunmak değildir. Bu görüntünün arkasında saklı olan gerçekleri, belli bir renk dilinin zenginliğinde ortaya koymaktır. Yaşam biçimini, duyguları, tarihi gerçekleri, kültürel ve geleneksel olguları ortaya çıkarmak, hatta günümüzle kıyaslama yaparak düşündürmektir amaç...

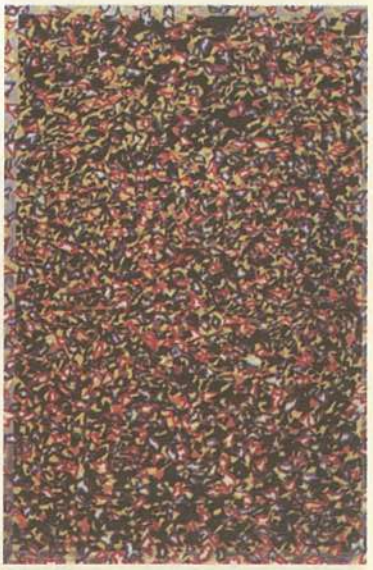
Çizgi genellikle sınır belirlemek için kullanıldığı halde, Devrim Erbil, sınırsız olanı çizgi ile anlatmayı başarmıştır. Paul Klee'nin dediği gibi "görünmezi görünür kılmış" tır. Anlatımdaki sınırsızlığı malzemede de hisseden sanatçı tuvalin dışında vitray, seramik, özgün baskı (gravür - serigrafi), mozaik, halı teknikleriyle de (tapestry) çalışmıştır.

Her yeni malzeme onun için yeni bir serüvendir. Malzemenin düşünce sınırlarını etkilediğini söyleyen Devrim Erbil, halı ve tapestry'e çok önem vermektedir. Kültürümüzün geçmişinde de var olan halı tekniğinin günümüzde, çağdaş örneklerini vermek üzere kullanılmasından yanadır. Bunun da öncülüğünü kendisi yapmıştır. Cumhurbaşkanlığı Köşkü Şeref Holü'nde 330 cm x 930 cm büyüklüğünde tek parça tapestry'si bulunmaktadır. Halen dokumalarına devam edilen halı-resim eserleri ile, gelenekten çağdaşa uzanan bir resim anlayışının örneklerini vermektedir.

Kültürel geçmişin, toplum ve bireyler tarafından çok iyi özümsenmesi gerektiğine, geleneksel olguların iyi öğrenildikten sonra çağdaş anlayış ve yeniliklere taşınabileceğine inanır. Çağdaşlığın, düşüncede başlayıp tüm yaşama ve geleceğe yayılacağını söyler...



Halıdaki Kuşlar, 2001
Halı resim, 200x200 cm

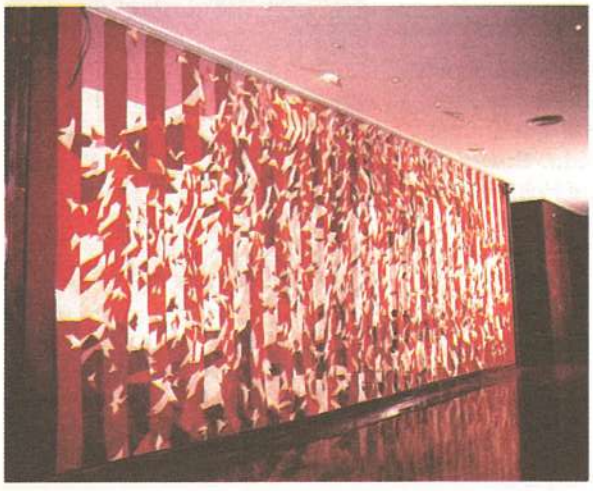


Osmanlı'dan İzler, 2000
Tuval üzerine karışık teknik, 150x100 cm



İstanbul, 2001
Tuval üzerine yağlıboya

Barışa Çağrı 1, 1991
Halı-Resim, 330x930 cm
Cumhurbaşkanlığı Köşkü Şeref Salonu, Ankara



Çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği Balıkesir şehri, kendi içinden yetişmiş bu önemli insan için bir müze yapmayı istemiş, sanatçı da en güzel eserlerini buraya bağışlamıştır. 24 Mayıs 2002'de açılan Devim Erbil Müzesi en yakın zamanda sanatçının da katkılarıyla Sergi Salonları, Çağdaş Müze, Çalışma Atölyeleri de eklenerek genişletilecek ve kapsamlı bir kompleks haline dönüştürülecektir.

DEVRİM ERBİL KİMDİR:

Şu anda Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Kendi adıyla anılan 1. Atölyede profesör unvanı ile öğrencilerini eğitmeye devam etmektedir.

Akademik ve sanatsal çalışmalarını yoğun olarak yürütürken, yurt içinde ve yurt dışında sergiler açarak eserlerini tüm sanat severlerle paylaşmaktadır. Resimlerini çeşitli tekniklere uygulayarak, sanatın değişik boyutlarda yaygınlaşmasına yardımcı olur. Halkın en kolay biçimde bir sanat eserine sahip olabilmesini amaçlar. Bu nedenlerle vitray, seramik, batik, tapestry (halı-resim) ve özellikle özgün baskı (gravür - serigrafi) uygulamaları yapmaktadır.

Devrim Erbil hep en zoru başarmak olan amacını, iki uluslar arası, (Beşinci Tahran Bianeli'nde Saray Kraliyet 1.lik ödülü, Dokuzuncu İskenderiye Bianeli'nde aldığı 2.lik ödülü) sekiz ulusal ödül ile belgelemiştir. Son olarak Sedat Simavi Vakfı Ödülünü kazanmıştır.

1991 yılında yurt içinde ve dışında yaptığı hizmetlerden dolayı Kültür Bakanlığı tarafından Devlet Sanatçısı unvanı ile onurlandırılmıştır.

İletişim konusunda çok başarılı olan Devrim Erbil, bazı önemli kuruluşların danışmanlıklarını yapmakta ve onlarla birlikte Türkiye'nin bir çok üniversitesine giderek konferanslar vermektedir. Böylece daha çok öğrencinin, kendi bilgi ve birikimlerinden yararlanmasına olanak tanımakta ve onlara yeni ufuklar göstermektedir.

Devrim Erbil Müzesi Açılışı, 2002



KAMUSAL KONTROL ARACI OLARAK TOPLU YAŞAM ALANLARI; TOPLU KONUTLAR VE ERYAMAN GÜZELKENT DENEYİMİ

Murat ÇETİN
Mimar, Yrd. Doç. Dr.

Balıkesir Üniversitesi
Mühendislik-Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

tasarım

Yayın hayatımızda uzun zamandır çözümlenmiş gibi görünen, ancak aslında bir ölçüde göz ardı edilen veya güncel gelişme ve tartışmalardan uzak bırakılan konut sorunu, giderek 'konut alanlarında kalite' sorununa dönüşerek halen gündemimizde olmakla birlikte mimari tartışma ortamımızın dışında bırakılmış gibi görünüyor. Bugün toplu konut konusunun, mimarlık yaklaşımları açısından yeniden incelenmesi istenirse, konuya, daha önceleri tartışılmış olan endüstrileşmiş üretim, sosyo-ekonomik boyut, kimlik v.s. yerine yepyeni bir bakış açısı oluşturan 'kamusal kontrolün dili ve mimari araçları' lensleriyle bakılmalıdır.

Toplu konut, mimarlık kuramı çerçevesinde ele alındığında çoğu kez, toplu konut ve tip kavramları ayrılmaz bir ikili olarak karşımıza çıkmıştır. Günümüzde yeni ve kaliteli konut çevrelerinin üretilmesinde önemli olan, tip kavramında dünyada süregelen değişimleri toplu konut ortamına aktarabilmektir. Bu noktada, Cerasi (1998)'nin, sosyokültürel bağlam ve yer kavramlarını öne çıkaran yeni "tip" kavramının giderek yapı eleman, form ve planlarına dayalı geleneksel "tip" olgusunun yerini almaya başladığını görürüz. Böylesi bir araştırma ve deneme fırsatının oldukça güç bulunduğu Türk konut sektörü bağlamında, Ankara Eryaman Güzelkent'de C. Abdi GÜZER ve Murat ÇETİN tarafından Akkonak, Angora, Portakal Çiçeği, Aknergis, Elelebirlik, Akkonakkent, Konuta Özlem, Şahinbey Konut Kooperatifleri için tasarlanan mimari projelerden ilki olan Akkonak konutları, böyle bir fırsatı yakalayabilen projeler olarak bu yazıda ele alınmıştır.

Ankara Büyükşehir Belediyesine bağlı Metropol İmar A.Ş. tarafından kentsel tasarım projeleri gerçekleştirilen Güzelkent, kooperatiflere, kendilerine tahsis edilen arsalara ister Metropol İmar AŞ. tarafından gerçekleştirilen tip proje alternatiflerinden birini seçecekleri, ister kentsel tasarım projesindeki kitle kompozisyonu, yoğunluk hesapları ve kat sayılarına uygunluk kaydıyla kendi projelerini geliştirebilecekleri bir ortam sunmaktadır. 1990'ların başlarında planlama aşaması başlayan bu yerleşim alanı, günümüzde hayata geçmiş ve içerisinde hedeflenen ortak yaşam başlamıştır. O zamanki mevcut konut planlama süreçleri ile kıyaslandığında oldukça ilerici bir yaklaşım getiren bu planlama tavrını olumlu bulmakla birlikte, sayılan kooperatif projelerini üstlenen tasarımcılar bir takım zenginleştirici müdahaleler önermiş olmalıki bu müdahaleler, temelde bireylerin interaksiyonlarından oluşan bir toplumsal uyum ortamının fiziksel dekorunu yaratabilmek üzere, planimetrik kompozisyon, kütle ve cephe tasarımlarında çeşitli üst ölçeklerdeki çevrelerle ilişki kurabilen bir konut kompleksinin tasarlanması mantığına dayandırılmıştır. Bu, kent çevrelerini, en küçük üniteleri bile detaylı olarak tasarlanmasını sağlayan, ve yakın çevresini, bu birimlerin mümkün olan en kolay tekrarlarından ibaret, tesadüfen



Tasarım :C. Abdi GÜZER (ODTÜ), Murat ÇETİN (ODTÜ)
Tarih :1993
Yer : Eryaman Güzelkent, ANKARA

oluşan bir alan olmaktan kurtarmayı hedefleyen bir yaklaşımdır.

Şirket yöneticileriyle ve plancılarıyla bir dizi karşılıklı değerlendirmeyi içeren uzun ve zahmetli bir planlama süreci sonunda, alandaki toplam yetmiş civarı parselden, yukarıdaki kooperatiflere ait on iki parsele, kitle kompozisyonu, mekan konfigürasyonu ve bazen de yönlenme konularında müdahale edilmiştir. Bu değişikliklerin Güzelkent kentsel dokusuna yapacağı olumlu katkılar konusunda Metropol İmar AŞ. yetkililerini ve Büyükşehir Belediyesi bürokratlarını ikna etmek kolay olmadı. Bu yüzden yaklaşık 5000 konutluk bu alanın tüm 1/500 ölçekli kentsel tasarım projesinin revizyonu kooperatif mimarlarınca tekrar hazırlanarak tartışmaya sunuldu ve sonuçta önerilerin tümü olmasa da önemli bir bölümü kabul edilerek kooperatif parselleri özelindeki projelendirme sürecine başlandı. Tüm bu planlama süreci yaklaşık bir yıl kadar sürdü. Bu süre içinde kooperatiflerin gösterdiği anlayış ve sabır doğal olarak daha kaliteli bir yaşam çevresinin oluşturulmasına katkıda bulunmak için de olsa Türk konut sektörünün koşulları göz önüne alındığında takdire değerdi.

Bu değişikliklerin neler olduğuna geçmeden önce bir kent parçası olarak konut yerleşkelerinin sosyokültürel boyutları ile morfolojik ve mimari özellikleri arasındaki ilişkiye yönelik kuramsal çerçeveye kısaca değinmek faydalı olacaktır. Toplu konut alanları da kentin diğer mekansal unsurları gibi birer 'sosyal kontrol aracı' olma işlevini üstleniyorlar. 80'lerin sonları ve 90'ların başlarında meydana gelen konut patlamasında ortaya çıkan yerleşkelere böyle bir perspektiften bakıldığında belirli bir sosyoekonomik insan grubunun toplu olarak yerleştirilmesi ve bunlara bir kimlik kazandırılması kaygısını gözleyebiliriz. Bu mekansal ve sembolik kontrol ekanizması, mimariyi ve kentsel tasarımı bir araç olarak kullanır. Ne yazık ki aynı dönemlerde, toplu konut mimarisi daha çok üretici ve yöneticilerin topulukları kontrol ettiği bir düzeyde kullanılmıştır.



Şekil 1. Yatay dilimlerin oluşturduğu kompozisyonun toplu konut tasarımında yarattığı olumsuz sonuçlara bir örnek

Şekil 2. Akkonak konutları maket fotoğrafları



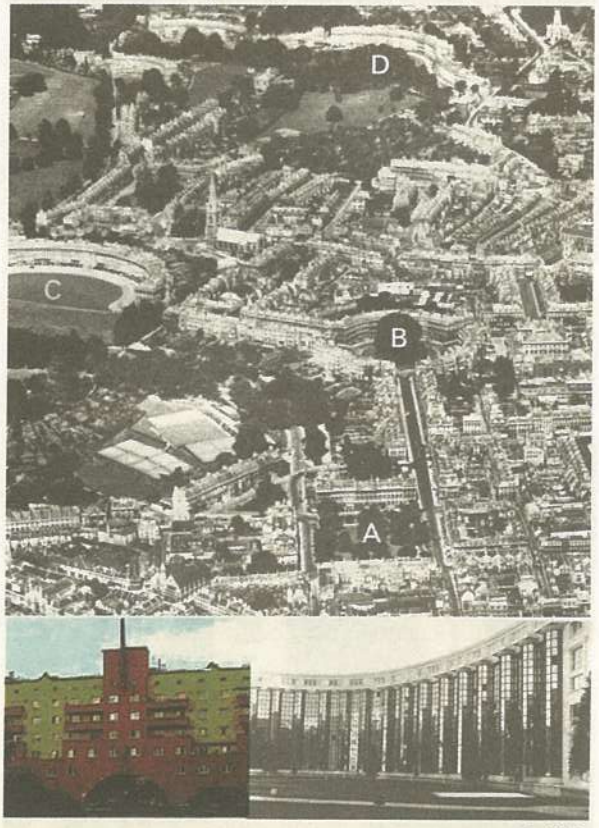
Tüm kentsel mekanlar şu veya bu şekilde toplumsal yapıyı kontrol etmeye çalışan morfolojik özellikler gösterirler. Tarih boyunca bu tür (sosyal düzenin mimari ve kentsel düzenlemelerle kontrol edilmeye çalışıldığı pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Yunan Izgara Planından, Roma forumuna ve Hausmann'ın aksları ve bulvarlarına kadar pek çok geometrik planlama biçimi, sosyal düzen hakkında kente, kentliye bazı mesajlar verir. Curran (1983) kentsel mekan çeperlerinin insan hareketlerinin yönünü hızını, ritmini de belirleyerek, sosyal kontrol mekanizmalarına yeni bir boyut getirdiğine işaret eder. Toplu konut yerleşimlerinde de mekansal konfigürasyon ve kütle organizasyonu bu mekanizmalara ve bu kontrolün belirlediği dile hizmet eden araçlardır; ve özellikle ülkemizde süregelen toplu konut deneyimi kontrolün kullanıcıların aleyhine kullanıldığı örnekler sergiler.

Toplu konut alanlarında ise bu tür bir kontrolün en temel ögelerden biri konut birimi ve toplu konut bütünü arasındaki ilişkinin niteliğidir. Eryaman Güzelkent alanında bu konu temel tasarım girdisi olarak ele alınmıştır. Çünkü konutun artık yalnızca bir barınma aracı değil bir yaşam çevresi ve bundan da öte bir toplu yaşam çevresi olması çok daha önemlidir. Bu bağlamda, Güzelkent'te ve özellikle de Akkonak konutlarında; birinci olarak, konut yapı gruplarının ortak kentsel mekanı tanımlamasına, ve bugüne dek süregelen şekil-zemin ilişkisinin tersine çevrilmesine çaba gösterilmiştir. İkinci olarak, toplu konut yapılarında bugüne dek üstesinden bir türlü gelinemeyen bir sorun (ki bu üst üste gelen yatay dilimlerden oluşan kompozisyonun empoze ettiği oluşumun kırılabilmesi sorunudur) (Şekil 1), yatay ve düşey elemanların katlardan ve üretim teknolojisinden bağımsız bir kabuk tabakası

olarak tasarlanması ile aşılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, yerden bağımsız tekrarlanan binaların topografya ve silüet ile birleştiği çizgilerin de bu çerçevede değerlendirildiği bir örnek sunar Akkonak konutları... Bu yaklaşım, tektonik elemanların artikülasyonu, dolu-boş konfigürasyonu, renk ve malzeme kullanımıyla desteklenerek güçlendirilmeye çalışılmıştır (Şekil 2).

Toplu konut tarihinin Neo-Klasik ve Modernist tavırlarından tarihselci modern-sonrası yaklaşımlarına kadar değişen pek çok farklı eğilimlerin örneklerinde (Şekil 3) ortak bazı unsurlar bulmak mümkündür. Bunlar arasında, dış mekan çeperi oluşturma ve bu çeperi konut birimlerinden bağımsız, başlıca görevi çevresel olan bir kabuk -cephe olarak tasarlamak da sayılabilir (Bkz. Şekil 2).

Konutlarda hep karşımıza çıkan bir sorun olan birtakım bireysel müdahalelerin bütünü bozması konusu genellikle bir tasarım girdisi olarak görülmediğinden, ortaya çıkan sonuçların sorumluluğu çoğunlukla (mimarlık ve estetik hakkında bir şey bilmeyen ?!..) kullanıcının omuzlarına yüklenmektedir. Güzelkent'te, bu tür müdahaleler (çanak antenler, parmaklıklar, v.s.) (Şekil 4) bütün içinde absorbe edilebilmekte ve diğer konut yapılarında meydana gelen çirkinliğin önüne belli ölçüde geçildiği gözlenebilmektedir. Bütünlüğü sağlamaya çalışırken düşülebilecek en büyük tuzak olan monotonluk ise yukarıda sözü edilen artikülasyonların getirdiği bazı duyusal uyarılmalarla



Şekil 3.
Lansdowne Crescent, Karl Marx Hoff ve R. Bofill'in Abraxas

(Dubos, 1967) aşılmaya çalışılmıştır. Burada dikkat edilen iki nokta; yapılar grubunun bir bütün olarak, önce ilgi uyandırması, ikinci olarak da yenilikçi biçimler ve kompleks ilişkiler yoluyla insanlarda belirli sınırlar dahilinde uyarılma duygusunu (Rapoport, 1967) tattırabilmektir.

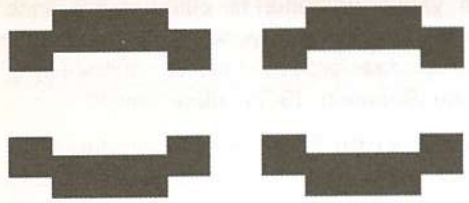
Sosyoekonomik birliği fiziksel çevrede yansıtma olgusuna İtalyan kent meydanlarında sıkça rastlanır (Canniffe, 1998). İdeal toplumsal düzeni temsil etmek amacıyla daha homojen bir kentsel cephe oluşturarak farklılıkları gizlemeyi hedefleyen bu kentsel tasarım anlayışının bir benzerini çok daha abartılı biçimde toplu konut çevrelerinde gözlemek olasıdır. Ancak, homojenlik bugüne dek monotonluk tuzağına düşe gelmiştir çünkü yeterince kompleks ve üst ölçekli bir yaklaşım, çabuk tüketime yönelik bir üretim teknolojisi uğruna feda edilmiştir. Ankara'nın da Türkiye içindeki göreceli homojen sosyo-kültürel yapısı ise, bu tür bütünleyici bir fiziksel oluşumun Eryaman özelinde uygulanabilmesine de önayak olmuştur. Bu sayede bir Akkonak konutları kimliği tescil edilebilmiştir.

