DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

JALE N. ERZEN • Üç Habitus

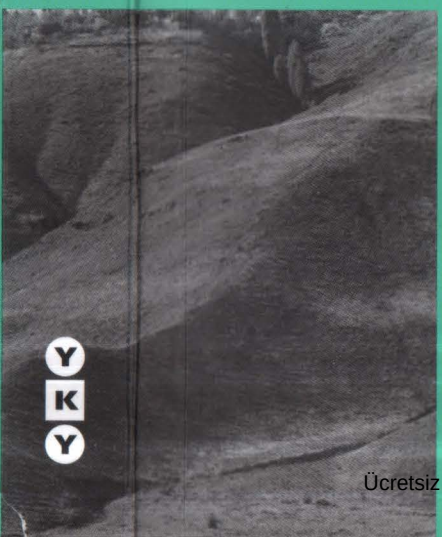
Üç Habitus

Yeryüzü, Kent, Yapı

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Jale N. Erzen

3. baskı



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

ÜÇ HABİTUS
Yeryüzü, Kent, Yapı

Jale Nejdet Erzen (1943) Ressam ve sanat tarihçisi. 1974'ten bu yana ODTÜ'de sanat, mimarlık ve estetik alanında dersler vermektedir; 2011'den bu yana İzmir Üniversitesi Mimarlık ve İç Mimarlık Fakültesi'nin öğretim üyesidir. 1972'den beri Amerika ve Avrupa'da çeşitli üniversitelerde misafir öğretim elemanı olarak dersler ve konferanslar, Türkiye'nin birçok üniversitesinde seminerler vermiş; Türk Resmi, Modern Sanat, Sanat Felsefesi, Estetik ve Osmanlı Mimarisi konusunda kitaplar yayımlamış; çeşitli yurtiçi ve uluslararası yayınlara metinler yazmıştır. 1980-1984 yıllarında *Yeni Boyut Plastik Sanatlar* dergisinin editörlüğünü, 1991-2010 yılları arasında kurucularından olduğu Sanart Estetik ve Görsel Sanatlar Derneği'nin başkanlığını üstlenmiştir; Uluslararası Estetik Kurumu'nun ikinci başkanıdır. Sanat eğitimi gördüğü Los Angeles (Art Center College of Design) gibi birçok Amerika ve Avrupa kentinde sergiler açmıştır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

JALE N. ERZEN

Üç Habitus

Yeryüzü, Kent, Yapı

YAPI KREDİ YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yapı Kredi Yayınları - 4508
Sanat - 221

Üç Habitus - Yeryüzü, Kent, Yapı / Jale N. Erzen

Kitap editörü: **Mine Haydaroğlu**
Düzelti: **Kadriye Vural**

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**
Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **Akgül Yıldız**

Baskı: Elma Basım Yayın İletişim Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti.
Tevfikbey Mah. Halkalı Cad. No: 162/7 Küçükçekmece / İstanbul
Telefon: (0 212) 697 30 30
Sertifika No: 12058

1. baskı: İstanbul, Ekim 2015
3. baskı: İstanbul, Ağustos 2019
ISBN 978-975-08-3456-1

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2014
Sertifika No: 44719

Fotoğraflar, aksi belirtilmediği takdirde Jale N. Erzen'e aittir.

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: **ykykultur@ykykultur.com.tr**
facebook.com/YapiKrediKulturSanatYayincilik
twitter.com/YKYHaber
instagram.com/yapikrediyayinlari

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sevgili Dost ve Hoca Joseph Margolis için

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

Giriş • 11

I. YERYÜZÜ

Yeryüzü • 19
Yeryüzü Bedenim • 25
Ekolojik ve Estetik Algı – Bir Manifesto • 25
Uzaklaşan Toprak • 35
Estetik ya da Güzel • 44
Doğa ve Sanatta Biçim ve Anlam • 44
Suya Methiye • 54
Yeşil • 64
Doğa Yoluyla Hümanizm • 72
Osmanlı Minyatürlerinde Doğa • 72
Osmanlı'da Doğa/Sanat • 74
Doğa ve Üslup • 77
Doğa ve Kültür Bütünlüğü • 79
Yaşam Anlayışı ve Doğa Betimlemesi • 81
Ekoloji/Estetik • 83
Üç Doğa Sanatçısı • 89
Doğaya Dönüş • 97

II. KENT

Habitat: Kent • 105
Kimin Kenti? • 108
Sosyal İletişim • 112
Kültürel Zemin – Süreklilik • 117
Doğa/Kültür • 118
Anlam • 120
Kentsel Biçimler • 121
Dolaşım • 121
Vista – Görüş Alanı • 121
Alan Tayini • 122