Bu sosyoekonomik ve sosyokültürel kontrol aracının morfolojik nitelikleri şu şekilde gruplanabilir. Birinci olarak enclosure nosyonu (Strappa, 1998) sayılabilir ki bu, ortak mekanın dış mekan çeperinin, fiziksel olarak tanımlanma derecesi ile ilgilidir. İkinci olarak, Kropf (1998)' un ortaya koyduğu arsa tipi kavramı ve bunun getirdiği jenerik tasarım modeli gösterilebilir. Son olarak, ikinci ile ilişkili dış mekan-tip konut birimi-varyasyon ve eklemlenmeyi regüle eden geometrik bir tasarım yaklaşımı (Çetin,1995), kamusal kontrol aracı olarak konut tasarımının prensipleri olarak sayılabilir.

Enclosure, hem iki boyutlu düzlemde şekil-zemin ilişkisi bakımından, hem de üçüncü boyutta mekan içindeki algı bakımından o mekanın çeperlerinin nasıl tasarlandığı ile belirlenir. Salt bir mülkiyet ve dışlama birimi olmanın ötesinde, aslında soyut bir toplu mülkiyet ve sosyo-kültürel kontrol alanı tanımı olarak tanımlanabilecek olan parsel, Arsa Tipi kavramı kapsamında ise, binaların bir bütün (entity) olarak düzenlenmesi, ve binaların



Şekil 4.Akkonak konutları orta blok girişi



Şekil 5. Akkonak konutları yerleşim planı şeması

oluşturduğu düzenlemenin dış hatları ile arsa sınırları arasındaki uyuşum olarak tanımlanmıştır (Şekil 5). 'Dış mekan tanımlayan konut yapısı' da kooperatifin asal görevi olan satın alınabilir bir ev/yuva sağlamanın yanısıra, sağlık ve saniter koşullar, yarı-özel emniyetli açık oyun ve rekreasyon alanları yaratma gibi ek ama temel işlevlerin de sağlanması için bir enstrüman olmaktadır.

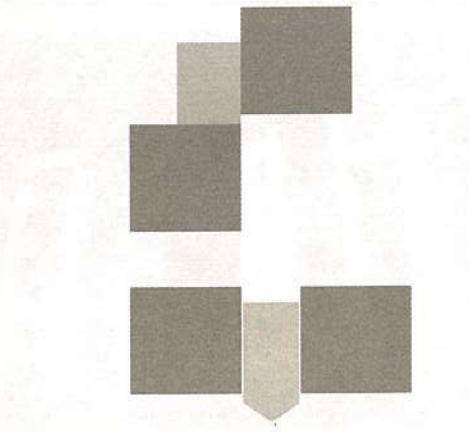
Güzelkent'te de bu üç temel kavram tarafından belirlenen bir kentsel konut arketipi oluşturulmuştur. Bu arketip binaların iç düzenlemesi ve bundan türeyen dış düzenleme olmak üzere iki tabakalı bir arketiptir. Ve tüm konut alanlarında sürekliliği sağlayacak olan da , yalnızca görsel unsurların tekrarı değil, bu iki seviyeli mekansal arketipin çeşitli varyasyonlarının oluşturduğu daha karmaşık bir süreklilikiktir. Tüm Güzelkent alanı içindeki yetmiş parselden on iki parsele rastlantısal olarak dağılan sekiz kooperatifin kentsel tasarımları ve mimarileri arasındaki süreklilik de bu iki tabakalı ve üç bileşenli arketip ile sağlanmaya çalışılmıştır.

Mimarların Eryaman tasarımları, süreklilikle ilgili bu kavramlara üç şekilde cevap vermektedir;

1) Fiziksel tanım kavramına, perifer blok tipolojisi ile,

2) Dış hat - arsa sınırı uyuşması konusuna, bu ikisinin birebir çakışması ile, ve

3) Dış mekan oluşumu olgusuna ise, tip konut planının 0°, 90°ve 180° simetrik yansımalarının oluşturduğu bir sentaks ve onun transformasyonlarıyla...



Şekil 6. Konut birimlerinin eklemlenme biçimleri

Tüm bunlar da hem bina, hem arsa, hem de kentsel alan ölçeğinde eklemlenen birimlerin bir arada oluşturdukları kompozisyonlarla başarılmıştır (Şekil 6).

Sosyal kontrolün bir diğer boyutu ise kültürel kimlik olarak da tanımlanabilecek olan mimari karakteristikler bütünüdür. Burada temel olarak, konut kompleksinin diğer konut yerleşkelerinden farklılığı kastedilmektedir ki Eryaman Güzelkent'teki Akkonak konutlarında bu; 1) cephelerin yatay - düşey kompozisyonundaki ölçek atlaması (Bkz. Şekil 4), 2) mimari dilin konvansiyonel unsurlarının çağdaş ve farklı biçimlerle yorumlanması ile başarılmaya çalışılmıştır. Çünkü, özellikle Akkonak koop. Konutları Güzelkent'te ortaya çıkan (inşaatı başlayacak olan) ilk kooperatif binaları olması sebebiyle bölge kültürel kimliğinin oluşumunda önemli rol oynayan unsurlar olarak tasarlanmışlardır. Ancak burada kültür, gelenek vs. tamamen kapsam dışı bırakılmış; kolon, pencere, kapı, portal, parapet, kule v.s gibi unsurların yeni bir anlayış ve bütüncül bir kompozisyonla ele alınmasına çalışılmıştır (Şekil 7 & 8). Örneğin, saçak elemanları tüm cephedeki yataylığı vurgulayan parapet duvarları; çıkma/cumba elemanları (bay-windowlarla beraber) düşey kütleler; balkonlar ise bu düşey kütleler ile onlara fon oluşturan yüzey arasında geçiş elemanları; yangın merdiven kovaları tonozlu köşe kuleleri; ana merdiven ise kilittaşlı bir portal içine yerleştirilmiş şeffaf bir ekran; (Bkz. Şekil 4), ve (aslında bağımsız blokların birbirine yaslandığı) sağır



Şekil 7



Şekil 8

cepheler de açıkta kaldıkları çeperlerde birer üçgen alınlıklı ve frizli cephe olarak düzenlenmiş ve parapetin yağmur olukları şeklinde yana kıvrılmasıyla ve bu artikülasyonun çifte kolonlar halinde her iki yandan inen yağmur borularıyla bitirilmesiyle tamamlanmışlardır (Şekil 9).

Yatay ve düşey elemanlar konutun ev olma sürecinde sembolik açıdan da önemlidir. Örneğin, Bolak (Hisarlıgil), Orhan Pamuk'un Kara Kitap adlı eserindeki Şehr-i Kalp 'in yazınsal mekanını (Norberg-Schulz ve Bachelard'a referansla) linguistik olarak yaptığı değerlendirmesinde; evin yatay eksenini insan hareketinin somut dünyası olarak nitelerken düşey ekseni de dünyada bulunulan yerin bir ifadesi olarak gördüğünü söyler ve evi, insanın kendi bilinçaltı ile içinde bulunduğu fiziksel çevresi arasında bir röper noktası olarak ortaya koyar. Bolak'a göre "insanı zamana bağlayan bir düşünsel çapadır ev..." Bu çerçevede Akkonak konutlarındaki portal ve saydam ekranın yansıttığı düşey apartman boşluğu artık unutulmak istenenlerin atıldığı bir boşluk değil, Güzelkent'teki toplumsal yaşamın aynası ve kendisidir de... Tonozlu köşe kuleleri kullanıcıyı yangın felaketinin dehşetli imgelerinden alıp, anılarındaki biçimler dağarcığında bambaşka bir yolculuğa çıkarır. Üç apartmandan oluşan otuz konutluk çeper tek bir ev; altmış konutun izleyip paylaştığı meydan bir bahçe; ve 200 kişilik bir topluluk ise tek bir bireydir artık...

Konut çevresindeki bu zengin yaşantıyı oluşturan konut birimlerinin iç tasarımı ise oldukça sade ve temel kriterlere dayandırılarak gerçekleştirilmiştir. Dönemin toplu konut kredilerine kooperatifin hak kazanabilmesi için 110 m^2 olarak tasarlanan, ve kooperatif yönetimince kesinlikle tek tip olması kararlaştırılan konut birimlerinin tasarımında kamusal / özel ayırımı minimum sirkülasyon gibi girdiler ana kriterler olmuştur. Toplu konutta, 'anonim kullanıcının tariflenmesi' sorununa yaklaşımda ise esnekliğe açık bir tavır benimsenmiş olup taşıyıcı sistem, (saniter gruplar hariç olmak üzere) odalar arası açılma ve bölünmelere imkan verecek şekilde tasarlanmıştır (Bkz. Şekil 2).

Birey-toplum arası geçişte de bireylerin kendilerine özel yaratımlarını konut içinde gerçekleştirmeleri teşvik edilmiş olup, dışarıya yansıyan transformasyonlarının ise bütüncül bir tasarım çerçevesinde absorbe edilmesine çalışılmıştır. Balkonlarda görülen şemsiyelerin renklerinden, sonradan yerleştirilen parmaklıkların detaylarından, bu çabanın belli ölçüde başarıya ulaştığı söylenebilir. Tasarımın (cephenin) detaylarında seçilen asal renkler , kullanıcıların seçebileceği farklı renkleri (bütünü rahatsız etmeden) bünyesinde barındırma kolaylığını sağlamıştır (Bkz. Şekil 4 & 9). Dolayısıyla, kullanıcıya rağmen tasarımın zorlukları üzerine kurulan bir mimari söylem yerine, üst ölçeklere hitap eden bütüncül bir mimari yaklaşımın aslında çok basit bazı çözümlerle oluşturulabileceği Akkonak örneğinde açıkça görülebilir.

Sonuç olarak denilebilir ki, Eryaman Güzelkent'te sözkonusu kooperatiflere ait bu projeler, konutu üst ölçeklere taşıyabilen yeni bir tasarım metodolojisi getirebilmiştir. Ayrıca, Güzelkent konutları, üretim teknolojisini değil, yeri (locus) ve sosyokültürel bağlamı öne çıkaran (Cerasi, 1998) yeni bir tipolojik tasarım yöntemine örnek oluşturabilir, ve bir kamusal kontrol aracı olarak pek çok şekilde kullanılabilecek olan toplu konutların, insanca kullanımı için mimari unsurların hangi kurallar bütünü içinde bir araya getirilebileceğinin bir örneğini sunar.

KAYNAKLAR:

1. Bolak, B., 2001. "Orhan Pamuk'un Evi", XXI, Vol.9, s.16-17.

2. Canniffe, E., 1998. "The Imposition of Order: Autocracy and Architectural Expression in Two North Italian Piazze". Urban Design Studies, Vol.4, s. 5-19.

3. Cerasi, M., 1998. "Type, Urban Context, and Language in Conflict; Some Methodological Implications", Typological Process and Design Theory (ed. A. Petruccioli), AKPIA: Camb. Mass., s. 179-188.

4. Curran,R.J.,1983. Architecture and the Urban Experience. Van Nostrand Reinhold: NewYork

5. Çetin, M., 1995. "A Study on the Environmental Quality Problem in Collective Housing Settlements in Turkey", Yüksek Lisans Tezi Thesis, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 110 sayfa (basılmamış tez)

6. Dubos, R., 1967. "Man Adapting", Environment for Man (ed. W.R. Erald, Jr.), Indiana UP: Bloomington, IN.

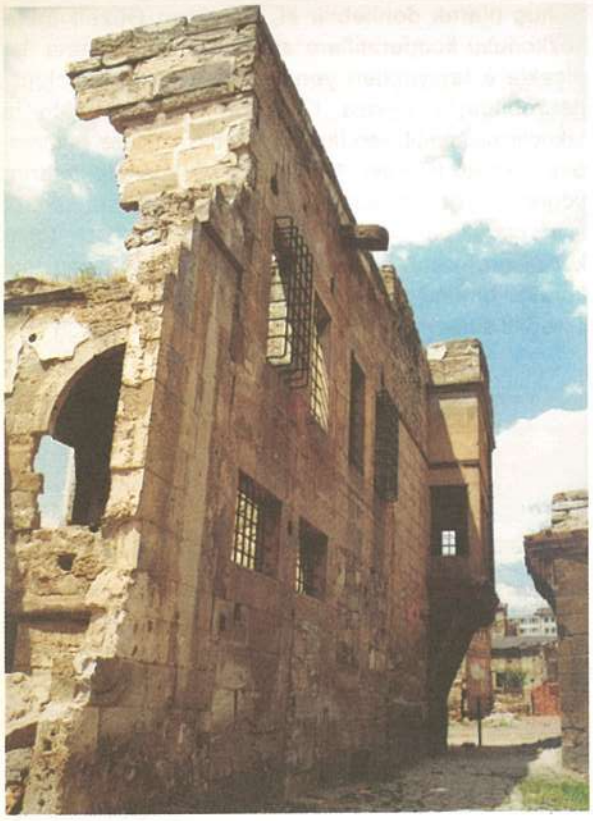
7. Kropf, K.S., 1998. "Plot Types and Housing in the XIXth Century Westminster", Rethinking 19th Century City, (ed. A. Petruccioli), AKPIA: Camb. Mass., s. 113-120.

8. Rapoport, A. & R.E. Kantor, 1967. "Complexity & Ambiguity in Environmental Design", Journal of American Institute of Planners, V.33, s.210-21.

9. Strappa, G., 1998. "Continuity & Innovation in Building Types in the XIXth Century Fabrics", Rethinking 19th Century City, (ed. A. Petruccioli), AKPIA: Camb. Mass., s. 95-106.



Şekil 9.Yan cephe artikülasyonu



Sınır ile eşik arasındaki fark nedir? "sınır sondan bir evvelkini belirler, gerekli bir yeniden başlamaya işaret eder. Eşik ise sonuncusunu belirler, ve kaçınılmaz olan değişikliği gösterir[1]." Bu yaklaşımla, içinde yaşadığımız kent, bugün bir eşiği mi yoksa bir sınırı mı ifade ediyor?

kent ve kültürü

ÇAĞDAŞLAŞMA EŞİĞİNE TAKILMIŞ BİR KENT; KAYSERİ

Burak ASİLİSKENDER
Y. Mimar

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

Çağdaşlaşma ya da çağa ayak uydurma, hem kişisel hem de toplumsal bir güncel olma sorumluluğu olarak tanımlanabilir. Kentler ise, bu güncelleme arayışlarının nesnel uygulama alanlarıdır. XX. yy. başından itibaren, önem kazanmaya başlayan "modernlik" sorunu -ya da sorumluluğu-, organikliği tam karşısına konumlandırmış ve her geçen gün daha da mekanikleşen insanlar ve kentler yaratmayı kendine hedef seçmiştir. Değişim -bir başka deyişle, fiziksel olanın devrimi-, bir gerekliliğin sonucudur. İhtiyaç duyulanın yerine getirilme arzusudur.

Paz, modernleşme hareketlerinin, "on sekizinci yüzyılda, felsefi metot olarak eleştiriyi" seçmekle işe başladığını savunur. Ona göre, modernizmin siyasal bir metot olarak ortaya çıkması ve devrim niteliğine bürünmesi daha sonradır. Zamanla modernizm, "Avangard" olarak adlandırabileceğimiz ve kültürel geleneklerden radikal bir kopuşa neden olan bir sanat metodu haline dönüşmüştür. Modernizm her şeyden önce, "başka" olarak nitelendirilebilecek, Batı merkezli olmayan farklı kültürleri tanıma ve içine emip sindirme olanağı vermiştir. Aslında, "başka (öteki) şeylerin Avrupa merkezli hayal gücü içinde emilerek sindirilmesi, Romantizmle başlayan estetik devriminin bir sonucudur. Bu aynı zamanda Rönesans'la başlayan, ilhamını Grekoromen ilkçağdan alan bir" geleneğin sonudur. "Güzelliğin başka biçimlerini arama sürecinde geleneği reddeden sanat", Batı'nın sosyal sürekliliğini koparmıştır. Bunlarla beraber modernite, içinde bireyin ruhu yerine "ilerleme" ile insan neslini kurtarmayı amaçlayan bir kavram haline gelmiştir. Dünyanın geleceği ya da ancak herkesin aynı "Tarih" yürüyüşüne katılmasıyla gerçekleşecek olan modern cennet, zamanın içinde kolektif ve laik hedefler koyan bir kurtuluşa dönüşmüştür[2].

Fransız İhtilali'nin ardından başlayan yenileme politikaları, yerküre üzerinde bir biri ardına gelen bir çok devrime sebep olmuştur. İnsanları bireyselleştiren bu oluşumlar, aslında herkesi özgürleştirdiği kadardan daha fazla toplumsallaşmaya zorunlu kılmıştır. Bu yaklaşım altında çağdaşlaşmanın -modernleşmenin- aslında, kendi içinde çelişen bir kavram olduğu öne sürülebilir. Modernleşme olgusunun, zaman içindeki gelişimi ve değişimi ışığında günümüzü ve de yaşadığımız çevrenin çağdaşlığını tartışmak ise kaçınılmazdır. Cumhuriyet ile birlikte Türkiye'ye ithal edilen "modernleşme" (elbette, Osmanlı'nın son dönemlerindeki girişimler de göz ardı edilemez), bu topraklarda, kavramsal karşılığının dışında -ve sadece biçimsel kalan- bir takım gelişmelere sebep olmuştur. Aslında, toplumsal ve kültürel devrimleri içinde barındıran modernleşme hareketinin yeni Türk ülkesindeki öncelikli uygulama alanı, mimari olmuştur. Modern yapıların ve kentlerin, halkı çağdaşlaştırılacağı var sayılmıştır. Bozdoğan'a göre, "modern mimari, ülkenin kendi Osmanlı ve İslam geçmişinden kopmuş, tam anlamıyla Batılılaşmış, modern ve laik yeni bir ulus

yaratmaya yönelik radikal programın hem gözle görülür bir simgesi hem de etkili bir aracı olarak ithal" edilmiştir[3].

Erken Cumhuriyet dönemi dikkatli incelendiğinde, eski Osmanlı kültürü bir çok alanda yok sayılarak, kökleri daha eski Anadolu medeniyetlerine dayandırılan yeni bir toplum yaratılma çabası görülebilir. Anadolu medeniyetlerinin ön plana çıkarılması, çağdaşlaşma koşusunda birlikte olunacak Batılı dünya gibi köklü bir geçmişe sahip olunduğunun ispatlanması için gerekli olduğu kadar, Osmanlı'nın çok kültürlü ve çok uluslu yapısını bozguna uğratıp, Anadolu toprakları üzerinde yaşayan herkesin paylaştıkları toprak kadar ortak bir tarihi de paylaştıklarının vurgulanması için önem taşımaktadır. Ortak kültür ya da başka bir deyişle tarih -ortak geçmiş- duygusu, toplumu farklı cemaatlere üye olmaktan çıkararak uluslaştıran en önemli etkendir. Erken Cumhuriyet aydınları, yalnızca siyasal yapıyı geliştirmek ve yeni yaratılan Türk ulusunun köklerini sağlamlaştırmak için toplumsal devrimler yapmamış, kenti ve kentli olmayı özendirerek çağdaşlaşma ve ulus olma hedeflerine ivme kazandırmışlardır. Her alanda yapılan yenilikler gibi, Osmanlı başkenti İstanbul'a karşı, modern başkent Ankara ve Anadolu ön plana çıkarılmış, geleneksel olanın sürekliliğine son verilmek istenmiştir. Bu yaklaşımla, Türkiye topraklarındaki modernleşme hareketleri ve gerçekleştirilen her devrim, o dönem için birer "eşik" niteliği taşımaktadır. Kendinden öncekinin "sınırını" çizmiş ve yapılan devrimlerle yeni rotayı belirlemiştir.

Öncelikle , Ankara yeni siyasal erkin merkezi haline getirilmiştir. Kısa bir sürede kasaba, prestijli bir başkente dönüştürülmüştür. Ancak, Cumhuriyet devrimlerinin sadece, Ankara ile sınırlı kaldığını düşünmemek gerekir. Yeni ülkenin, yeni hedefleri vardır ve bunların başında da ekonomik olarak kendine yeten hatta çevresini yönlendiren bir ülke olma arzusu bulunmaktadır. O dönem için sanayileşme, toplumun sosyal olarak çağdaşlaşması kadar önem taşıyan bir gelişmedir. Ayrıca, modern olmanın, endüstri toplumuna dahil olma özelliği hatırlanmış ve ön plana çıkarılmıştır. Kayseri ise, bu dönemde, bir takım coğrafi ve kültürel özellikleriyle bu hedefi gerçekleştirecek öncü kentlerden biri olarak seçilmiştir.

Kayseri, kurulduğu günden beri Anadolu'nun önemli bir ticaret şehridir ve önemli yollarının kavşağı konumundadır. Bu yüzden, çevresindeki bir çok yerleşmenin, hem ticari hem de sosyal yapısını yönlendirmektedir. O dönem için basit bir yerleşme olmanın ötesinde, modern düşüncenin aradığı temel nitelikleri üzerinde taşıyan bir şehirdir. Deleuze ve Guattari, şehir olma halini, yolların bağlantı noktası olma özelliği kazanılması olarak tanımlarlar. Ulaşım ve hareket etme işlevlerini ise, şehri var eden önemli etmenlerin başına yerleştirirler. Şehir, "yarattığı veya onu yaratan ulaşım hareketliliği üzerinde dikkat çeken bir noktadır. Çıkışlar ve girişlerle tanımlanır. Bir şeyin girmesi ve çıkması gerekir. Yoğun bir frekansı zorunlu kılar. Beşeri veya canlı, cansız, maddenin kutuplaşmasını meydana getirir ve oluşturduğu akımların burada veya orada yatay çizgiler üzerinden geçmesini sağlar. Bu yataydayanıklılık bir görüngü, bir şebekedir, çünkü temelde diğer şehirlerle ilişki halindedir."[4]

Modern Türk devletinin, o yıllarda hedeflediği kentleşme politikasının özünde de aynı düşünce vardır. Şehirler kurulacak; başta ticaret olmak üzere her türlü sosyal hareket hızlandırılacak ve çağdaşlaşma hedefi yakalanacaktır. Kayseri ise, zaten bir şehir niteliğindedir. Yalnızca modern ülküler için işlenmesi gerekmektedir. Başlangıç olarak, kent merkezinde Tayyare Fabrikası ve Bünyan ilçesinde bir Elektrik Santrali kurulmuş, ayrıca merkez demiryolu ağına bağlanmıştır. Kentin modernizasyonu için atılan bu temel adımların ardından, 1935 yılında, esas değişimi başlatacak Sümerbank Kayseri Bez Fabrikası ve Lojmanları hizmete açılmıştır. Aslında bir sanayi tesisinin, kentin çağdaşlaşma hareketinin baş rolünde olması ilgi çekicidir. Sümerbank Fabrikası Lojmanları ile birlikte, o dönem için ideal gösterilen "modern" yaşamın ne olduğunu çevresine öğreten uygulamalı bir okul niteliğindedir.

Modern düşüncenin, üretim-tüketim dengesine dayanan bir takım uygulamaları sonucunda, bireyi çevresinden soyutlayarak konumlandığı coğrafyayı nasıl -ve neden- yersiz-yurtsuz bir toprak parçası haline getirdiği çok tartışılan bir konudur. Ancak bu tartışmalara tezat olarak, 1930'lardan başlayarak Kayseri kentini yeniden şekillendiren modernleşme hareketleri, kenti yersizleştirmek yerine tanımlı ve yaşam dolu bir yer haline dönüştürmüştür. Bir endüstri yapısı ve lojmanlarının, çevresini adeta yoktan var etmeleri ilgi çekicidir. 1930'ların Sümerbank yerleşkesi, Kayseri kent kültürü için bir "eşik" tanımlamaktadır. Tesis ile kent ve yaşayanlarına evrensel hedefleri içeren yeni "modern" Türk kimlikleri giydirilmiş, yaşam ritüeli güncellenmiştir.

Sümerbank yerleşkesi ile Kayseri'de içine -yerel- Anadolu kültürünü alan ve kendi içinde yenilenebilen yeni bir "modernlik" tanımlanmıştır. Batı merkezli modernleşme, öteki Anadolu kültürünü kendi içinde eritememiş, ana fikrini katarak daha yeni bir çağdaşlık düşüncesi oluşturmuştur. Ancak, sentezlenen bu yeni çağdaşlık ana fikri, Türkiye genelinde 1950'lerden itibaren kesintiye uğratılmıştır. Siyasal iktidarın el değiştirmesi, ülkenin özenle oluşturulmuş Anadolu merkezli kültürel değişimi ve ortaya çıkardığı "modern" kimliği bozguna uğratmıştır. Bu siyasal değişimin Kayseri merkezindeki sosyal ve kültürel yansımaları 1980'lı yıllara kadar gecikmiştir. Kentin, başta Sümerbank yerleşkesi olmak üzere kendi iç dinamiklerini karşılayan yapısı, bu sosyal kırılmanın mekansal düzlemde gecikmesini sağlamıştır. 1980'li yıllarda başta Mustafa Kemal Paşa Bulvarı olmak üzere kenti dört bir yandan saran geniş yolların açılması,

mekansal düzlemde yeni gelişmelere sebep olmuştur. Çağdaşlaşmanın simgesi, kültür ve sanayi yapılarından geniş caddelere yollara dönüşmüştür. Bu sayede bir rant sistemi tanımlanmış; erken Cumhuriyet döneminde özenle üzerine sosyo-kültürel kimlik giydirilmiş kent, geniş ulaşım ağlarının içine hapsedilerek, kapital merkezine dönüştürülmüştür. 1930'larda başlatılan evrensel çağdaşlaşma hareketine bir sınır çekilmiş ve yeni çağdaşlaşma "eşiği" -caddeler- belirlenmiştir.

Kavramsal olarak bir kentin çağdaşlaşması -1930'lar yaklaşımıyla endüstrileşmesi- ile kapital merkezi haline gelmesi arasında doğrudan bir bağlantı olduğu doğru değildir. Deleuze ve Guattari de kapitalizmi yaratan düşüncenin -modernize olmuş- şehirler olmadığını savunurlar. Şehirler yalnızca, içerdikleri üretim ve tüketim güçleriyle kapitalizmi hızlandırabilirler. Aslında şehirleri kapital merkezler haline getiren ve yersiz-yurtsuzlaştıran siyasi güçtür(5).

Kayseri'de, geniş caddelerin, kentin ana ilgi odakları olmasının kökeninde kapitalist yaklaşımlar yatmaktadır. Kentlerin, yollarla birbirine sıkı sıkıya bağlanması ticareti artırmak içindir. Ancak yol, kent için üretimden çok tüketim ve kaçış ifadesidir. Kenti, yaşayanından ve dışarıdan gelen ziyaretçisinden uzaklaştıran akış koridorlarıdır. Sennett'e göre, "Kent mekanı salt hareketin bir işlevi haline geldikçe, kendi içindeki ulaşım kapasitesini yitirir; sürücü mekanın içinden geçip gitmeyi ister, onun tarafından uyarılmayı değil... Modern toplumun coğrafyası içinde seyretmek çok az fiziksel çaba ve dolayısıyla kendini verme gerektirir; aslında, yollar düzleştirilip düzenli hale sokuldukça, yolcunun hareket etmek için sokaktaki insanları ve binaları hesaba katma gereği de azalır, karmaşıklığı gittikçe azalan bir ortamda ufak hareketler yapması yeterlidir. Mekan içindeki hassasiyetini yitirmiş olan beden, parçalı ve süreksiz kent coğrafyası içine yerleştirilmiş hedeflere doğru pasif biçimde hareket eder."(6)

Günümüzün Kayseri kenti, hızın içinde dondurulmuş bir kent gibidir. Geniş caddeler, yaşayanını sürekli hareket etmeye zorlamaktadır. Kent, kaçışı simgeler hale gelmiştir. Geniş caddeler, bir türlü ulaşılamayan huzur dolu mekanlara yönlenmiştir. Oysa, caddelerin uzaklaştırdığı ya da içinden hızla aktığı kent merkezi, yaşamın ve huzurun ta kendisi konumundadır. Caddelerin vadettiği yapay cennet apartmanlar kolonisi, süreksiz yaşamın ve aidiyetsizliğin ifadesidir. Yüksek katlarda, kent kültüründen habersiz, TV ekranında uzakları yaşamanın mekanlarıdır. Aslında kaçılan yer, yüzyıllardır kuşaktan kuşağa deneyimin aktarıldığı sokaklardır.

Kayseri mimarlık kültürü için bir başka kırılma noktasını, 1990 yılında yapılan KASKİ tanımlamaktadır. Bu yapı ile birlikte, kentin birbirinin üzerine örülmüş özgün mimari değerleri, deneyimlerinden yoksun bırakılarak üst üste kolajlanmaya başlanmıştır. Çağdaşlık kavramının bu yıllardaki güncel hali post-modern düşüncenin, tabansız örnekleri olan bu yapılar, Valilik Binası ile -anlaşılması güç- kendi kısırdöngülerini tamamlamışlardır. 1990'daki bu kırılmanın bir "eşik" olarak değerlendirmesi ise mümkün değildir. Bu dönem ancak, çağdaşlık arayışının ucuz örneklerinin basit yansımaları olarak tanımlanabilir.

Kayseri kentinin bu yıllardaki sosyal ve mekansal "eşiği", 1980 sonrası Türkiye'ye hakim olan dışa açılma ve küreselleşme politikalarının bir yansıması olan McDonald's zincirine dahil olmasıdır. Kent, 1996 yılında evrensel bir markanın tüketim şemsiyesinin altına girmiştir. Günümüzün çağdaşlık sorunu olan küreselleşme hareketinin kentteki son yan(ıl)ması ise kent mimari kültürünü dünyanın her yerine turistik kaygılarla pazarlayan Hilton oteller zincirinin hizmete girmesidir.

Günümüzde, çağdaşlaşma kavramının -Kayseri özelinde olduğu kadar, ülke genelinde de- yanlış anlaşılmış olduğu kuşkusuz ortadadır. Çağdaş olmak uğruna terk edilen ya da ticari metaya dönüştürülen her şeyin kıymetinin iyi bilinmesi gerekir. Aslında bırakılıp giden, kendi yaşantımızın özel duyumlarıdır. Dokunulmadan, hissedilmeden mimarlıktan ve kültüründen söz etmek mümkün değildir. Kayseri'de, geniş caddelerin hızlı trafiğinde, yol anımsamalarına dönüşen nostaljik ve turistik yanılsamalar ile konforun birbirine tezat konumlandırılması şaşırtıcıdır. Yüksek katlar, geniş caddeler ve kenti dünyanın herhangi bir parçası haline getiren küresel markalar için hiçe sayılan, kenti bugüne taşıyan kültürel değerlerin bütünüdür. Bugün, Kayseri özelinde -ve de ülke genelinde- nerede ve nasıl bir sosyo-kültürel sistemde olunduğu değil, hangi markanın şemsiyesi altında bulunulduğu vurgulanmaktadır. Kayseri kenti ve kültürünün, küreselleşmenin ezici etkisi altında üzerinden geçilip gidilen ama hissedilmeyen bir "yersizliğe" dönüşümü hızla devam etmektedir. Yaşayanı için Kayseri, "billboard"ları süsleyen nostaljik bir afiş olma yolundadır. Sennett'e göre bu durum bireyi şehir içinde suskunlaşmaya zorlamaktadır. Sokaklar, kafeler , mağazalar ve otobüsler "konuşmaktan çok bakışılan yerler haline" dönüşmektedir. Bireylerin birbiri arasındaki sözel iletişim kopmakta ve "bireylerin etrafındaki manzaraya bakarken hissedebilecekleri sempati itkileri" geçicileşmektedir. Kentli, "canlı fotoğraflara bakan saniyelik tepkiler" veren bireyler haline gelmektedir(7). Kent, yaşayanı için televizyon ekranından seyrettiği bir oyuna dönüşmektedir. Kendi gibi aynı havayı soluduğu, aynı toprağı paylaştığı kentlisi ise bu oyunun geri planındaki herhangi bir figüran olmaktadır.

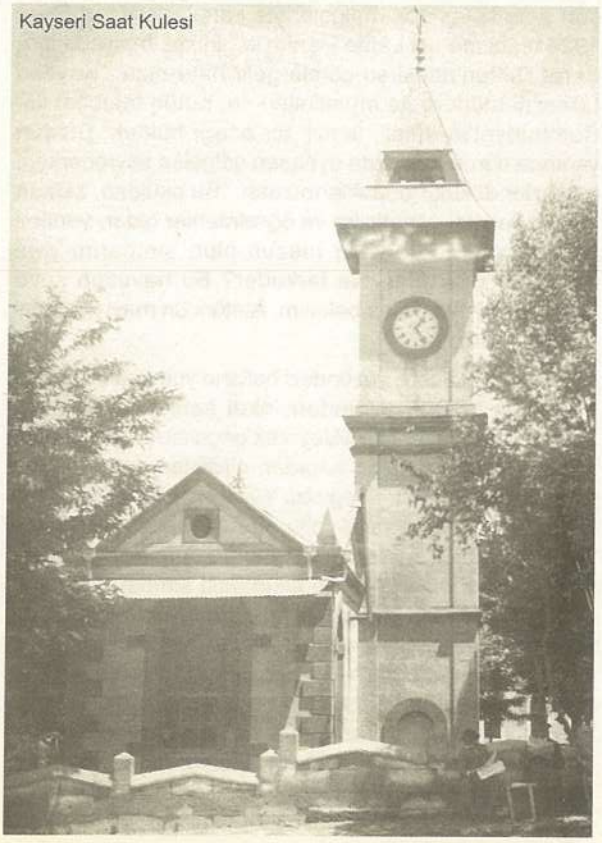
Kentin zengin kültürünün, küresel ve baskın kapitalist yaklaşımlara kurban edilmemesi gerekir. Bugün, çağdaşlık sorumluluğunun, hangi "eşiği" tariflediği çok önemlidir. Kültürel içeriği ile, kendi başına bir marka olabilecek Kayseri'de, çağdaşlaşmanın "eşiğine" takılıp kenti var

eden değerlerin hiçe sayılmaması, sosyo-kültürel ve mekansal sürekliliği birbirinden koparark sonlandıracak; "eşiği" olmayacak bir sınır tarifleyecektir. Kayseri kenti, içinden geçilip gidilecek, hissedilmeden yaşanılabilecek sıradan bir yerleşme değildir. Geçmiş ile bugün arasında üst üste yaşayan bir çok kültürü barındıran özel bir örnektir. Hem içinde yaşayan, hem de içinden geçip gitme niyetinde olanın bu kültürü duyumsaması sağlanmalıdır. Beden, şehre dokunmalı ve onunla bütünleşmelidir. Anıları oluşturan, beden ve mekan arasındaki diyalektiktir. Ortaya çıkan ise, bireyi ve çevresini var eden yaşam enerjisidir. Bireyin, yaşadığı mekanı duyumsaması, kent ve mimarlık kültürünün gelişmesi demektir.

buraka@erciyes.edu.tr

1.Deleuze, G. ve Guattari, F.,1993, Kapitalizm ve Şizofreni 2 Kapma Aygıtı, Çev. Akay, A., Bağlam, İstanbul, s.60
2.Paz, O., 2000, Tarihin Sonu'nda Batı, Doğuya Dönüyor, Yüzyılın Sonu (Büyük Düşünürler Çağımızı Yorumluyor) içinde, Ed. Gardels N., Çev. Dişbudak, B., Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.138-139
3.Bozdoğan, S., 2002, Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür, Metis, İstanbul, s.18
4.Deleuze, G. ve Guattari, F.,1993, a.g.e., s.51-52
5. Deleuze, G. ve Guattari, F.,1993, a.g.e., s.54
6.Sennett, R., 2002, Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir, Çev. Birkan, T., Metis, İstanbul, s.13
7. Sennett, R., 2002, a.g.e., s. 321

Kayseri Saat Kulesi



BİR KAYSERİ MASALI

Tuncer ERTEN, *Edebiyat Öğretmeni*
TED Kayseri Koleji Vakfı Genel Müdürü

Bilmem size de olur mu? Bazen, çok yükseklerden düşmeye başlarsınız rüyanızda. Ama bir türlü yere inemezsiniz. O kadar hafifsinizdir ki; tüy gibi. Tam ayaklarınız yere değecek gibi olur, uyanırsınız birden. "Keşke biraz daha sürseydi" dersiniz, "bu gizemli uçuş". Yeniden kapatırsınız gözlerinizi, bu kez sizin istedikleriniz geçer, film şeridi gibi zihninizden. Ve yaşanmaya başlanır 1940'lı,50'li yıllar. Belleğinize nakış gibi işlenmiş, yağmurdan sonraki toprak kokusu gibi, unutulmaz... Başı çoğu zaman dumanlı Erciyes'ten, eriyen kar suları ile birlikte, şehre doğru akıp giden zamanı bir daha yaşarsınız...

Hisarcık'tan inip Gediris'i çıktığınız anda, Mimarsinan tarafından doğan güneşin ilk ışıkları, seher rüzgârının etkisiyle nazlı nazlı sallanan gelincik tarlalarını kırmızıya boyar sanki. Aralarından yürürsünüz koparmaya kıyamadan. Zaten dokunsanız, dökülüverecek gibidirler. Kartal'a geldiğinizde sizi karşılayan şehitlik, cesaretin ve vatan sevgisinin gurur âbidesidir. Şehitler, saygı duruşunda okuduğunuz dizeleri duyar gibidirler:

Ey şehit oğlu şehit, isteme benden makber,
Sana âğuşunu açmış, duruyor Peygamber.

Bulduğunuz huzuru paylaşmak istersiniz çevrenizle. Sağa doğru ayrılan iki tarafı akasya ağaçlı, tek şeritli parke yol Talas'a gider. Yolun başında ise, atelyeleri yanyana dizilmiş, temiz ve düzenli Erkek Sanat Enstitüsü. Arkasında, görkemli yapısıyla eski Memleket Hastanesi ve daha sonra, okuldan kaçan öğrencilerin, haşlanmış boyalı yumurtayı tokuşturup, taze pide ve yeşil soğanla yedikleri Gültepe Parkı. Sola doğru giren dar sokakla, Şişli'nin tarlasının yanından geçerken, bir "taş döğüşü"nün sapan taşlarının vızıltısını ve şaklayan kaytan seslerini duyar gibi olursunuz. Dar sokak, Deliklitaş ve Hacıkasım'ı geçerek, Battalaltı'na kadar varır.

Ağır adımlarla yürürken Döner Kümbet çıkar karşınıza. Uzun uzun ve dikkatli bakarsınız, "ne tarafa dönüyor?" diye, ama kımıldamaz bile. Belki de, Şah Cihan Hatun'u yormak istemez. Çözemediğiniz bu karmaşık düşüncelerden uyandığınızda, Seyid Burhanettin Türbesi'nde bulursunuz kendinizi. Mevlânâ, ziyarete geldiği hocasının türbesinde, mevlevîlerle birlikte dönmektedirler. Sanki bir "Şeb-i Arus" töreni yapılmaktadır. Dünyayı saran, sevgi ve hoşgörü nidâları yükselmektedir, dönen mevlevîlerle birlikte, semâya doğru:

Gel!...ne olursan ol, yine gel!...
Bizim dergâhımız umutsuzluk dergâhı değildir,
Bin defa tövbeni bozmuş olsan, yine gel!..

Hayatı boyunca hiç evlenmeyen, nefsi ile mücadele eden, birçok sırları çözdüğü için "Sırdan" adı verilen Seyid Burhanettin'in çilehânesi, karşıdaki Mükremin Mahallesi'ndeki Hakırdaklı Camii'dir. "Kabrimin toprağı yıldızların altında, ağaçların gölgesinde olsun isterim" demesine rağmen üzerine yapılan türbe iki defa yıkılmıştır.

Mezarlığın uhrevî havasını teneffüs ederken, dudaklarınıza kadar gelen duygular, gözyaşlarınızla birlikte; göğe doğru açılmış avuçlarınıza dökülür:

Ölmek kaderde var, yaşayıp köhnemek hazîn
Buna bir çâre yok mu, Yâ Rabb-ül Âlemîn?

Mezarlık duvarına çıkıp baktığınızda, Verem Hastanesi'nin balkonunda güneşlenen hastalarla göz göze gelirsiniz, içiniz burkulur. Hastane ile mezarlık arasında bir ilişki kurmamaya çalışarak atlarsınız duvardan. Aşağısı, büyük bir sulama havuzu olan Tabaklarönü marul bahçesidir. Çocuklar, satmak için marul alırlar, tanesi 2,5 kuruştan. Fazla sayıda alanlar, bir de "baş" isterler bahçeciden. Onu, her ne kadar kendilerine de ayırsalar yemek için, sonunda dayanamaz ve satarlar. Tahta çıtalara çaktıkları uzun çivilere köklerini batırarak veya büyük kalburlara dizerek dağılırlar çarşıya, mahalle aralarına. Sesleri birbirini bastırır:

Has marul sürahi marul,
Has bahçenin gülü marul!..
Dürüm dürüm dürülmüş,
Gelin gibi süzülmüş!..