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Sosyal Heykel Olarak Kent • 124
Sosyal Heykel Kavramı • 124
Kent Yapısı • 129
Sosyal Yapı • 131
İstanbul: Açık Kent • 134
Planlama ve Biçimlendirme • 136
Yeni Kültürel Alternatif • 137
Kamusal Estetik Olarak Kent • 139
Kent Sahnesi • 147
Mimarlık ve Diyalog • 148
Sahneleme olarak Mimarlık • 149
Yer Olmayan • 158
Yer • 160
Yer Sorunu • 165
Metamorfoz • 169
İslam Kenti • 170
Modernleşme • 174
Aidiyet • 175
Bellek ve Direniş • 182

III. YAPI
Dünya Niteliklerini Yaşamak • 195
Beden Olarak Yapı • 197
Mekânda Beden • 199
Mekânın Tahsisi/Tayini • 202
Dünyayı Farklılaştırmak • 203
Tektonik • 204
Hareket ve Zaman • 207
Işık ve Karanlık / Ses ve Sükunet • 210
Malzeme • 215
Yapı Türleri • 217
Mimarlık: Anayurt • 219
İlkörnek olarak Mimarlık • 221
Sefaletin Biçimleri • 223
Ortak Nitelikler • 230
Balkonlar - Mekân Ekonomisi • 231
Girişlerde Kullanım ve İfade • 231

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi | https://cantev.org

Köy Yaşamından Anılar • 232
Pencereler – Süsler • 233
Konut – Anıt – Fabrika • 234
Konut • 234
Anıt • 238
Fabrika • 242
Yapıları Okumak: Camilerde Simge ve Anlam • 247
Mimarlık ve Anlam • 248
Simgeler ve Mecazlar • 249
Tarih, Kullanım ve Anlam • 251
Cennet'e Kavuşma • 252
İlahi Sahne • 255
Kentsel Heykel • 257
Kozmik Spiral • 258
Kültürel Bağlam ve Simgeler • 260
Bitirirken : Mimarlıkta Zaman ve Mekânı Sorgulamak • 262

Kaynakça • 267

Teşekkürler • 276

Dizin • 277

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Giriş

Heidegger'in varlığı 'Dasein', orada bulunmak, orada var olmak anlamında kullandığı gibi, bu kitapta eklemlendirilen 'habitus' kavramı, insan yaşamının her haliyle, her yerde ve her zaman bir ikamet olduğu düşüncesinde temellenmektedir. İnsan dünyaya geldiği andan itibaren kendine bir yer açar ve dünyayı terk edene dek bir yer mücadelesi içindedir. Pierre Bourdieu insanın bir sınıfa, bir gruba ait olmaktan önce bir yere ait olduğunu, sosyal sınıfın değil sosyal mekânın belirleyici olduğunu ileri sürer.[1] Bu kitaptaki metinler, konuya sosyolojik açıdan değil, mimari açıdan bakıyor ve insanın varlığını farklı halleriyle farklı mekânlarda ikamet olarak yorumluyor. Sosyolojik değil fenomenolojik bir yaklaşımla, insanın farklı ikamet alanları, değişik konum ve yapılarıyla, değişik biçimlerinin sunduğu çok yönlü anlamlarıyla irdelenmeye çalışılıyor. Burada üç ayrı alan kapsamında ele alınan mekân ve yapı türlerinin hepsinde insan fiziksel olarak ikamet etmese de yaşamı boyunca bu mekânları düşünsel, hayali ya da fiziksel olarak inşa eder ve ikamet eder.

Her ne kadar Bourdieu'nün kullandığı anlama tümüyle uymasa da burada kullanılan 'habitus' kavramı, insanın tepki ve duruşları kapsamında Bourdieu'nun 'yapılanmış' ve 'yapılandırıcı' şeklinde anlattığı, farklı mekânların çok yönlü etkilerini benzer şekilde ele almaktadır. Bu bakımdan Bourdieu'den bir alıntı kullanılan 'habitus' kavramına zengin referanslar sağlayacaktır:

"Habitus bir pozisyonun içsel ve ilişkisel karakteristiklerini yeniden bütünleşmiş bir yaşam tarzına çeviren üretici ve birleştirici ilkelerdir, yani bütünleşmiş kişi, nesne ve pratiklerdir. Ürünleri oldukları pozisyonlar gibi, habitus(lar) birbirinden farklılaşmıştır; ama aynı zamanda farklılaştırırlar...[2]