Gözü açık olanlar, sevinç içinde birkaç defa uğrarlar bahçeye, akşama kadar.

Elinizdeki göbekli marulun dış yapraklarını ayıklayıp, havuza akan bol suda yıkadıktan sonra, bahçenin tozlu yollarından, marul yiyerek çıkarsınız tekrar caddeye. Tam karşınızdaki Han Câmii; yapıldığı yıllarda, hava kararıktan sonra şehre gelen yolcuların, kale kapıları kapandığı için, geceyi surların dışında geçirebilmelerini sağlayan Han olarak kullanılmış; şehir kalenin dışına taşınca da mihrâb ve minâre eklenerek câmiye dönüştürülmüştür. Avlusunun bir bölümünde, gazyağı varilleri, düğünler için kiralık tahta sandalye bulunur ve bu avlunun yanındaki geçit, sokak gibi kullanılarak ve biraz da ürperilerek arka mahalleye ve Mendel Bahçe'ye geçilir. Omuzundaki leğenle, mahalle fırınına hamur götüren çocuğu takibederseniz; fırında, "berdi" ateşinde pişmiş ev ekmeğinin kokusunu da almış olursunuz.

Yoğunburç'a geldiğinizde, eski Kayseri şehrine yeni geldiniz demektir. Burç'un arkasındaki Güpgüpoğlu Konağı'nda geçen yaşam belirir zihninizde. Aldığınız lezzeti, Ahmet Mithat Güpgüpoğlu'nun bestesinde duyar gibi olursunuz:

Lezzet almış geçmiyor sevdây-ı dildârdan gönül,
Geçti aylar, geçti yıllar, geçmedi yârdan gönül

Daldığınız hayâlden uyanıp, dış kale duvarlarını sola doğru takibederseniz, yeni yapılmış olan Belediye Binası ve Elektrik Şirketi ile, Taşçıoğlu konaklarının önünden geçerek, Selâhattin Hamamı'na gelirsiniz. Yanındaki sokak ise, Lâle Camii, Hasinli ve Deveci Hamamı'na doğru gider.

Selâhattin Hamamı'nın önündeki Belediye otobüs duraklarında; Şeker'e, Yeni Mahalle'ye ve Hava İkmâl'e gidecek olan otobüsler, içlerindeki birkaç yolcu ile, hareket saatlerinin gelmesini beklerler. Seyrüsefer Memurluğu'nun görevlisi tarafından çalınan düdük sesiyle de hareket ederler. Burada burunlu, lâcivert renkli, kapıları şoförler tarafından kullanılan kolla, otomatik açılan birkaç tane otobüs bulunur. Ama bunların içinde, ayrı bir otobüs daha vardır: Burunsuz Mercedes. Krem renginde, kapıları elle açılır ve kapanır, ön camının üstü yeşil bantlı. Frene yavaşça basıldığı zaman, başını öne eğer ve bir süre sallanarak selâm verir. Diğerlerinde olduğu gibi, sabit biletçi yeri olmadığı için biletçi, ayakta da duran yolcuların arasında zorlukla dolaşarak bilet keser, para alır ve para üstü verir. Otobüsün en önemli özelliği ise, sadece Yeni Mahalle tarafına gider ve Sümer Bez Fabrikası'nın giriş kapısının önündeki yuvarlaktan geri döner. Yâni yolun asfalt olan kısmı orada biter. Bazen sırf keyif olsun diye, Kiçikapı'dan binen öğrenciler, son durakta inmeden yeniden bilet alıp ilk durağa dönerler. Kimbilir bazıları da, kız arkadaşlarıyla yanyana oturmanın heyecanını yaşarlar.

Bu öğrenciler, köklü bir eğitim ve öğretim kurumu olan Kayseri Lisesi'nin öğrencileridir. Öğle tatilinde bir kaçamak yapıp, tekrar dönerler okullarına. Ulu çınarların gölgesi, girişteki uzun havuzun sularında oynaşır. Atatürk'ün, Tayyare Fabrikası'nda tunçtan yapılmış olan zarif büstü, sert ama sevgi dolu bakışlarıyla karşılar sizi. 14 Ekim 1924 tarihinde eşi Lâtîfe Hanım'la birlikte imzaladıkları, Şeref Defteri'ndeki şu cümle gelir hatırınıza: "Kayseri Lisesi'ni müdürü ile muallimleri ile, bütün talebesi ile, Cumhuriyet'in ateşli, feyizli bir ocağı bulduk" Büstün yanında durup, havuzda oynaşan gölgeleri seyrederken, şu sözler dökülür dudaklarınızdan: "Bu okuldan, zaman içerisinde kimi yöneticiler ve öğretmenler gider, yenileri gelir. Önceki öğrenciler mezun olur, sınıflarını yeni gelenlere bırakırlar. Ne farkeder? Bu havuzun suyu değişse bile; biz dibine bakalım. Atatürk'ün mavi gözlerini mutlaka görürüz."

Memnuniyet ifâdesi, yüzündeki hatların yumuşamasından belli olan büstün yanından, okul şapkanızı çıkarıp, ceketinizin düğmelerini ilikleyerek geçersiniz. İki yuvarlak sütun arasından geçip kapıdan girdikten sonra, korku dolu bir saygı kaplar yüreğinizi. Yüksek tavanlı binanın,loş alt koridoru uzanır sağlı-sollu. Sonra yukarı çıkarsınız, iki taraflı ahşap merdivenlerin sağından ve ağır ağır . Oymalı sütunlarla bölünen kısımdaki sınıfların birinde; uzaktaki evinde, annesinin hazırladığı minderi altına koyarak, sandukalı ve asmalı kilitli sırasına oturmuş bir yatılı öğrencinin ders çalıştığını görürsünüz. Çift merdivenin üstündeki, kenarı trabzanlı gezinti yerinde, Erciyes'e bakan pencerelerin birinin önünde ise, bir kız öğrenci çeker dikkatinizi. Siyah önlüklü, beyaz yakalı ve kısa kumral saçlı. Elâ gözleri, Erciyes'in karlı tepeleri gibi buğulu. Elindeki küçük kitabı okurken, gözlerinden

süzülen iki damla yaş düşer açık sayfaya. Silerken titreyen elleriyle gözyaşlarını, okumaya çalışır:

"Sana bu satırları;
Bir sonbahar gecesinin,
Felç olmuş köşesinden yazıyorum.
Beşyüz mumluk lâmbaların karanlığında,
Saatlerdir boşalan kadehlere,
Gözyaşlarımı dolduruyorum.
Ve kaldırıp kadehimi,
Sensiz yaşamanın şerefine içiyorum..."

Şemsi Belli'nin "Güz Çiçeğim" adlı kitabındaki şiirsel mektuplarını dinlemeye daha fazla dayanamaz, genç kıza da görünmeden inersiniz merdivenlerden hızlı hızlı.

Düşüncelere dalmış, tam arka bahçeye çıkarken, duyduğunuz gür sesle irkilip, esas duruşa geçersiniz. İstiklâl Marşı okunurken; Sakarya Savaşı'na, son sınıfta okuyan tüm öğrencilerini gönderen ve o yıl hiç mezun veremeyen, Şerefli bir okulun öğrencisi olmanın onurunu bir kez daha yaşarsınız. İstiklâl Marşı biter bitmez, aynı şevk ve heyecanla ikinci marş başlar:

"Kayseri Lisesi'nin nûra koşan gençleri,
Güzel Anadolu'ya güneşler taşıyacak."

Tekrar bölümünde sesler daha da yükselir ve yürekten gelir:

"Güçlüyüz, kuvvetliyiz, îmanlıyız hepimiz,
Yaşasın genç Türkiye, yaşasın mektebimiz."

1922 yılında, Ulukışla yolundan Orta Anadolu'ya gelen "Han Duvarları" şairi Faruk Nâfiz Çamlıbel'in, Kayseri Lisesi'nde Edebiyat öğretmenliği yaptığı yıllarda yazmış olduğu marşın son dizelerini söyleyerek çıkarsınız binadan. Ulu çınarlardan dökülen yapraklar ayaklarınıza değerken, şu Çin atasözü geçer aklınızdan: "Ağaç ne kadar yüksek olursa olsun, yaprakları yine de yere düşer."

Dalgın hâlinizden; Lise'nin öbür köşesinde gazoz satan çocuğun, ağaç testeresini, şişenin kapağını açmak için yukarıya doğru kaydırarak vurduğunda çıkan "paat!..." sesiyle uyanırsınız. Ağzından köpükler saçan Kıranardı gazozunu, gazı kaçmadan içersiniz. Erciyes'ten, yonu taşı büyüklüğünde getirilen ve daha küçük parçalar hâlinde kesilerek satılan, dişli karların içinde duran gazozları içtiğinizde; "otuz iki dişinize birden kemâne çaldırır(!)"

Faytonların beklediği durağa geldiğinizde, kulağınıza gelen çalgı sesleri çeker sizi Şiremenli'ye doğru. Sigara dumanına boğulmuş bir kahvehanenin içinden, beyaz elbisesi ile Profesör Kâmil'in sesi duyulur: "Abe, yapalım sonuna da bi Ada Sahilleri be yâv." Şükrücük'ün de, defi ile eşlik ettiği şarkının klarnet ve darbuka sesini, Tavukçu Mahallesi'nin ara sokaklarından bile duyarsınız.

Bu sokaklardaki evler birbirine o kadar bitişmiştir ki; üst kattaki odalar, "eli böğründe"lerle neredeyse ağız ağıza verirler. Buna rağmen, geniş merdivenli, binek taşlı kapı önleri ile, toprak damlardan atılan karların yolları kapatmaması için, bazı evlerin birleşme yerlerine, "kar köşeleri"oluşturulmuştur.

Tavukçu'ya girerken, sol taraftaki bollukta, tahta-teneke karışımı küçük kulübesinin kapısında oturan Tenekeci Efe ilişir gözünüze. Bir taraftan, tamir ettiği Optimus marka gazocağını pompalarken, diğer taraftan da şarap şişesine uzanır eli. Bu arada verilen selâmı da almayı ihmâl etmez, kekeleyerek ve altın dişini göstererek.

Yenicamiönü'ne doğru giderken, tam Bahçebaşı'na dönülecek köşede, Sarıali'nin kavurduğu leblebinin kokusu durdurur sizi. Ali emmi, verdiğiniz ortası delik, sarı ikibuçuk kuruşa, cebinizi doldurur kırık leblebi ile. Koyu kavrulmuş sıcak leblebiyi yerken, hem cebinizin ağzı, hem de eliniz simsiyah olur.

Arkanızdan gelen nal seslerinden korkup, duvara yapışırsınız âdetâ. O daracık parke yoldan, atlarının yeni nallanmış ayakları kayarak, Arabacı Deli Şaban'ın süslü, çift atlı faytonu geçer yel gibi. Şaban Ağa, yaptığı işin ciddiyetine inanmış, yüz hatları sert, ama babacan tavırlıdır. Yine de arabanın arkasına asılan çocukları affetmez, çalar kırbacı. Çocuklardan biri, kırbacı yedikten sonra yere düşmüş, yüzünü tutarken, diğeri ona gülerek yolculuğuna devam eder.

Siz, leblebiden simsiyah olmuş ellerinizi yıkarken, kırbacı yiyen çocuk da, yüzündeki kırbaç izinin şişliğini indirmeye çalışır, Bahçebaşı çeşmesinde. Çeşmenin haftlarında biriken sulardan, inekler içtikten sonra kalanı bahçeye akar. Bir ihtiyarın, eğilip-doğrularak, ibâdet eder gibi bahçeyi suladığını seyredersiniz bir süre. Bahçenin alt başındaki Beziranönü'ne ve Caferbey Mahallesi'ne el sallayıp, yürürsünüz Jandarma Mektebi'nin önünden geçerek, İstiklâl Mektebi'ne doğru. Bu mektebin, Katolik ve Ortodoks kiliselerinin personeli için, Lojman olarak yapıldığı rivayet edilir.

Atpazarı'na döndüğünüzde, çok şirin taş bir bina çeker dikkatinizi. Burası; Amerikalılar tarafından yapılmış, daha sonra Sıtma Mücadelesi binası olarak kullanılmış, şimdilerde ise ortaokul olarak hizmet vermektedir. Setenönü'nden geriye doğru yürüdüğünüzde adımlarınız sizi, bir sanat eseri olan Camcıoğlu Konağı'na getirir. Mimarîdeki ayrıntıları ve taş ustalığını seyrederken, zamanın durduğunu hissedersiniz.

Bir süre sonra, kendinizi zaman tünelinden çekip Müselles Bahçe'ye çıkarsınız. Duvardan baktığınızda, çocukların aşık, sayı ve met oynadıklarını görürsünüz. Tam o sırada, beyaz atıyla daha yüksekten bakarak geçen, Kayseri'nin tek sünnetçisi "İprâm Çavuş", oyun oynayan çocuklarda epeyce tedirginlik yaratır.

Bahçenin yanından çıktığınız Salıpazarı'nda; başka çocuklar, kiraladıkları bisikletlere binerler düşe-kalka. Hemen arkalarında bir tabelâ: FOTO ZAFER. Ayaklı, körüklü makinalarla, siyah bez altından; negatifleri cam üzerine çekilen siyah-beyaz fotoğraflar, dükkânın pencerelerinin kenarına dizilmiş, gelecekten medet uman birer cansız hayâllerdir.

Kiçikapı'ya doğru tek katlı, ahşap kepenkli, loş dükkânların önünden geçerken; tahta küleklerde, ağzı bezle bağlanmış yoğurtların, ekşimsi kokusu gelir burnunuza. Bu koku size, evdeki sivritastan, taze fırın ekmeğine sürüp yediğiniz mis gibi kokan tereyağının tadını hatırlatır. Damağınızdaki bu tadı kaybetmemek için yutkunurken; eldivenlerinin parmak uçları delinmiş bir elin, mavi bir boncuk uzattığını farkedersiniz. Omuzunda boya sandığı, bir eliyle de annesinin elini tutan Boyacı Cemil, saç ve sakalından pek görünmeyen dudaklarının belli belirsiz hareketleriyle ve gözlerini gözlerinize dikerek dua eder. Aldığınız boncuğu cebinize koyarken söylediği şu söz aklınızdan hiç çıkmaz; "Âlem iyi olsaydı bağ duvar istemez, kapı anahtar..." Bu sözün, öldükten sonra, Talas'taki mezar taşına yazıldığı söylenir.

Acıktığınızı hissedersiniz birden. Dükkânların birinden aldığınız yüz gram otlu çömlek peynirini; karşısındaki, bir zamanlar karne ile ekmek verilen Karabey'in fırınından çektirdiğiniz, ince sıcak pideye sarıp bir güzel yersiniz. Kiçikapı Karakolu'nun önünden korkarak geçerken; atlı polis grubunun da komiseri olan "Pehlivan İsmail"in, göbeğini iterek ve bıyıklarını burarak geldiğini farkeden, kapıdaki asık suratlı polislerin, nasıl selâm durduklarını görünce korkunuz kaybolur.

Karakolun köşesinden döndüğünüz zaman, karşı köşedeki bina dikkatinizi çeker. Çok merdivenli ve sütunlu olan bu pembe bina, İş Bankası'dır.Biraz yürüyünce, Cıngıllıoğlu Kahvesi'nin önünde bulursunuz kendinizi. Bahçedeki havuzun fiskiyesinden akan suyun şırıltısı, içeriden gelen bir taş plâğın nağmelerine eşlik eder gibidir:

Mümkün mü unutmak güzelim, neydi akşam,
Rûyâ gibi, hülyâ gibi bir şeydi o akşam.

Turne tiyatrolarının da gösteri yaptığı bu kahvehânede, yaşanan akşamları hayâl ederek yürürken; Hâzım Bey'in eczanesinin önünden geçtiğinizin, farkında bile olamazsınız.

Yeni yapılan Büyük Sinema'nın önünde, birbirlerinden ödünç aldıkları veya kiraladıkları Tommiks ve Teksas kitaplarını, ayaküstü okuyan küçük çocuklara bakarken; film afişlerine takılır gözleriniz: Çıplak Rakkase Salome. Gösterilen filmin adı ve afiş sizi cezbeder ama, tek başınıza sinemaya girmeye çekinirsiniz. Zaten, bilet alacak kadar para da yoktur cebinizde. Köşedeki Kamer Mağazası'nın önünde, kış günlerinde oturan, sevimli kestanecinin sesini duyar gibi olursunuz: "Uyy elimi yakti...Ya cebimi?... Onu da yakti...!" Tam, kavrulmuş kestane kokusunu hissetmeye başlarken; ileriden, Hayat Lokantası'nın döner kokuları gelir mis gibi. Sokağa sinen bu kokuyu, servise hazırlanan Derdalan Meyhanesi'nin, şarap kokusu bastırır. İkindi sessizliğinde, meyhane şarkıları duyulmaya başlar, dertleri depreştiren:

Kimi dertten içermiş, kimi neş'eden...

Dertlerin paylaşılarak azaldığını, neş'enin ise paylaşılarak çoğaldığını düşünerek yürürsünüz Kazancılar'a doğru...

Bir motor sesi gelir arkanızdan, çekilirsiniz kenara. Ralli Şaban, açık mavi, pırıl pırıl motosikletini park edip girer Efendiağa Çarşısı'na. Karşıdaki, Raşit Efendi Kütüphanesi ile Cami-i Kebir, ilimle dinin birbirini bütünlediğinin en güzel örneğidir.Vezir Hanı'nın deri kokusu, Urgancılar Çarşısı'nın sabun kokusuna karışarak burnunuza gelmeden, Kazancılar Çarşısı'na girersiniz. Bu sefer sizi, dövme bakırdan yapılan tencere, tepsi, sini ve kazanların çekiç sesleri ile, ocaklarda yanan kömür ve kalay kokusu karşılar.

Bu ortamdan biran önce kurtulmak için, Kale'ye doğru hızlı adımlarla yürürken, Maarif Kitabevi'nin köşesinden bir Belediye otobüsü döner. Çarşının ortasındaki durakta yolcularını indirdikten sonra, çarşının duman ve kokusuna, biraz da kendisi katkıda bulunarak, Kiçikapı'ya doğru yoluna devam eder. Dumanların arasından önce bir ses duyulur, sonra da omuzunda bir yan "kaçak et" ile satıcı: "Et zollu!... İrkek inenik!...Kaynanasının yanına gidenler!..." Sola doru, Halk Ticarethanesi, Tok Kitabevi ve Emin Türk'ün önünden geçip, Çöplüoğlu'nun Limon kolonyasının kokusunu da içinize çektikten sonra, İkikapılı Câmi'in önüne gelirsiniz. Seyyar satıcıların sesleri birbirine karışır. Birisi, el arabasını iterek bağırır: "Koyun ayağı var, kelle var!..." Bir başkası, çevresine kalabalığı toplamış; hem elbiselerdeki lekeleri çıkarmaya çalışır, hem de: "Her türlü lekeyi çıkarır bu!...Yağ Lekesi!...Kan Lekesi!...Hattâ Nâmus Lekesi!..." diye seslenerek, elindeki leke çıkarıcı ilâcı satmaya çalışır. Bir diğeri de, küçük bir el arabasına tutunmuş, üstünü kapattığı şeyi satarken: "iyisi var, iyisi var" der, kesik kesik ve yavaş sesle. Sattığı şey ise, yolların kirlenmemesi için Belediye'nin yasak ettiği Şemşâmer'dir. Jilet satan bir başka ses yükselir yan taraftan: "Bimini bu jilet, Bimini!...Alman Malı Solingen!..." Bu arada, Kapalı Çarşı'nın çıkışından; daha arkalardan gelmeye çalışan kelle kokusunu, Kebapçı Şakir'in sac kebabının mis gibi kokusu bastırır.

Camiin hemen bitişiğindeki Şıhaslan fırınının somunları, yüzünüze gülmektedir. Biraz dinlenmek üzere, fırınla kapı komşusu olan Zümrüt Pastanesi'ne girersiniz. Üst kata çıkıp; pencerenin önündeki, boş bir masaya otursunuz. Sipariş verdiğiniz, içi kremalı pastadan bir parça ağzınıza aldıktan sonra, üzerine limonatayı içerken başınızı kaldırdığınız anda; karşı masada oturan iki



Cumhuriyet Meydanı, Merkez Eczanesi, Camlı Köşk , Bürüngüz Camii

Enstitü'lü kızdan, yüzü size dönük, örgülü saçlı olanı ile göz göze gelirsiniz. Kız, hemen kaçırır bakışlarını ama, önünde duran, kadeh biçimindeki metal kaptan yediği, sâde ve limonlu karışık dondurmadan aldığı her kaşığı ağzına götürürken, tatlı tatlı tebessüm eder. Arkası dönük olan şişman, kısa kıvırcık saçlı kızın, durumu farkedip huysuzlanması üzerine, dondurmalarını bile yarım bırakıp kalkarlar. Bir daha nerede ve ne zaman rastlayacağınızı bilemediğiniz, bu siyah saçlı kızın arkasından bakakalırsınız. Boğazınıza takılıp kalan son pasta parçasını, bardağın dibindeki limonata ile indirip siz de kalkarsınız; hesabı aşağıya ödeyerek.

Merkez Eczanesi'nin önündeki merdivenlerden dikkatlice geçerek, altında bulunan Çukur Kitabevi'nin gazete ve dergilerine şöyle bir göz atıp; Merkez Bakkaliyesi ve Lokantasının önünden, Foto Venüs'ün altındaki Saççıoğlu'na gelirsiniz. Her çeşit meyve ve sebzenin bulunduğu bu manavda, avdan eli boş dönen avcılar için de, eve götürecek miktarda avlanmış kuş bulunur. Köşenin hemen üstü, gençlerin ikinci okulu(!) olan Camlıköşk'tür. Okullarından kaçan öğrenciler burada tavla oynar ve bilardo öğrenir. Burasının, okul idarecileri tarafından basılması durumunda, çatıya açılan kapısının bulunması avantajdır. Camlıköşk kültürü olmayan öğrencinin, bir tarafı eksik gibidir.

Camlıköşk'ün önünde durup, sol tarafa baktığınızda, Düvenönü'ne doğru uzanan cadde, Cumhuriyet Mektebi'nin önünden geçerek, Yeni Sanayi ve Aydınlıkevler'e kadar gider. Siz dönüp, Cumhuriyet Meydanı'nın parke döşeli büyük boşluğunu geçerek; içinde Şehir Kulübü ve Beden Terbiyesi'nin de bulunduğu yazlık bahçeye otursunuz çay içmek için. İkinci yudumda, bir ses duyulur arkanızdaki Tan Sineması'nın hoparlöründen:

Bir tatlı tebessümün, bin vuslata bedeldir.

Zeki Müren'in söylediği bu şarkı, sanki biraz önce pastanede yaşadığınız kaçamağın öyküsü gibidir. Sinemanın merdivenlerinden çıkan "Tülek Selâhattin", gelecek programda gösterilecek olan, Göksel Arsoy'la Belgin Doruk'un oynadığı Samanyolu filminin biletlerini, gişeci ile anlaşarak toptan alıp; günü geldiğinde karaborsa satmanın hesabını yapmaktadır.

Çayınızı bitirdikten sonra kalkıp, Hükûmet Konağı'nın önünden geçerken vuran saate bakar, zamanın ne kadar da çabuk geçtiğini düşünürsünüz. Saat kulesinin dibinde, "Muvakkıthâne" olarak yapılmış olan küçük bina, daha sonra Heyet-i Temsiliye'nin Kayseri Şubesi olarak uzun yıllar görev yapmıştır. Şu anda ise Belediye'nin "neşriyat bürosu" olarak kullanılmaktadır.

Saatin tepesindeki yön işaretini takibederek yürürsünüz, Sivas Caddesi'nin girişinden. Solda Askerî Hastane ve Orduevi, sağda ise Alemdar Oteli, Lokantası ve Sineması ile Sebze Hâli. Daha ileride Hunat Mahallesi ve Demiryoluna yakın Askerlik Şubesi. Karşısında ise, "buraya Şehir Stadı yapılacak" denilen boşluk. Demiryolundan öbür tarafta hiç ev yoktur ve geceleri köpekler dolaşır.

Sebze Hâli'nin yanındaki boşluk, burada kurulan pazardan dolayı Kağnı Pazarı veya Araba Pazarı diye bilinir. Ortasında Zeynel Abidin Türbesi olup, içindeki Lâhit bir ara Seyid Burhanettin türbesinin yanına taşınmış, boşalan türbe bir süre kütüphane olarak kullanılmıştır. Bu boşluğa bakan ve tren kompartımanı gibi dizilmiş uzun, sarı bir bina vardır. Üst katları ev, alt kat ise sıralı dükkânlar olarak kullanılır. Bu binaya "Kör Sait'in Apartmanı" derler. Bu dükkanların birinde oturan kasap Araboğlu, bir gün önceden babanızın "tembih ettiği" eti henüz hazırlamamıştır, daha sonra uğrayacağınızı söyleyip çıkarsınız.

Karşıdan, Hunat Camii ve Hamamı'nın yan tarafından kalkan, şehirlerarası otobüs yanınızdan geçerken yolculara el sallayıp, Kale'nin içine girersiniz. Sizi ilk karşılayan Yumurtacı Mustafa'nın sesi olur:"Taze yumurta bunlar, çift sarılı!... Tavuğun .....den yeni çıktı!..." Kapanmayan ağzını bir eliyle silerken, diğeriyle de, yumurtaları güneşe doğru tutup, tazeliğini kanıtlamaya çalışır. Daha sonra, tel kafeslerin içinden çıkardığı, "kanatları çitilenmiş" güvercinleri, adlarını ve özelliklerini sayarak satar veya değiş-tokuş yapar.

İlk boşluktaki seyyar satıcılar ve el arabalarının telaşlı koşuşturmaları dikkatinizi çeker ama, durum hemen anlaşılır. "Çarşıağası Hacelağa", kırmızı asık suratıyla, eli arkasında dolaşmaktadır.

Çamurlu, dar aralıklardan dolaşarak ve uzun uzun pazarlık yaparak aldığınız patates, soğan, siyah pürçüklü ve diğer sebzelerle, elinizdeki büyük "Adana Sepeti" dolar, taşınmaz olur. Daha tenha olan, duvar kenarındaki eski eşya satan dükkanların önünden geçerek, girdiğiniz kapıdan çıkarsınız. Araboğlu "pehliyi" hazırlamış, önce yağlı kağıda, daha sonra da gazete kağıdına sarmıştır. Paketi, dolu sepetin üstüne sıkıştırarak yerleştirir, iyice ağırlaşan sepeti, daha sonra almak üzere, tanıdık olan bu dükkâna emânet olarak bırakırsınız.

Tekrar, Cumhuriyet Meydanı'na doğru yürümeye başlarsınız, Sağdaki sütunlu Tekel binasının önünden karşıya, Kale tarafına geçersiniz. Kale duvarının dibinde, su kanallarının doldurulmasıyla oluşan Şule Parkı'na, "Kenan'ın Tiyatrosu" adıyla bir konser ve tiyatro salonu yapılmış ve burada bulunan Şehzade Çeşmesi de, Kurşunlu Camii'nin avlusuna taşınmıştır. Parkın önünde ise, Erciyes Taksi'nin Chevrolet, Ford ve De Soto marka; damalı taksileri müşteri beklerler.

Hızlı adımlarla meydanı geçip; Kurşunlu Camiin önündeki parkın giriş kapısının yanında bulunan ve dört tarafından, kaidesine merdivenlerle çıkılan Atatürk Heykeli'nin yanından, Durak Çay Bahçesi'ne gelirsiniz. Garson İhsan'ın, gülen yüzü ile karşılanırsınız. Kalın pullu tavlalardan birini seçip, beklemeye başlarsınız. Biraz sonra gelen arkadaşlarınızla düzenlediğiniz tavla partileri epeyce iddialı geçer. Artık kız okullarının dağılma vakti gelmiştir. Her iş bırakılıp; kenar masalara mevzilenilir.



İstasyon'dan Hastane Caddesi

Uzaktan da olsa, ilgi duyulan kızlar tam karşı kaldırımdan geçerken, önceden belirlenen ve "bizim şarkımız" denilen Portofino, yüksek sesle çalınmaya başlanır. Kızların gülüşmeleri ve dönüp bakmaları yalnız sizi değil, her gün bu işi severek yapan, pikabın başındaki Garson İhsan'ı da mutlu eder.

Görevinizi tamamlamış olmanın mutluluğu içinde karşıya geçersiniz. İçinde Öğretmenler Lokali bulunan, Sahabiye Medresesi'nin arka köşesine oluşturduğu küçük dükkânda, bisiklet tâmir eden "Gözlüğün Osman"ın konuşmalarına ve taklitlerine gülersiniz, yürüdüğünüz yerde. Osman, elindeki bezle, hem tamir ettiği bisikleti siler, hem de çizgi hâline gelmiş sulu gözlerini.

Önünden geçtiğiniz Roma Mezarı'nın ise, burada ne aradığına bir türlü anlam veremezsiniz. Sonra; "yanındaki yazlık sinemada, Roma'lı Perihan'ın filmi oynuyor da, onun için mi bu adı vermişler?" diye, hınzırca bir düşünce geçer zihninizden.

Biraz ilerideki otobüs durağında beklerken, gelen Belediye otobüsünün durmadığını görüp, sinirlenirsiniz. Duraktaki levhayı gösterir, yanınızdan geçen çokbilmiş kişi. Levhada "Serçeönü –İhtiyârî" yazmaktadır. Meğer, Sahabiye Medresesi'nin önünde duran otobüs, Kız Enstitüsü'nün önünde de duracağı için, ara durak olan Serçeönü'nde, şoför uygun görürse dururmuş. "Eh, ne yapalım..."deyip, yeniden başlarsınız yürümeye.

Kız Ortaokulu'nun önüne doğru gelirken, karşı sıradaki Turist Otel, Kayseri'nin en lüks oteli olarak, kendisini belli etmek ister gibidir. Hizasında ve biraz ilerideki köşede ise, İnce Arabın Kahvesi vardır. Burada da, Durak Çay Bahçesi'nde oturanlara benzer gençler görünür, cam kenarında. İçeride daha yaşlı bir grup, yüksekçe bir yerde duran AGA marka lambalı radyoda okunan "Ajans"tan sonra yayımlanan "Vatan Cephesine Geçenler"in isimlerini dinlerler, merekla"!"

Kahvehânenin yanındaki eğri sokaktan girdiğiniz takdirde, eğer bilmiyorsanız Çandır Mahallesi'ni; dar ve çıkmaz sokaklarında kaybolursunuz. Ama her şeye rağmen, yüzyıllar önce yaşanmış ve yarım kalmış sevginin, sadâkatın timsâli olan Gevher Nesibe Sultan'a mutlaka ulaşırsınız.

Kız Ortaokulu'nun bitimindeki kalabalık çeker dikkatinizi birden. Burası, sinema tarihinde olay yaratan "Âvâre" filminin gösterildiği Halkevi Sineması'dır. Sıraya girmemiş olan insan yığınının, gişeden bilet alabilmek için gösterdiği çaba ile dalga geçer gibi, filmin şarkısı duyulur hoparlörden:

"Avara mu nı nınınım...Avara mu nıı nınınım..."

Kalabalığa girmeden, Vali Konağı ve Kız Enstitüsü'nün önünden geçip; çinilerle kaplanmış "Âşıklar Çeşmesi" ile buluşursunuz köşede. "Hacıkılıç'ın Mıhlım Suyu"ndan içersiniz, avucunuzu doldurup, hasretle öper gibi. Durup soluklanırken, karşınızdaki Hacıkılıç Camii'nin, ince minâresinin gölgesi düşer üzerinize ve Edebiyat derslerinde ezberlediğiniz şu beyit dökülür dudaklarınızdan:

"Dest-bûs arzusuyla ölürsem dostlar,
Kûze eyleyin toprağım, sunun ânınla yâre su"

(Dostlarım; eğer sevgilinin elini öpmeden ölürsem, mezar toprağımdan testi yapın ve sevgilinin suyunu onunla verin.)

Divan şiirinin lezzetini içinize sindire sindire yürürsünüz. Sağda, yazlık Emek Sineması, karşısında biraz çukurca yazlık bir bahçe. Yanında, önlerinde bahçe olan, ikişer katlı, geniş balkonlu müstakil evler. Köşeye geldiğinizde, Kayseri'nin ilk apartmanı sayılabilecek olan Emek Apartmanı. Sola, içeriye doğru giden cadde üzerinde yeni yapılmış olan Örnekevler ve karşıda Devlet Hastanesi. Emek'ten demiryoluna doğru yürürken; yine sağlı sollu, bahçe içinde, ikişer katlı, geniş balkonlu müstakil evler. Bitimine yakın sağda ise, bazı geceler arkadaşlarla dolaşırken acıkıp, yavan da olsa yemek için "tek tırnak" pide attırdığınız, Kuruşcu'nun Fırını.

"Buradan Çevreyol geçecekmiş"denilen tozlu yolu geçer geçmez, tren düdüğüyle irkilirsiniz birden. Geçit kapanmış, Ankara'ya gidecek olan motorlu tren, ray değiştirmek için manevra yapmaktadır. Bu işin uzun süreceğini bildiğiniz için, tahtadan yapılmış olan üst geçide çıkarsınız. Buradan, ne kadar da yakın görünür istasyon binası. Tren hareket eder, yolcular ve onları uğurlayanlar el sallar; tren görünmez oluncaya kadar. Kavuşmayı bekleyenler sevinçlidir ama, ya ayrılanlar... "Ayrılığı en iyi trenler bilir" diye geçirirsiniz aklınızdan..

Geçit açılmış, uğurlayanlar dağılmış ve ortalığı bir sessizlik kaplamıştır. Siz, bir süre daha boş istasyona, uzayıp giden demiryoluna bakıp durursunuz. Ve Şemsi Belli'nin, diğer kitabından dizeler gelir aklınıza:

"Ağlama 'Bahar Güneşim' ağlama;
Yolların gurbete çıktığı yerlerde,
Yolcular ağlamaz.
Mesâfelerin ardında kalan gözyaşları,
Çoktan kurumuştur..."

İstasyondan geçide doğru gelen, iki tarafında akasya ağaçları olan "Âşıklar Yolu"nun, zaman zaman nelere şahit olduğunu hatırlamaya çalışırsınız. Kimi, akşamüstleri bu yolda; okul çıkışında buluşup, elele tutuşan acemi âşıklar, hiç konuşmadan yürürler, kimi mehtaplı gecelerde

de, birkaç arkadaş ağaçların altında şarap içip;

Fâriğ olmam meşreb-i rindâneden

diye, uyumsuz başladıkları hüseynî şarkının son dizesinde;

Çıkmam Allah etmesin meyhâneden

derken, hep bir ağızdan ve yüksek sesle söyledikleri tekrarda, ancak birliktelik sağlarlar:

Allah...!

Üst geçitten, son olarak Şehit Nâzım İlkokulu'nu, Demirspor Lokali'ni, bahçesini ve yazlık sinemasını da süzdükten sonra inersiniz merdivenlerden. Demiryolunu geçer geçmez hemen sağınızda, Askerî Dikimevi'nin kapısında duran nöbetçiler çeker dikkatinizi. Daha arkada ise, Devlet Malzeme Ofisi'nin binaları vardır. İleride, soldaki Sümer Memur Evleri daha içeridedir. Fabrikada görevli memurların oturduğu, tek katlı, bahçe içindeki sâkin görünüşlü bu evlere yaklaşırken duyduğunuz sesle irkilirsiniz: GOOOLLL!...

Sümer Stadı'nda Hava Gücü ile Sümer Spor'un futbol maçı vardır ve mücadele çok heyecanlı geçmektedir. Bu stadda, daha da çekişmeli geçen okul maçları da yapılır. Hele Kayseri Lisesi ile Sanat Okulu'nun futbol maçları, büyük kavgalara bile sahne olur. Her şeye rağmen bu stada en çok yakışan, 19 Mayıs Törenleri'dir. Pazarören Öğretmen Okulu öğrencilerinin, esmer vücutları ve çıplak ayakları ile yaptıkları kusursuz hareketler ayakta alkışlanır. Kızların, kısa etekleriyle ***"Yine Bir Gülnihâl"*** müziği eşliğindeki, kurdeleli ve uyumlu hareketleri ise beğeniyle izlenir. Son olarak, askerlerin sergiledikleri savaş sahneleri, patlayan silahlar ve atılan sis bombaları heyecan yaratırken, çizilen Türkiye haritasının ortasına kurulan yüksek kulenin en tepesindeki askerin, göğsünden çıkardığı Türk Bayrağı, coşkuyu doruk noktasına ulaştırır.

Göğsünüz kabarmış, tüyleriniz diken diken ve gözleriniz nemli, kalırsınız oturduğunuz yerde bir süre. Herkes gittikten sonra, yavaş yavaş inersiniz tribünden. Çıkışa doğru dar yoldan ilerlerken, yüzme havuzundan gelen sesler , sizi o tarafa doğru çeker. Kapıdan girerken çalan telefona, havuz görevlisi Uzun Mehmet cevap verir: "Aloo!..Burası Mehmet, ben havuz, buyurun..." Havuz Mehmet, hiç hata yapmamış gibi konuşmasına devam eder. Duymamak için geri çıkarken; akşamki programına hazırlık yapan, baterist Karakin'in, bolero ritminden sonra girdiği davul solo bırakmak istemez sizi. Çam ağaçlarının serin gölgesinde yürüyerek uzaklaşmak istersiniz, ama nâfile. Kanepelerden birine oturursunuz ve o unutulmaz melodileri dinlersiniz sırasıyla: ***Bessame muço, It's now or never, You mean everything to me...*** Ne oldu? Hadi kalkın bakalım, nasıl kalkacaksanız oturduğunuz yerden. Ve bir yargıya varırsınız sonunda: "Şehrin sosyal yaşamına yön veren, Hava İkmal Gazinosu, Şeker Gölbaşı ve Sümer Havuzbaşı...sizler iyi ki varsınız..."

Stadın kapısından çıkarken, karşıdaki çayırlarda top oynayan çocukları görürsünüz, neş'e içinde. Sol tarafa doğru Vazife Evleri, karşıda Bekâr Apartmanı ve daha ileride bahçe içindeki evlerden oluşmaya başlayan Yeni Mahalle. Fabrika'nın kapısı kalabalık olur iş günlerinde. Vardiya usûlü çalışan işçiler dağılır, mesaileri bitince. Kapıdaki bekçiler, üstlerini arar işçilerin, lâcivert iş elbiselerini elleriyle yoklayarak. Sonra yorgun yüzleriyle, ya servislerini beklerler, ya da kimi bisikletiyle, kimi yaya olarak şehire, evlerine doğru giderler.

Tam o sırada bir fayton durur önünüzde. İçinden, o semtte hemen herkesin tanıdığı, kıyafeti düzgün ama, biraz kafası karışık "İprâm Bey" iner. Yanında ise, elindeki filede, iki sap pırasa olan bir hamal vardır. İprâm Bey, şehirde alış-veriş yapmış; fileyi, taşıması için bir hamala vermiş, daha sonra da bir fayton kiralayıp, hamalla beraber binip Sümer'e gelmiştir. İşçiler, hemen başına toplanıp onu konuşturmaya çalışırlar. Her cümlenin sonunda, "dedin mi?" diye sordukça, o da "dedim" diyerek cevap verir. Çabuk çabuk sorulan anlamsız sorulara, aynı çabuklukta verilen cevaplar komik bir ortam yaratır ve gülüşmelere vesile olur.

Biraz sonra bizim, Lüks Mercedes Belediye otobüsümüz gelir. Fabrikanın kapısından geri döner ve bekler. Ağır adımlarla yürüyüp otobüse biner ve boş koltuklardan birine otursunuz. Yorgunluktan kapanır gözleriniz ve otobüsün hareket ettiğini bile anlamazsınız. Bu mahmurluk ânında omuzunuza dokunanın, biletçinin eli olduğu gibi bir hisle irkilir ve uyanırsınız, şaşkınlık içinde. Gördüğünüz tablo gerçekten şaşırtıcıdır.