Bedenin hareket ve değişimleri çoğu kez, sosyal strüktürlerin

1 Pierre Bourdieu (1996: 15).

2 *Agy.*: 16-17.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

fiziksel yapılara dönüştürdüğü, düzenlediği ve bir gerilemede, giriş ve çıkış (dışlanış) ta olduğu gibi, merkezi ve değerli bir yere göre bir araya getirdiği ya da uzaklaştırdığı bedensel pozlar ve tavırlar dolayısıyla, giderek sosyal düzenin yapısal bedenlerine kaydedilir. Örneğin, bir anıt, bir sahne, ya da bir podyum gibi (*yapıların*) yükseklik ve büyüklüklerinin, heykel ya da resimlerin öne yönlenişlerinin, ya da daha az belli şekilde mekânın en basit sosyal nitelenmesinin sessizce göndermeler ve geciktirmeler yapmasını kasdediyorum.[3]

Habitus yapılanmış strüktürleri, belirgin ve belirleyici pratikleri üreten ilkelerdir – bir işçinin ne yediği, özellikle nasıl yediği gibi... – habitus aynı zamanda yapılandırıcı yapılardır... Farklı görüş ve bölüş ilkeleri, farklı klasifikasyon şemaları, farklı beğeniler... habitus farklılıkları farklılaştırır."[4]

Bourdieu'ye göre habitus bir zihinsel yapıdır, algı ve yorum kategorisidir. Bu anlamda burada ele alınan üç farklı ikamet alanı, yeryüzü, kent ve yapı, nasıl algılandığı, hangi simgelerle yorumlandığı, biçim ve çevre ilişkilerinin ne tür etkiler yarattığı ile ilgili olarak anlam kazanırlar. Bir başka deyişle, burada ele alınan çeşitli yapı ve mekân türleri öncelikle Bourdieu'nün savunduğu şekilde zihinsel yapılardır ve onlar hakkında geliştirilen yorumlar ise farklı algı kategorileri ile ilgilidir. Burada Bourdieu gibi yapıların ve mekânların sosyal hiyerarşi içindeki pozisyonları ve anlamları değil, fenomenolojik olarak, Heidegger'ın ikamet ile ilgili düşüncelerine daha yakın şekilde, semboller, metaforlar, psikolojik etkiler açısından irdelenmektedirler.

Burada yeryüzü, kent ve yapılar birbirine bağımlı, bütüncül düşünülmesi gereken olgular olarak yorumlanmaktadır. Kitabın metni bu olguları farklı bölümler şeklinde ele almakta, içerdiği ve çevrelendiği farklı nitelikleri irdelemektedir.

Bu incelemedeki düşüncelerin fenomenolojik bir tavırdan geliştirilmiş olması, algı ve anlamın gözlemlenen ile gözlemleyenin, bir başka deyişle nesne ve öznenin karşılıklı, yaşantısal ve fiziksel ilişkilerinin yorumuna dayandığı anlamına gelmektedir. Çevre, kent ya da mimarlık ve insanın bunlarla ilişkileri hakkında burada

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

3 *Agy.*: 16-17.
4 *Agy.*: 17.

sunulan düşünceler öncelikle yaşanarak geliştirilmiş yorumlardır ve soyut kavramlardan kaynaklanmamıştır. Bu bakımdan burada sunulan savlar ve yorumlar deneyimlerimin sonucu olmakla, gerçekten fenomenolojik bir temele sahiptirler. Kuramsal olarak ise etkilendiğim düşünceler başlıca Arnold Berleant'in bu konudaki çalışmalarında Maurice Merleau-Ponty'nin algı ile ilgili kuramlarında ve Ernst Cassirer'in biçimsel anlamlar hakkındaki tezlerinde bulunmaktadır.[5]

İncelemelerim Arnold Berleant ve Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yöntemine yakın olarak algının gözlemlenen ile fiziksel, yani bedensel ilişkisinden kaynaklanan anlam ve tepki üzerinde durmaktadır. Bir şekilde, insan çevre içinde hareket ederken yöneldiği fiziksel olguları yalnızca gözleriyle değil bütün bedeni ile algılar; bu algılamalar sözel bir anlama dönüşmese de beden bunları biriktirir ve tepkileri bedensel duyumları tarafından şartlanır. Arnold Berleant yayımlanan ilk kitabı *The Aesthetic Field*'de estetik yaşantının fenomenolojisini irdelemiştir. Arnold Berleant'e göre algı insanı çevresi ile ilişkilendiren, angaje bir eylemdir. Bu nedenle Berleant pasif temaşa kuramını benimseyen klasik sanat felsefelerine karşı çıkmıştır.[6] Fenomenoloji yoğun olarak önceleri Husserl tarafından özel bir felsefi tavır olarak açıklanmış ve bugüne kadar, birçok felsefi akımın temelini teşkil etmiştir.[7] Fenomenoloji bilincin ve algının özünü araştıran, insan ve dünyanın ancak olgular dolayısıyla anlaşılabileceğini savunan, insanın dünya ile içten ve doğal ilişkisinin özünü yakalamaya çalışan bir düşünce tarzıdır. Ernst Cassirer 'Simgesel Biçimler Felsefesi' olarak çevirilebilecek kitabında bilincin ve dilin fenomenolojisini incelemiş ve ifade, temsil, zaman ve mekân algısı gibi olguları ve anlamlarını açıklamaya çalışmıştır.