Evinizde ve her zamanki oturduğunuz köşenizdesiniz. Başucunuzda eşiniz, bir elinde yeni demlenmiş çay, diğer eliyle de omuzunuza dokunmaktadır. Belli ki oturduğunuz koltukta uyumuşsunuz bir süre. Oysa, geçmişteki güzel günlerin tadını çıkarmak için, şöyle bir kapatmıştınız gözlerinizi. İhtiyarlamanın getireceği hüzün yerine, sağlıklı yaşlanmanın huzurunu bir kez daha hissedersiniz yüreğinizde. Çayınızdan bir yudum aldıktan sonra, dizinizde duran takvim yaprağını alıp, bakarsınız yeniden: 22 Mart 2003. "Eski hesaba göre Mart 9'u. Ne kışlar, ne soğuklar olurdu eskiden" diye geçirirsiniz içinizden. Kaloriferden gelen sıcaklığa elinizi tutarken, "İskenbi"nin yerini tutmadığını düşünürsünüz.

Aile efrâdı ise, gözlerini bir noktaya dikmişler; hiç konuşmadan, biraz evvel biten TV dizisi Asmalı Konak'tan sonra, zaten sürekli yayında olan, BBG Evi'ni izlemeye başlamışlardır. Bir süre boş gözlerle bakıp; "Lâhavle" çektikten sonra, yavaşça ve kimse farkına varmadan kalkarak yatak odanıza gidersiniz, çizgili pijamalarınızla... Bir başka zaman diliminde, başka güzellikleri yaşamak üzere kapatırsınız gözlerinizi. Uykuya varmadan önce şöyle düşünürsünüz:

"Zaman, harcanmadığında biriken bir şey değildir. Üstelik, harcandığında da gerçekten biter. Çünkü zaman, hayata eşittir..."

İNSAN DAVRANIŞI VE MİMARİ ANLAM

Şengül ÖYMEN GÜR
Mimar, Prof.Dr.

Karadeniz Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

kuram

Bugün kentsel çevrelerin oluşumunda yaşanan olumsuzluklar, insan-çevre etkileşimleri konusunda yarım yüzyıldır yapılan ve biriken araştırmaların kentsel çevre ve binaların tasarımında bir türlü yararlı hale getirilemediğinin açık bir kanıtıdır. Bu yazıda biriken çevre/davranış bilgisinin mimari iç/dış mekanların oluşumunda neden yararlı olamadığına bir açıklık getirmek; davranış/mekan anlamını çözümlemede hangi bakış açılarının geliştirilmesinin zorunlu olduğunu göstermek; ve bu tip irdelemeler için stratejiler önermek istiyorum. Çünkü, bu yazıda uzun erimli amacım, eskiyi anlamak, değişimi yorumlayabilmek, geleceği sezmek ve eleştiri yoluyla geleceğin planlanmasına katkıda bulunmaktır.

DAVRANIŞ TANIMI ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Özellikle 1960'lı yıllardan sonra algı ve biliş psikologlarının, kültürel belirlenimcilerin ve Goffman, Hall, Sommer, Barker, Lynch ve Rapoport gibi ampirisistlerin etkisiyle tasarım disiplinlerinde yaygın ilgi toplayan ve zaman zaman beni de içine alan ampirisist (atomistik) ve yapısalcı (strüktüralist) davranış yorumları, kent planlama ve mimarlık konusundaki eleştiri yazılarından ve buralarda gündeme getirilen söylemlerden sanki bağımsızlarmış gibi katı bilimsel yöntemlere sığınırlar.

Bu düşüncedeki araştırmacılar davranışı, değişmeyen mekanizmaları olan ve fakat gösterge ve simgeleri kültürden kültüre değişen, anlam ifade eden yapılar şeklinde tanımlarlar. Her iki tutumun da iki önemli özürü vardır ki, ironik bir biçimde, biri ampirisist diğeri yapısalcı olmalarının zaten doğal sonucudur.

Ampirisist (atomistik) davranış tanımları, davranışın, derin ve dinamik yapıların bir sonucu olduğunu görmezden gelirler. Bu çalışmalardan elde edilen bilgiler, sınırlı sayıda örneklemle ilerleyen, bir çok faktörü dışarıda bırakan, ya bilindikleri tekrarlayan ya da çözümlenmesi güç olanı, akıl yürütmeden, yeniden mitleştiren bilgilerdir. Daha açık söylersek, bu çalışmalar bilişin içinde cereyan edenleri açıklayamadıkları için sonucu olan davranışı düpedüz tarif ederler. Özellikle Rapoport ve takipçilerinin en sakat yanları, davranışın kültüre dayalı ve değişmez bir dünya görüşünün sonucu olarak ortaya çıktığı şeklinde gizli bir varsayım taşımalarıdır. Oysa, çeşitli yöntem ve teknikler kullanarak halka ulaştığım bir çok araştırmada insanların çevresel tercihleri ve davranışlarında, kültür ve dünya görüşündeki hızlı değişimlerin, onaylanmış kültürden çok daha etkin bir rol oynadığını açıkça saptadım ve çeşitli ortamlarda ifade ettim (Gür 1997; Gür 1998g).

Bu çalışmalardan öğrendiğim en önemli şey, davranışımızın, algı ve bilişimizle yönlendiği ve karşılığında geri besleme yoluyla bu yapıları yeniden yapılandırdığıdır. Bir başka deyişle davranışın değeri de anlamı da dinamiktir.

Yapısalcı (sistematik) yaklaşımlar ise davranışın daha kapsamlı sistemlerle iç içe olduğunu benimseyen ve bu yapıyı tarif eden yaklaşımlardır. Fakat, bunlar da ancak, mimari historiographik bilgiyle donatılmış deneyimli eleştirmen-okura bir şeyler çağrıştırırlar. 'Diğerleri' için ise bu yapılar soyut ve anlaşılmaz kalırlar. Bu konuda yapılmış en kapsamlı çalışmaya kendimi örnek verirsem hem kimseyi gücendirmemiş olurum hem de tartışmayı daha rahatlıkla sürdürebilirim, çünkü, "Mekan Örgütlenmesi" (1996a) kitabımı okuyan herkes oradaki müthiş tabloyu anımsayacaktır (Çizelge 12; s. 166).

Aslında bu tablonun yapısalcı kurgusunun bu gün hala çok doğru ve kapsamlı olduğunu düşünüyorum. Ancak, bu kavramları (39 adet) nasıl ve ne gerekçelerle seçtiğim, mekan-davranış etkileşimi bağlamında taksonomik önceliği olan kavramın hangisi olduğu bu tablodan belli

değildir. Aydınlanma sonrası mimarlık ve kent bilim eleştirisinde, bu kavramların örgütlenmenin neresinde aranması gerektiği, bu kavramlardaki değişimin tarihte nasıl geri sürüleceği de belli değildir. Bugün, yenilik, iyilik, doğruluk ve güzelliğin bu araçlarla tasarım aşamasında ve bitmiş projede nasıl aranacağı ise hiç belli değildir.

Oysa, asıl önemli olan, iletişimsel değeri olan bunlardır.

Kısacası, yukarıda tanımlanan yaklaşımlar bu gün kullandığımız çevrenin anlamını açımlamada ve tartışmada bu halleriyle yetersizdirler. Buna tarih karşıtı Lévi Strauss da katılmakta ve özellikle insan yaratısı olan olgulara yapısalcı analiz yöntemleri uygulanmasını eleştirmektedir: "Antropolojide olsun linguistikte olsun yapısal yöntem değişen içeriklerde değişmeyen yapıyı keşfe yönelir. Edebiyat eleştirmenleri ve tarihçilerin sözünü ettiği yapısal analiz ise, değişken yapılar içinde tekrar tekrar ortaya çıkan değişmeyen içeriği aramaktadır". Bir başka deyişle, Lévi Strauss, süregideni, biteviye karşımıza çıkan özü ve ona bağlı anlamı deşifre etmenin peşindedir.

Sanırım mimari çevrenin anlamını çözümlemek de Lévi Strauss'un işaret ettiği gibi mimari çevrede değişmeyen özü, içeriği aramaktan geçmelidir.

Yorum deyince yalnız, Barok dönemlerde yaşamış Tesauro'dan yapılan bir alıntıya rastladım Tafuri'de ikinci okumamda (1980) aynen şöyle diyor Tesauro : " Tevrat'ı yorumlayanların bütün mahareti bilgili ve bilgisiz(1) insanlardan meydana gelen topluluğa seslenirken, bilgililerin gereğinden fazla şeyi, bilgisizlerin de pek az şeyi anlamaktan duyabileceği sıkıntıları önleyecek biçimde zor ile kolay olanı karıştırarak aktarabilmeleridir". Yorumun bütün inceliği buradadır işte...Ama ben bu konudaki beceriyi uygulayana bırakarak çevresel yorum konusuna açıklık getirmek istiyorum.

DAVRANIŞ NEDİR?

İnsan davranışı kişinin, insan, toplum, doğa ve evren konusundaki felsefece kavramları ve inanışlarının kaynar magmasından yukarı doğru fışkıran lavlardır. Davranışın en temel, değişmez yapısı ortaya çıkma isteğidir. Yöneylem araştırmacılarına göre bu istek amaçlıdır ve yarara yöneliktir (Ackoff 1962). Ama bir davranıştan sağlanan yarar haz da olabilir. Yani, karnın doymasından öte bir şey.

Başka türlü söylersek, davranış gereksinme ve isteklerin bir göstergesidir. Bir işlevi ve/veya bir anlamı olabilir. Ya da bir davranışın işlevi doğrudan anlamı olabilir: Bir cenaze törenine katılmak "acıyı paylaşma" mesajını iletmekten başka ne işe yarar ki! Ölen ölmüştür.

Davranış insanın doğal, yapay, toplumsal, fiziksel ve metafizik çevre ile etkileşimlerinin tümüdür. Zaman-mekansal bir devinimdir, ama asla salt bedensel bir devinim değildir. Davranış aklın ve ruhun bir devinimidir. Mor ötesi ışın gibi algı sınırlarımızın dışına taşabilir. Karşımızda sükunet içinde oturan birinin aslında o anda çılgınca bir karar vermiş olduğunu nasıl algılayabiliriz ki?

Demek ki, davranış her şeyden önce zihinsel bir süreçlendirmedir.

Davranışta, Jung'a göre, insanlık tarihinin başından beri aktarılarak gelen bilinç ötesi bir geçmişin izleri de aranabilir. Bunu kabul edersek, davranışın rüyalarda ve simgelerde ortaya çıkan arkitipsel kökleri olduğu bile söylenebilir. Belki de en karmaşık ve en yoğun algılamlar (percepts) ve duygulamlar (affects) kökleri en geçmişte olanlardır(2). Örneğin, "anne sevgisi" idesi bütün anne sevgilerinden kusursuz değil midir? Nereden gelmektedir?

Davranış farklı derinliklerde anlam saklayan bir anlatım (expressive) sistemidir. Onu deşifre etmenin kodları onu kapsayan ve onunla kapsanan sistemlerin sisteminde aranabilir. Bu anlamda davranış sistemi linguistik ve antropoloji gibi bilimlerde sıkça uygulanan yapısal analizlerle, kültürel belirlenimcilikle, semiyolojinin simgeler sistemiyle ve onları yeniden mitleştiren söylemleriyle açıklanamaz.

O, şimdi ve buradadır. Ama, anlamı tarihseldir.

Tarihsellikten söz ettiğimiz anda kendimizi bir ikilem içine atmış gibi görünebiliriz. Çünkü; Marksist ideoloji "derin yapılar"ın insan yapısı olduğunu ve yeniden yapılandırılmasının olanak dahilinde olduğunu savunurken, yapısalcıların değişmeyen yapıları mitselleştirmesi, materyalist tarihselciliği zora sokmuştur. Ama bu tartışma bir yöntem tartışması olmaktan çok "doğa" ve "kültür" arasında ideolojik bir kavga gibi görülmelidir.

Bizim burada sözünü ettiğimiz tarihsellik ise eleştirel tarihtir. Eleştiriye konu olan "varlığın" tarih boyunca nasıl yapısal-örtüsel bir değişime uğradığını belli paradigmalara dayalı olarak aktaran bir tarih. Bu tarih, tarih ile kuram arasında bir yerde oturur. Eleştirel tarih bir değerler sistemi (kodları) yaratarak geçmişe anlam kazandıran ve böylece bugünün eleştiri nesnesinin anlamına açıklık getiren tarihtir. Bu tarih, aynı disiplinden olanlar için öyle ortak bir koddur ki o olmadan göstergeler ve simgeler deşifre edilemez. Davranış ve mekan sistemlerinin yapısal analizi ancak böylesi bir tarihsellik anlayışı içinde ele alınırsa davranışın da mekanın da anlamı çözümlenebilir. Bunu örneklemek üzere bir şekil bırakıyorum aşağıya (Şekil 1). Bunu bir bulmaca gibi kabul edip düşünebilirsiniz.



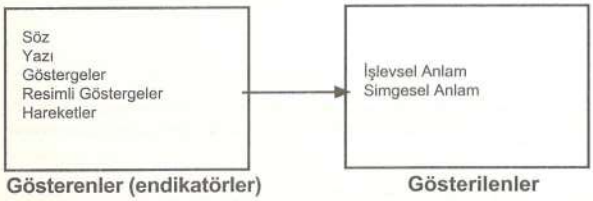
Şekil 1. Bir bulmaca : Bir temel tasar ödevi gibi algılanan bu kompozisyonların anlamlarını keşfediniz (çözüm notlar bölümünde açıklanmıştır).

DAVRANIŞ - ANLAM YAPISI

Davranışın yapısal analizi karşımıza çeşitli aktonlar, ergiler ve etkinlikler gibi bölünmeleri, yüz ve vücut sembolizmi gibi kavramları çıkarır (Gür 1996a). Davranışı bu yollarla algılarız. Bunlar davranışın somut gösterenleri (endikatörleri) dir. Ya bir şey anlatır ya da bir anlam taşırlar. İşlev ve anlam davranışın gösterilenleridir (Şekil 2).

DAVRANIŞIN GÖSTERENLERİ (BİLEŞENLER)

İnsan davranışının en temel göstereni (endikatörü) içeriksel bileşenidir. Goffman (1963) bundan "linguistik bileşen", Altman (1975) "sözel bileşen" diye söz eder. Bence her iki tanım da eksiktir. Davranış en temel olarak, söz yerine basit bir hareketten de oluşabilir. Dolayısıyla, içeriksel bileşen, söz, yazı, kalıplaşmış bazı el-kol-yüz

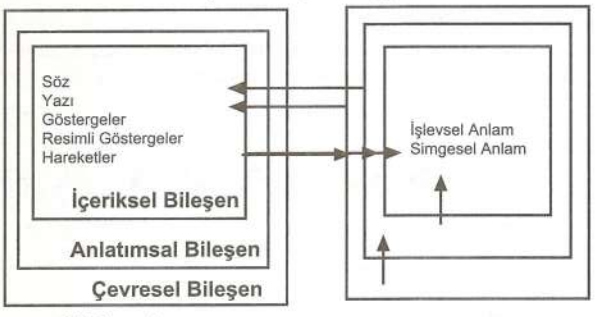


Şekil 2. Bir gösterge sistemi olarak davranış

işaretleri (jest ve mimikler) ve resimli göstergelerden oluşur, demek daha doğru olur.

Davranışın bir diğer bileşeni anlatımıdır. Konuşmada kullanılan sesin tonu ve şiddeti, yükselme ve alçalması, yazı dilinin stili, yüzün anlatımı, duruş ve oturuşun, vücut pozisyonlarının, giysi ve takıların durumu davranışın anlatımını tamamlarlar. Bunlardan kısaca içeriğin koşulları diye söz edebiliriz (Şekil 3). Davranışın çevresel-ya da mekansal-bileşeni ise kişinin çevresel anlatımıdır. Yani, davranışın çevreye değdiği noktadaki özel durumu (Gür 1996a).

Bir gösterge sistemi olarak davranış, endeks, sinyal, sahte-sinyal ve kasıtlı endeks olarak yordanabilir. Davranış bir endeks gibi ele alınınca kendine işaret eder: "Yürümek" yürümektir. Alnımıza çarpan yağmur damlasının yağmura işaret etmesi gibi açık bir gerçektir. Burada, gözlemci zihnin, davranışın içeriksel bileşenini "basit anlama" kapasitesiyle değerlendirmesi söz



Şekil 3. Ayrıntılı bir gösterge sistemi olarak davranış

konusudur. Oysa, birine baygın baygın bakıp kırıtarak-salınarak yürümek bir sinyaldir. Yani, iletişimsel değer taşıyan bir gösterge. Burada içerik zengin bir anlatım kazanır. Yürümek kendinden başka bir şeye ya da şeylere işaret eder: Örneğin, "Gel beraber yürüyelim" ya da "Ben senden daha güzelim"gibi...

Bir de bilinçli olarak ortaya konmamış olduğu halde reseptör tarafından bilinçli gibi kabul edilen sinyaller vardır. Bunlardan sahte-sinyaller diye söz edilebilir (Buyssens 1943; Prieto 1966; Bonta 1979) . Diğer yandan, bilinçli ve kasıtlı olarak ortaya konmuş olmasına karşın reseptörün amaçsızmış ya da doğalmış gibi kabul ettiği endeksler olabilir. Bunlardan da kasıtlı endeks diye söz edilebilir (a.g.y.).

DAVRANIŞIN GÖSTERİLENLERİ

Davranışa anlamını veren davranışın ortam koşulları ve anlamsal kodlardır. Ortam koşulları, insanın ve/veya toplumun, sosyal-kültürel evrim ve siyasal-ekonomik-üretim süreçleri içindeki yeri, felsefi ve entelektüel varoluşudur. Anlamsal kodlar ise toplumda kabul edilen bir değer sisteminin gönderme yapılan ölçütleridir. Nasıl bir sözcüğün yan anlamı ve benzetmece anlamı tümce içindeki kullanımına ve diğer sözcüklerle ilişkisine bağlıysa, davranışın anlamı da davranışı gerçekleştiren kişinin içinde bulunduğu ortamın koşulları, ortamın ortaklaşılan değerleri ile kendi arasındaki ilişkiye bağlıdır. Kulübenin bir köşesinde tek ayak üstünde duran bir Afrikalının aslında dinlenmekte olduğunu anlamak için o ortamı ve paylaşılan değer sistemini bilmek gerekir.

Anlam, olasılı alternatiflerden oluşan karmaşık bir sistem içinde işlev görür. Davranışın bilindik kodları varsa başat yan anlam kolayca çıkarsanabilir. Yukarıda verilen örnekteki yürüyen kadın yere bir de mendil düşürseydi her şey (bizim geleneksel kültürümüzde) daha açık olurdu. Ama açık olmayınca yorum okura (reseptöre) kalır. Bir başka deyişle, anlam görecelidir: Yorumlayana bağlı olarak çoğalır. Fakat, bu çoğulluk sonludur ve tüketilebilir. Derrida'nın "sonsuz anlam" savı hiç anlam demektir. Ben Eco'ya (1991) katılıyorum; her davranışın, tüm karmaşıklığa karşın, bir temel anlamı, bir de başat yan anlamı vardır. Başat anlam çözümlemesinde ortam koşulları ve anlamsal kodlar önemli ipuçlarıdır.

Ortam koşulları dinamik ve progresif bir yapıya sahiptir. Değişen dünya görüşleri, değişen değerler, değişen paradigmalar, değişen anlamsal kodlar ve makro düzeydeki soyut davranışlardan etkilenir. Sadece zihnin gözleriyle algılanabilen, makro düzeyde, bir de soyut davranış vardır, çünkü. Bu davranış, kitlelerin davranışıdır. Zaman-mekanda yüzen balık filoları gibi algılarız onu. Ya da ben hep öyle algılarım kentleşmeyi, göçleri, büyümeyi, artmayı, mobiliteyi, yani coğrafyasal ve kentsel hareketliliği. Bunların bilimsel gösterenleri sayılar, grafikler ve tablolardır. Bu nedenlerle davranışın anlamının yoruma konu olduğu çalışmalarda kente göç nedenleri, beklentiler,

kullanıcının kentlileşme süreci, yaşam modalitelerindeki çeşitlenmeler, aile yapısındaki değişiklikler, uyum/uyumsuzluk endikatörleri ve özellikleri, kültürel değişim süreci içindeki toplumlarda sık rastlanan sahte-sinyaller, kasıtlı endeksler mutlaka çok iyi anlaşılmalıdır.

Çağlar boyu mekanları başarılı kılan, dönemlerin sosyal, felsefi ve davranışsal yapısı ile mekanların kurgusu arasındaki uyum olmuştur.

Ben, ortam koşulları derken yukarıda belirtilen durumların insanın dünya görüşüne etki eden soyut inter-sübjektif değerlerinden söz ediyorum. Bir başka deyişle, Hegel'in "nesnel tin" kavramını, yani "hepimizin içine batmış olduğumuz ve içinde birbirimizi anladığımız ortaklaşalıklar ortamı"nı alıp, onun içine bireyin veya toplulukların kendi kendileriyle hesaplaşmasını katıyorum. Ortaklaşalıklar ortamının içine bireysel aklı yerleştiriyorum ve buna ortam koşulları diyorum. Dolayısıyla, gerek ortam koşulları ve gerekse anlamsal kodlar benim anlayışımda uçsuz bucaksız bir alacakaranlıkta, sürekli devinim halinde, kendi kendilerini dengeleyen, kaotik bir yapı kazanıyorlar. Sonuçta, toplumun davranışı toplumsal varoluşun, insanın davranışı da bireysel varoluşun yansıması oluyor.

Beni böyle düşünmeye iten neden, insanlık tarihinde yaşanmış en büyük devrim olan modernitedir. Moderniteyi bilimsel, siyasal, kültürel ve endüstriyel yeniden yapılanmalar olarak tanımlamak olanaklıdır. İşte bu devrimler ve onların sonuçlarından dolayıdır ki insan davranışı konusunda kusursuz bir yorum, ortam koşulları ve anlamsal kodları da etkisi altına alan değişim parametrelerinin iyi anlaşılmasını gerektirir. Bu nedenle bu yazıda modern ve postmodern eğilimlere de değinmek zorundayız.

Modernite / Postmodernite ve Anlam Kodlarında Çözülme

Çağdaş bir yorumun güçlüğü yorumu değerli kılan anlam kodlarının çözülmüş olmasından kaynaklıdır. Bu tümceyi daha iyi açıklamak için modern devrimi açıklamada kullanılan siyaset, kültür ve dil gibi açılımları dönemleştirerek özetleyelim:

Siyaset. Modernitenin siyasal söylemi ciddidir. Etik değerler ve sınıfsal mücadele ön plandadır. İdeolojik amaçlar her sınıf için önemli bir değere sahiptir. Modernite özünde mutlakçılık ve her türlü faşizme karşıdır. Laik demokratik hukuk düzenini savunur. Ancak, kapitalizmin patlama ve risk anlarını denetim altında tutmak için düzen ve örgüt fikrinden yanadır. Postmodern dönemlerde ise politik söylem estetikleştirilmiştir. Popüler kültür oy potansiyeli açısından önem taşıdığından anlatı en sıradan ve en yerel sözcüklerle yapılır. Postmodern siyaset özünde ciddiyet ve tutarlılıktan uzaktır. Değişik imaj ve imgelerin çokluğu iktidarın anahtarıdır. Esnekliğin getirdiği alt üst oluşlarla ırkçılığın ve dinciliğin önü açılır. Parçalılık ve çok seslilik uğruna kimliksiz yapılar kabul görür. Farklı görüşlere sahip kesimler iktidarı ele geçirmek için birleşir ve kimliklerinden özveride bulunurlar. Savunulan radikal demokrasi olduğu sürece çok sesliliğin tek sesliliğe dönüşmesi de sonuçta kaçınılmaz olacaktır.

Endüstri. Modernitede sanayi toplumu olmak hedeftir. Makineleşme, işçi istihdamı, varlık koşullarının etkileşimleri sonucu ortaya çıkan belirsizlikler ve istikrarsızlıklar modernitede doğal karşılanır. Rekabet arttıkça teknolojinin gelişmesi kaçınılmazdır. Makine gücü ve işbölümü sermayenin emeğe karşı gücünü arttırır. Postmodern dönemde ise sanayi toplumundan hizmet toplumuna geçilir. Bilgiye dayalı maddi ilişkiler önem kazanır. Rekabet piyasa toplumuna göre işler. Üretim zenginlere ve özel tüketime yönelmeye başlar. Belirsizlikler, istikrarsızlıklar ve güvensizlikler artar. Piyasalar oynak ve dengesizdir. En basit etki küresel olarak hissedilir.

Kültür. Modernitede çeşitli arzular, eğilimler ve ruh halleri baskı altındadır. Kültür ürünlerinin değeri satın alma değeriyle ölçülmeye başlar. Geleneksel dayanışmacı yapı çözülür. Kültürel miras kendi içinde, yaşama katılamayan bir değer olur çıkar. Kapitalizmin fetişleri arzulanmaz. Postmodernitede arzular, eğilimler ve ruh halleri denetimden çıkar, özgürleşirler. Üretilen nesnelerin değeri kârdır. Bir yandan gelenek ve tarih metalaşır, diğer yandan kurgu hepsinin önüne geçer. Fetişler paganlaştırılır, iyi ambalajlanır ve kâr amaçlı kullanılırlar. İmgeler derinlikten yoksundur, gelip geçici roller üstlenirler.

Dil. Modernitede söylemler seçkin ve seçkincidir. Üst dil, üst anlatı, üst kuram hakim görüştür. Anlatılarda ideolojik amaçlar betimlenir. Metin belli kurallar çerçevesinde oluşturulur. Üstünlük, kusursuzluk ve başat yan anlam istenen sonuçlardır. Postmodern söylemde ise üst dil, üst anlatı ve her türlü üst kuram yadsınır. Metin ya çok sıradan ve çok yereldir ya da dil oyunlarıyla abartılmış şizofrenik bir ruh halidir. Kısacası postmodern dil polisemiktir.

Modernite ve postmodernite arasındaki bu temel farkları bilmeden insan davranışını ve onun ürünlerini kusursuz bir biçimde yorumlamak olanaksızdır. Ama diğer yandan, anlam kodlarını türeten ve sağlamlaştıran zemin ıslanmış ve kayganlaşmıştır. Artık görünen anlamı deşifre etmek de eleştirmenin kendi değerlerine ve öz becerisine kalmıştır. Retorik yoluyla sağlanan inandırıcılık her türlü bilimsel yöntemin önüne geçmiştir.

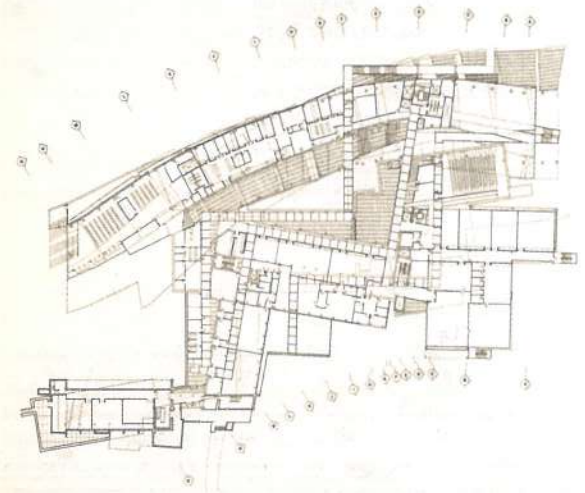
Mimari-Mekan-Davranış-Anlam

Mimari en genel anlamdaki insan davranışının, yani, tarihin bir anındaki ortam koşulları ve anlam sistemlerinin hem bir göstereni ve hem de gösterilenidir. Mimari ve davranış birbirlerine ayna tutarlar. Davranış duvar olur bölünür, eşik olur atlanır, kapı olur kapanır, cam olur açılır, bahçe olur saçılır. Mimari ve davranış mimarinin temel başvuru kodu olan "mekan"da buluşur, örtüşürler.

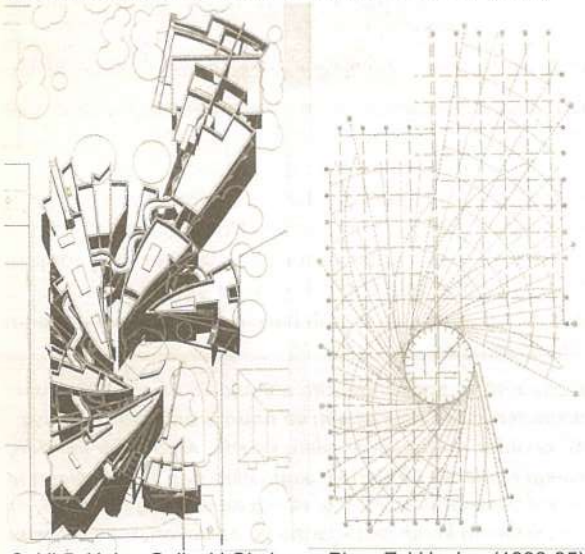
Bu mekan a priori bir bilinçlilik hali değildir. Mekan tarihteki

çeşitli anların sosyal ve entelektüel koşullarına bağlı, zihinsel ve inter-sübjektif bir yapılanmanın ürünüdür.

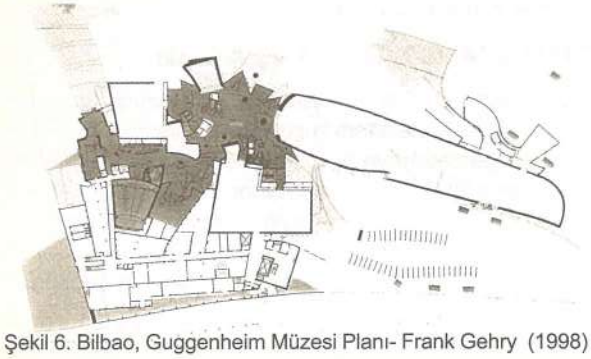
Panofsky, Gotik mimari ile Skolastik düşünce arasındaki koşutluğu incelediği çalışmasında Ortaçağ ideallerinin altında yatan inter-sübjektif değerler kodunu ortaya koymuş, felsefi düşünce ile mimarinin her anlamda örtüşmesine dikkatleri çekmiştir (1972). Bununla da



Şekil 4. Aronoff Sanat Merkezi Planı-P. Eisenman (1997)



Şekil 5. Heinz-Galinski Okulunun Planı-Zvi Hecker (1993-95)



Şekil 6. Bilbao, Guggenheim Müzesi Planı- Frank Gehry (1998)

kalmamış, bu özdeşleşmenin, tarihte donmuş kalmış soyut bir olgu olmak yerine, tarih boyunca karşılıklı etkileşim içinde sürüp gittiğine ışık tutmuştur. Gotik katedrallerin Batı cephesindeki "Gül pencere" nin St. Denis'den, Laon'a ve Rheims'e kadar gösterdiği değişimlerin yapı ustalarının zaman içindeki felsefi tartışmalarının sonucu olduğunu ortaya koymuştur: St. Denis'de gül pencere organizma ile diyalektik bir zıtlık içindedir, Laon'da tekil öge organik bir hal almıştır ve nihayet Hugues Libergier, Rheims'te gül pencere ögesini müthiş bir organik sentezin içinde neredeyse algılanamaz hale getirmiştir. Panofsky, Skolastik düşüncenin yapısında görülen zihinsel süreçlerin büyük katedrallerin yapısının arkasında gizli olduğunu açıkça kanıtlamıştır. Yaşamın mekanıyla imgenin mekanı bir ve aynıdır.

Diğer bir çalışmasında Panofsky perspektif temsillerde belli bir "simgesel biçimin" varlığını fark ederek, Rönesans'ın tek kaçışlı perspektifi, çok kaçışlı perspektif ve eğrisel yüzeylerin perspektifi ile bunlara tekabül eden dünya görüşleri arasındaki bağlılaşımı ortaya koyar (1955). Açıkçası, insan zihninin gözleriyle gördüğünü sanatsal yasalarla yeniden yapılandırmaktadır.

Mies'in Barcelona Pavyonu modernizmin bilimsel pozitivist döneminin bir aynası değil de nedir? Bu "hiçbir şeysiz" mekanın deneyimli bir göze "muhteşem" görünmesi, ardında yatan matematik vizyondan kaynaklı değil de nedir? Antikitenin kusursuz arkitektoniğinin ardında nasıl doğanın ve tanrılar düzeninin kusursuzluğu yansıyorsa, "dik açı" da Mondrian'da, Mies'de ve Corbu'da bir temsildir. Nasıl Kahn'ın "nesneden özneye bakışı" bir simge değeri taşıyorsa, bugün Eisenman'ın Cincinatti Üniversitesi Sanat Bölümü projesinin ardında bilimsel belirsizlik ve kaotik evren görüşü sembolize edilmiyor mu? (Şekil 4) Ya da Zvi Hecker'in Heinz-Galinski okulunda kaotik sonsuzluk ve denge kavramı sembolize edilmiyor mu? (Şekil 5). Eğer Frank Gehry'nin Bilbao Guggenheim'da gerçekleştirdiği eğriler ve doğrulardan oluşan mekan örgütlenmesi "farklı olanların kusursuz sentezi" anlamını taşımıyorsa çok masraflı bir saçmalık değil de nedir? (Şekil 6).

Davranış ve mimari mekan arasındaki bu işlevsel ve anlamsal benzerliği Foucault'dan (1994) severek ödünç aldığım, yakınlık, yansıma (rekabet), kıyas ve sempati kavramları ile açıklamak da olanaklıdır.

Yakınlık. Raymond Hood "Plan özellikle önemlidir, çünkü insan kullanıcının bütün etkinlikleri zeminde gerçekleşir" demiştir (Lucan 1991). Davranış ve mekan, şeylerin kavşağında buluştuklarında birbirlerine dokunmakta, kenarları birbirlerine karışmaktadır: Bir konutun, ailenin özel davranışlarını dış duvarla sınırlamasındaki gibi davranış ve mekan birbirlerine dokunacak kadar yakındırlar.

Yansıma. Davranış ve mekan kopmuş bir zincirin halkaları gibi, yerçekimi yasasından sıyrılmış olarak, birbirine

değmeden, mesafesiz, aynadaki yansımaya benzer bir biçimde birbirlerini çoğaltır, birbirlerini taklit ederler. Biri diğerinde yansır. Ağız ve karadelik gibi. Ölüm ve mezar gibi...Kubbe ve gök kubbe gibi...

Kıyas. Davranış ve mekan çeşitli akrabalık ilişkileriyle birbirlerini çağrıştırırlar. Bizi karşılaştırmaya (kıyasa) sürükleyen bir bağ vardır aralarında. Sarı bir beniz nasıl hastalığa işaret ediyorsa, davranış ve mekan soyut bir kavram veya bir ilişkiye göre birbirlerine işaret ederler. Kuş-uçmak-TWA havaalanı arasındaki ilişki temassız bir kıyas örneğidir.

Sempati. Davranış ve mekan arasındaki diğer bir benzerlik ilişkisi sempati –duygusal yakınlık- ya da tersi olan antipatiyle açıklanabilir. Hiçbir kurala bağlanamayan bir nedenle biri diğerinden hoşlanır, onu kendine döndürür ve kendisiyle özdeşleştirir. Gündüz sefa akşam cefa çiçeğinin gün batarken sönmesinin nedeni veya İslami tevhit ile kubbeli cami arasındaki bağ sempatiden başka hangi kavramla açıklanabilir?

Yaşamın mekanıyla imgenin mekanının bir ve aynı olduğunu fark etmek ve açıklamakta, yakınlık, yansıma, kıyas ve sempati gibi kavramlar işe yarar gibi görünmekteler.

Mimari Anlamın Yorumunda Eleştirel Güçlükler

Mimari anlamın çözümlenmesi mimari eleştirinin önemli bir parçasıdır. Oysa genel olarak eleştiriye karşı T. S. Eliot'tan beri duyulan kuşku sürmektedir. Üstadın kendisi çok eleştirel yorumlar yapmışsa da "eleştirinin ne kadarı duygu ne kadarı düşüncedir" belli değildir demiştir (1988). Aslında kendisi çok kusursuz bir yapısalcı eleştirmen (ve bence aynı zamanda ozan) olan Roland Barthes bile "eleştirinin kendi yazını edebiyatın ta kendisidir" diyerek eleştirinin anamorfoza neden olduğuna, yani, anlamın katlanmasına ve metaforun çoğalmasına yol açtığına işaret etmiştir (1965).

Ama ben her zaman bir mimari meta-dilin geliştirilmesinden yana oldum ve eleştirinin gelişme için vazgeçilmez bir araç olduğunu savundum (Gür 1998a). Fakat ne yazık ki, mimari eleştirinin sorunu, henüz kesin kabul görmüş bir eleştiri dili olmayışıyla da bitmiyor (Gür 1998a). Sanat ürününün bir mesaj taşımadığını düşünenler bile var. Bettini, Zodiac'ta (1958) yayınlanmış, semantik eleştiriyi yerdiği bir yazısında Panofsky'ye yüklenerek şöyle demişti: "Sanat bir temsil değil, tarihin biçimsel yapısıdır. Eğer sanatı bir dil gibi ele alırsak, o zaman sanatın dili kültürün morfolojisidir, demek mümkündür" (Tafuri, 1980; s. 177). Ama böyle düşünülürse davranış-mekan ilişkilerinin yorumunu yapmak olanaksızlaşır. Çünkü; bu görüş mekan sanatının sadece kendi dilsel yapısının tartışılabilir olduğunu ve başka hiçbir türlü iletişime konu olamayacağını, yani, bir mesajı olamayacağını söylemektedir. Ayrıca, kültürel belirlenimciliğe de tam bir örnektir.

Oysa, Brandi; "Sanat nesnesi tek bir mesaj taşımaz, tersine meydana getirildiği tarihteki anlamını ve daha sonraki tarihlerde büründüğü anlamları ortaya çıkarmak isteyen kişiler için ondan çıkarılabilecek çeşitli mesajlar barındırır" der (a.g.y.). Ben buna katılıyorum.

Gerek davranışı tek başına yorumlamada ve gerekse çevresel anlamı yorumlamada karşımıza çıkan bu eleştiri güçlüğünün nedeni bir ve aynıdır: geleneksel ortam ve değerleri alt üst eden modernite ve postmodernite.

Modernite değerler sistemini alt-üst etmiş, ortam koşullarını değiştirmiş, özgür bireyi yaratmış, mimari nesneyi herkesin kılmış, kısacası, tüm mutlakları darmadağın etmiştir: "Modernizm süreci içinde mimari, çok farklı sosyo-ekonomik sınıftan insanlara ve çok farklı dünya görüşü ve zevklere sahip insanlara verilen yasal bir hizmet olma doğrultusunda örgütlenmiş, kitlesel ve çoklukla anonim sunumlara dönüşmüştür" (Gür, Cordan 1996). Postmodernitede ise sanat ve mimari kendi reklamına dönüşmüştür. Sanatlarda ideolojik düşünce artık hiçbir önem taşımamaktadır. Üretilen sanat eserinin mesajı, nesneye kurgu yoluyla empoze edilen mesajdır. Temsilin içeriğinden çok biçimi, görsel yapısı önem taşır. Kent ise montaj-kolaj yoluyla yapılan yeniden düzenlemeler sonucu kendi kimliğini bulur. Morfolojik dil parçalı, kesikli ve kesinlik içermeyen bir tarzda kurgu yoluyla oluşturulur. Başat yan anlamlar tartışmalıdır.

Bu durumda mimari mesajların ya da ipuçlarının yorumlanmasında en kritik nokta anlamsal derinliği ifade eden kodların açıkça ortaya konmasıdır. Bu çaba eleştiriyi de daha sağlıklı kılacaktır.

Mimari Yorumlarda Anlamsal Kodlar

Mimari mesajların kodları konusundaki çalışmalara göz gezdirdiğimizde "birincil" ve "ikincil" kodlar ayrımına sıkça rastlarız. Ama hepsi farklı ve bana göre yanlış şeylerdir çünkü mimarinin gerçek yapısını anlatmaya yetmemektedirler. Örneğin, Corbu "birincil" duyumların mimarın iletmek istedikleri, "ikincil" duyumların okurun kendi ürettikleri olduğu şeklinde bir varsayım yapar. Bu ayrım yorumun göreceliğini ifade etmekten ileri gitmez, bence.

Nesnel yorumlarda önemli olan kimin neyi nasıl yorumladığı değil, hangi yapıların ve örgütlenmelerin ne gibi yorumlara yol açtığıdır.

Diğer yandan Eco, sentaktik ve semantik kodlar arasında ayrım yapmıştır. Eco'ya göre 'sentaktik kodlar (dizim kodları) bir binanın çözümlemesinin en temel ögeleridir. Semantik (anlamsal) kodlar ise temel işlevlerin (merdiven, çatı vb.) ikincil işlevleridir'. Keşke mimarlık anlambilimcilerin kuramlarına sığacak kadar basit olsaydı. Bizde belli bir plan konfigürasyonunun seçimi bile anlamsal bir yeğlemedir, bırakınız çatıyı, pencereyi...

Ayrıca, mimarlığın kendi tarihine, insanlık tarihine ve topluma karşı sorumlulukları vardır. Bir binanın çevreye

eklenmesi ya da bir meydanın yeniden ele alınması, kentsel bir bölgenin geliştirilmesi, bir bölgenin bir köprüyle bir başka bölgeye bağlanması tarihsel ve toplumsal kararlardır. Bunlar görmezden gelinerek salt sentaktik/semantik yapıdan çıkarsanan anlam, mimari anlamlar bütününü açıklayamaz. Mimarinin bir de ortamsal anlamı vardır.

Ortamsal anlamın gönderme yaptığı kodlar toplumların ideolojilerinden, değerlerinden, bilimsel-teknolojik-ekonomik düzeylerinden, siyasi görüşlerinden, aydınlanmada kat ettikleri yola kadar, her şeydir.

Ayrıca, her bina, bir yazınsal yapıttan farklı olarak, kendinden önce varolan fiziksel bağlama göreceli olarak da ele alınır. Mimarlıkta aslolan, biz mimarların karşılaştırmaya ölçüt oluşturan bir geçmişle birlikte yaşamamız ve bu geçmişi sürekli gözden geçirmemizdir. Buna tarihsel anlam da diyebiliriz.

Özetle, mimari anlam kodları dizimsel, dizim/anlamsal, ortamsal (yararsal) ve tarihsel (bağlamsal) olmak üzere en az dört boyutludur.

Ayrıca, mimarlıkta anlamsal kodlar ve dolayısıyla da anlam zamanla değişime uğrar.

Bonta'nın Mies'in Barcelona pavyonu örneğine yoğunlaşarak yaptığı tarihsel çözümleme, bir binanın yıllar boyunca ne tür yorum-anlam evrelerinden geçtiğini göstermek bakımından ilginçtir (1979). Buradan da görüldüğü gibi, mimarinin ve mekanın anlamı anlambilimcilerin sabit ve değişmez anlam yapılarıyla açıklanamaz.

Mekanın anlamsal çözümlemesi de tıpkı davranış gibi derin kuramsal bilgi, tarih bilgisi, sistem bilgisi ve yöntem bilgisi gerektirir. Dolayısıyla, bu kısa makale kapsamında okurla çözümleme yöntemlerini daha etraflıca paylaşmak olanaksızdır. Ama bazı yol gösterici stratejileri de vurgulamadan geçemeyeceğim.

BAZI ANLAMSAL ÇÖZÜMLEME STRATEJİLERİ

Estetik ve semantik bilginin çakıştığı ve örtüştüğü "iyi" örneklerden ya da dizilerden kalkarak, güvenilen ve üstünde anlaşmaya varılmış sentaktik/semantik bütünlüğün, birliğin, düzenin ısrarla sürdürüldüğü ya da reddedildiği tarihi anları, doğa veya kültürden birine aniden dönüldüğü durumları, basitlikten karmaşıklığa dönüşen durumları, işlev-biçim tartışmalarını başlatan ya da bitiren durumları;

1. Belli bir kompozisyon temasını seçerek onun yasalarını en ince ayrıntısına kadar, en küçük parçalara ayırarak sentaktik-semantik derinlikte çözümlemek,

2. Çok farklı bir bağlam ve ortamdan taşınan bir kompozisyon temasını veya bir dizimsel ögeyi alıp kendi özge bağlamı dışında büründüğü anlamları ya da anlamını yitiriyorsa, nedenlerini çözümlemek,

3. İdeal ve tarihi olarak farklı ve uzak kodlardan yapılmış "türlüleri" ve onları ortaya çıkaran koşulları açımlamak,

4. Benzer mekansal ve işlevsel temaların farklı anlayışlara işaret eden figüratif yapılardan oluşmasının nedenlerini ortaya koymak,

5. Bir zamanlar "mutlak" gibi ele alınmış olan temaların kasıtlı bir biçimde yapılmış bunaltıcı artikülasyonlarını, alay ve şakalarını çözümlemek, temel anlamsal çözümleme stratejileri olarak sıralanabilir ve bunlar doğal olarak çoğaltılabilirler.

Buraya kadar insanın dünya görüşü ile insanın yarattığı mekanın birbirinde yansıması ve bunun anlamlandırılması üzerinde durduk. Bu anlattıklarımızdan anlaşılacağı üzere insanın davranışı da yarattığı mekan da tarihsel ve toplumsal kodlara bağlı olarak anlaşılabilirler. Başka türlü asla...

NOTLAR

1. Aslında yazıda bilgisiz yerine budala sözcüğü kullanılmıştır ama ülkemiz insanının duyarlı olduğu konuları düşünerek bunu bilgisiz şeklinde kullandım.

2. Algılam ve duygulam kavramları için bkz. Deleuze ve Guattari (1996)..

Bulmacanın çözümü: Yer altı tren inşaatlarında çalışan, araziyi tanımayan ve çoklukla okuma yazması olmayan siyahların Kanada'ya güvenlik içinde kaçabilmeleri için yapılmış sinyal bayrakları ve yön kodları olarak kullanılan bu kiltler, Jacqueline Tobin ve Raymond Dobard tarafından deşifre edilerek "Hidden in Plain View-İlk bakışta Anlaşılmayanlar" konulu kitaplarına alınmıştır. 1. Ayı Pençesi: Dağ yollarını izlemek için ayı izlerini takip et; 2. Kavşak: Kaçma yollarının birleştiği Cleveland, Ohio'ya gider; 3. Uçan kaz: Kuzeye doğru kaz seslerini izle, gerektiğinde su içmek için sapaklara dal; 4. Sarhoş yolu: Asla dosdoğru gitme, yakalanmaktan sakın; 5. Kulübe: Yolda yardımcı olacak insanlar var anlamına gelen yere çizilmiş bir gösterge.

REFERANSLAR

Ackoff, R. L. (1962) Scientific Method: Optimizing Applied Research Decisions, N.Y., John Wiley and Sons

Altman, I. (1975) The Environment and Social Behavior, Monterey, Calif., Brooks and Cole.

Anon. (1999), Newsweek, Ocak 25, 6.

Barthes, R. (1965) Critique et Vérité, Paris, Du Seuil,

Bonta, J. P. (1979) Architecture and Its Interpretation, Londra, Lund Humpries.

Connoly, W. E. (1993) Kimlik ve Farklılık, F. Lekesizalın (çev.), Istanbul, Ayrıntı.

Deleuze, G., Guattari, F. (1996) Felsefe Nedir?, T. Ilgaz (çev.), Istanbul, YKY.

Eco, U. (1991) Alımlama Göstergebilimi, S. Rifat (çev.), İstanbul, Düzlem.

Eliot, T. S. (1988) Denemeler, H. Çakır (çev.), İstanbul, Remzi Kitabevi

Foucault, M. (1994) Kelimeler ve Şeyler, M.A. Kılıçbay (çev.), Ankara, İmge.

Goffman, E. (1963) Behavior in Public Places, N. Y., Free Press

Gür, Ş. Ö. (1996a) Mekan Örgütlenmesi, Trabzon, Gür.

---------(1996b) UIA'96 Üzerine Öznel Bir Yorum, Yapı (178), Ekim, 79-96.

---------(1997) House Preferences of User at Different Stages of Acculturation EKISTICS, Vol.61, No:366/367, 1994, 176-182.

---------(1998a) Mimariyi Eleştirmek (1), Yapı (194), Ocak, 56-67.

---------(1998b) Mimariyi Eleştirmek (2), Yapı (195), Şubat, 49-56.

---------(1998c) Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar (1), Yapı (196), Mart, 48-56.

---------(1998d) Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar (2), Yapı (197), Nisan, 65-80.

---------(1998f) Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar (3), Yapı (198), Mayıs, 75-83.

---------(1998g) An Inquiry into the Design of Supportive Residential Environments, Housing: An Heritage for the Future, Vitor Abrantes and Oktay Ural (der.), XXV. IAHS Congress Proceedings, Lizbon , Cilt 2, 466-473.

---------(1998h) Güzel Olisipo ya da EXPO'98, Yapı (203), Ekim 1998, 87-97

Gür, Ş.Ö., Cordan, Ö. (1997) Kimlik ve Farklılık Arasındaki Paradoksal İlişkiler İçinde Mimar-Anlam-Beğeni Kavramları, Mimar-Anlam-Beğeni Sempozyumu, TSMD, Ankara (yayında).

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1995) Aydınlanmanı Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar, O. Özügül (Çev.), Cilt I-II, İstanbul, Kabalcı.

İnceoğlu, M., (1999) Modernizm ve Postmodernizmin Sentaktik/Semantik Yapısının Karşılaştırmalı Çözümlemesi, Master Tezi, KTÜ, Trabzon (Danışman: Şengül Öymen Gür).

Lévi-Strauss, C. (1972) Structural Anthropology, Penguin Books.

Lucan, J. (1991) Rem Koolhas-OMA, N. Y., Princeton, Architectural Press.

Panofsky, E. (1955) Meaning in the Visual Arts, N.Y., Anchor Books (Birinci Baskı 1939)

Panofsky, E. (1972) Gothic Architecture and Scholasticism, N. Y. Meridian Books.

Tafuri, M. (1980) Theories and History of Architecture, Londra, Granada Press.

KAYSERİ'DEN DİVRİĞİ'NE SELÇUKLU BÜYÜSÜ...

Rana ATA
Metin ŞEKKELİ

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü Öğrencileri

okuldan

Kasım ayının son günlerinde yapılan Sivas-Divriği gezisi, Selçuklu mimarisine tanıklık etmiş, büyük zenginlikleri içinde barındıran bir Anadolu kentini yakından görüp tanıyabilmemiz için yakaladığımız en iyi fırsat oldu. Bu kısa gezide, üç önemli nokta üzerinde duruldu; Sivas-Kayseri yolu üzerindeki Kayseri-Bünyan Sultan Hanı, Sivas'taki Anadolu Selçuklu eserleri ve UNESCO tarafından dünya mirasları listesine alınmış Divriği Ulu Camii...

Kayseri-Bünyan Sultan Hanı'na geldiğimizde dikkatimizi çeken iki önemli mekan, köşk mescidi ile kışlık kısmı oldu. Genellikle sultanlar için, özel olarak yapılan köşk mescidinin kemerlerinde, birbirine karşı duran iki ejderha motifinin, Selçuklu'nun gücünü ifade etmede kullandığı ilk simgesel süslemelerden bir tanesi olduğunu öğrendik. Kışlık kısmında ise mekan duygusunu daha fazla hissedip, insan ölçeğinin çok üstünde olan bu yapıda, nasıl bir yaşamın sürdüğünün izlerini aramaya başladık. Kayseri-Bünyan Sultan Hanı, koruma şartlarının yetersiz olmasına rağmen, halen sağlam temellerinin üzerinde dimdik ayaktaydı.

Kayseri-Bünyan Sultan Hanı'nı geride bırakıp Sivas'a geldiğimizde ise; ilk uğrak yerimiz, yine Selçuklu Dönemine ait olan Gök Medrese oldu. Anadolu Selçuklu mimarisinin en önemli eserlerinden biri olan medresenin giriş cephesindeki ince mermer işçiliği oldukça etkiliydi. Bu cephenin yanı sıra, giriş eyvanının güneyindeki mescit ile kuzey ve güney eyvanlarındaki çini işlemelerden başka, çifte minarelerinin çini işlemeleri de Selçuklu çini sanatının nadide örneklerinden biriydi. Giriş kapısının her iki yanında bulunan oniki çeşit hayvan başını gösteren iki rölyef ise eski Türklerdeki hayvan takviminin bir devamı olmakla birlikte, giriş cephesinde bulunan kartal figürü ile nar çiçeklerinin yer aldığı hayat ağacı motifi ise Selçuklu Döneminin plastik sanatının hangi noktaya geldiğinin bir göstergesiydi.

Sivas'ın pizza kulesi olarak anılan ve bugünlerde restorasyonuyla ilgili çalışmaların başlatılacağı söylenen Sivas Ulu Camii'ni de gezdikten sonra, meydandaki parkın içerisinde bulunan diğer Selçuklu eserlerine doğru ilerlemeye başladık.

Burada ilk olarak Buruciye Medresesi ile karşılaştık. Bugünün pozitif bilimlerinin okutulduğu fen fakültesi olarak yaptırılan medresede, şimdiye kadar hiç görmediğimiz, sarımtırak renkli, kumlu bir taşın kullanılması bizi çok şaşırttı. Daha sonra, Divriği Ulu Camiinde daha büyük örnekleriyle karşılaşacağımız, bezemeden dışarıya doğru fırlayan kabara ve aynaların ilk örneklerini de yine burada gördük.

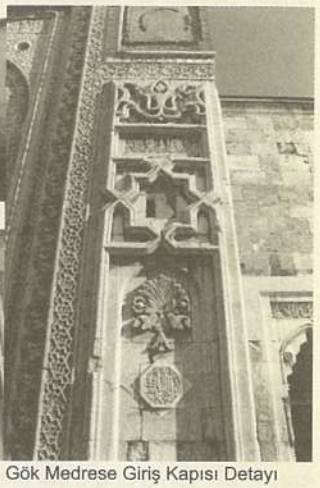
Çifte Minareli Medrese'ye ulaştığımızda ise; medreseden geriye sadece portal ve çini işlemeli minarelerinin kalmış



Sultan Hanı Köşk Mescidi



Köşk Mescidi'ndeki Ejderha Motifi



Gök Medrese Giriş Kapısı Detayı



Gök Medrese
Oniki Başlı Hayvan Motifi



Çifte Minareli Medrese



Çifte Minareli Medrese
Şamdan Motifli Köşe Detayı

olduğunu gördük. İlk olarak, hukuk fakültesi olarak yaptırılan medrese, daha sonra birçok amaca hizmet etmiş... Çifte Minareli Medrese'nin giriş cephesinin her iki yanında bulunan küçük kulelerdeki yedi şamdan ise, Selçukluların yapılarını inşa ederken onlara nasıl bir kutsal manayı da yüklediklerinin en iyi örneklerinden biriydi. Böylece Selçukluların yapılarındaki en küçük taş bile, mimari olarak bir zenginliğin parçası olmasının yanısıra, yapıya kazandırılan manevi bütünlüğün de temsilcisi olabilmişti.

Buruciye ve Çifte Minareli Medreseler kadar, Sivas halkının yaşamının bir parçası olan Şifaiye Medresesi ise, Anadolu'daki en büyük ölçekli tıp fakültesi olarak yaptırılmış olmasına rağmen günümüzde çarşı olarak yaşamını sürdürüyordu. Yine Taş Han olarak bilinen bir diğer yapı da aynı amaç için kullanılıyordu.

Havanın kararmaya başlayıp, yorgunluğumuzun artmasıyla birlikte Sivas'taki günümüzü geride bırakarak, Divriği'ye doğru yol almaya başladık. Divriği'ye geldiğimizde ise çoktan yeni bir gün başlamıştı.

Divriği gezimiz ise, sabahın erken saatine ve havanın soğuğuna rağmen Divriği Kalesi'ne yaptığımız bir yürüyüş ile başladı. Kalenin içinde hangi döneme ait olduğuna bir türlü karar veremediğimiz küçük camiden gözümüze çarpan Divriği Ulu Camii, oldukça görkemli görünüyordu. Yolculuğumuzun son durağı olan Divriği Ulu Camii'ne geldiğimizde, gördüğümüz o eşsiz taş işçiliği karşısında söyleyecek tek bir kelimenin bile kalmadığını anladık.



Divriği Ulucami Kuzey Kapısı

Usta ellerin şekillendirdiği yapıyı keşfetme ve algılama merakıyla tekrar tekrar gezmeye başladık. Gördüklerimizin karşısında merakımız ve şaşkınlığımız gittikçe katlanıyordu. Şifahane kapısındaki bezemelerin sanki bir bitişi yokmuş gibi görünmesinin altında nasıl bir kutsal anlamın yattığının izlerini aramaya başladık. Kapıdaki bitki



Divriği Ulucami Kuzey Kapısı Kapı Üstü Rölyefi



Divriği Ulucami Kuzey Kapısı Üzerindeki Motifler

motiflerinin, şifahaneyi yaptıran Ahmet Şah'ın karısını iyileştiren bitkiler olduğunu öğrendik. Aynı zamanda kapının iki tarafında, Süleyman Şah'ın gücünü temsil eden mührü de bulunmaktaydı.

Şifahane kapısından sonra yine batı cephesinde bulunan ve yapının diğer kapılarına oranla daha küçük olan cami kapısını incelemeye koyulduk. Bu kapı Ulu Camii'nin diğer kapılarına göre en sade taş işçiliğinin görüldüğü kapıydı. Yine bu kapıda da Anadolu Selçuklu'nun gücünü temsil eden çift başlı kartal ile Süleyman Şah'ı temsil eden tek başlı bir kuş motifi bulunmaktaydı.

Divriği Ulu Camii'nin şüphesiz en değerli ve özel kapısı ise kuzey kapısıydı. Eşsiz bir bezemeye sahip olan bu kapı, büyüklüğü ve üzerindeki taş işçiliğiyle diğer iki kapıyı da gölgesinde bırakmıştı. Ulu Camii kuzey kapısında her şeyi bir anda algılamanın güçlüğü, keşfetme duygumuzu daha da artmıştı. Aslında simetrik gibi durmasına rağmen bazı elemanlarla simetrisinin bozulduğunu fark ettik. Böyle bir taş işçiliğinin insan elinden çıkamayacağını düşünmeye başladığımızda, UNESCO'nun niçin bu yapıyı dünya mirasları listesine aldığını şimdi daha iyi anladık.

Kapılardaki bu nadide sanatı gördükten sonra, caminin içinde nelerle karşılaşacaktık kim bilir... Hem Cami, hem de Şifahane kısmına girdiğimizde aynı hayranlık devam etti doğrusu. Ahşap minberdeki oyma işçiliği, mihraptaki taş işçiliği ve her tonoz bölmeye farklı işlenmiş bezemeler de görülmeye değerdi. Özellikle Şifahane kısmındaki portalin tam karşısında bulunan güneş saati ve girişin hemen önündeki minyatür havuzun o estetik olukları ayrı bir güzellikti.

Bu yoğun temponun ardından artık Kayseri'ye dönme vakti gelmişti. Yoğun ders programımız olmasına rağmen, böyle güzel bir gezi fırsatını kaçırmamak için elimizden geleni yapmıştık. Ama ne yapalım? Kaderimiz, yarın yine proje dersimiz var!

ERAS HOLDİNG A.Ş.

K-Q
TSE - ISO
9000

ISO 9001 : 2000



Gülük Mah. İnönü Bulv. Karakuş Sok. Eras İş Mrk. Kat:3/302 Melikgazi/KAYSERİ
Tel: +90.352.330 21 10 (5 Hat) Fax: 330 21 15
www.eras.com.tr eras@eras.com.tr

ERAS İNŞAAT TURİZM SAN. ve TİC. A.Ş.

ERASYA TUR. OTOMOTİV GIDA VE PET. ÜRÜN A.Ş

ERAS PROJE MÜHENDİSLİK VE MÜŞAVİRLİK A.Ş

PINAR RADYO TELEVİZYON YAYINCILIK SAN.VE TİC.AŞ

UZ BASIN YAYIN PROGRAMCILIK TİC. VE SAN. A.Ş

ERASANIL SİGORTA ARACILIK HİZMETLERİ A.Ş

ERAS DERSANELERİ

• ERCİYES TV • KANAL 38 • AKIN GÜNLÜK GAZETESİ • GRAND ERAS OTEL
• GRAND ERAS ERCİYES OTEL • GRAND ERAS AKSARAY OTEL • ERAS BETON SANTRALİ

yapıda Yeni ürünler fuarı İstanbul



01/05 Ekim 2003

Hilton İstanbul
Convention and Exhibition
Centre

Online davetiye
www.yapidayeniurunler.com

Küre Organizasyon Fuarcılık Tic. Ltd. Şti.
İsmet İnönü Cad. No: 5/19 34406 4.Levent - İst.
Tel: (0212) 284 50 00 (pbx) Fax: (0212) 282 93 15
bilgi@kureyapigroup.com

KÜRE YAPI GROUP