Çevre, kent ve mimarlığı anlamak için farklı deneyimleri ve bunların farklı niteliklerini gözlemlemek gereğine inanıyorum. ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nde 1974'ten itibaren verdiğim Çevre Estetiği derslerinde, gözlemlerimi temrinlerle deneyimledim.

5 Arnold Berleant (1970); (1992); (1997); Maurice Merleau-Ponty (1945); Ernst Cassirer (1972).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

6 Arnold Berleant (1970).

7 Edmund Husserl (1962).

Farklı disiplinlerden gelen öğrencilere, çevreye karşı duyarlık ve farkındalık geliştirmeleri yönünde, sesler, hava akımları, dokular, renkler gibi nitelikler üzerinde deneyler yaptırdım. Sonuçta bu niteliklerin daha iyi ve yoğun algılanacağı çevre projeleri ürettiler. Bu tür deneyimlerin mimarlık ve sanat öğrencileri için özellikle önemli olduğunu düşünüyorum. İlk eğitimde çocukların bu tür algısal farkındalıklarını geliştiren dersler ülkemizde verilmediği gibi sanat dersleri şematik ve dogmatik şekilde yürütülüyor. Farkındalık ancak algı ve deneyim çeşitliliği ile gelişebilen bir yetenektir.

Kitabın bazı bölümleri yıllar içinde farklı toplantılarda verdiğim konuşmalardan ve bildirilerden uyarlanmış, bazı bölümler özel olarak bu kitap için yazılmıştır. Yeryüzü, kent ve mimarlık başlığı ile üç bölümden oluşan metinler her konuya hem genel olarak hem de özel örnekler aracılığıyla yaklaşmaktadır.

İlk bölüm çevre olarak adlandırdığımız, içinde bulunduğumuz, kendi dünyamızı içeren daha büyük bir alanı, yeryüzünü, doğayı, evimizin etrafında, bazen bahçe olan sahayı, özel dünyamızı içine alan ve ondan farklı olan bir dış alanı ele alıyor. Konuya önce genel bir varoluşcu yaklaşımla bakılmakta, sonra doğa algısı ekolojik ve sanatsal açıdan ele alınmaktadır. Bölümün ilk yazısı insanın yeryüzü ile kurduğu ilişkiyi çok intim bedensel bir ilişki olarak yorumlamakta ve yeryüzünün rahatsızlığı insan bedeninin rahatsızlığı olarak anlatılmaktadır. Bu ilk yazı bir manifesto olarak da görülebilir. İkinci yazı ise doğayı algılamamız ile sanat ya da insan ürünlerini algılamamız arasındaki farkı irdelemektedir. Burada açıklanmak istenen doğa karşısında algının dolaysız ve ani tepkisidir. Takip eden denemede sanatın doğaya yaklaşımı ve ekoloji ile estetik algı arasındaki ilişkiler incelenmektedir. 'Yer Olmayan' başlıklı yazı ise günümüz yerleşimlerinde 'yer' kavramının ve anlamlarının, yere ait özel niteliklerin yok oluşu üzerinde bir denemedir. Su ile ilgili yazı ise insanın yer edindiği toprak ile su, deniz ve sahilin ilişkisi ve bunların sembolik nitelikleri üzerinde bir incelemedir. Bölümün sonunda bir doğa parçası ama insan ürünü olarak bahçe ve peyzaj ve insanın doğaya bakışını temsil eden manzara ele alınmakta. "Doğaya Dönüş" başlıklı bölüm ise mezarlıkları anlamaya çalışmaktadır.

İkinci bölüm insana daha yakın ve insan tarafından tasarlanmış bir çevre olarak kenti ve kent estetiğini ilgilendirmektedir. İlk inceleme olan 'Kentte Yaşam' kent yaşantısını sosyal ve biçimsel yönü ile irdelemekte, kentsel biçimlerin simgeselliği, anlamları ve insanın bedeni ile ilişkisini ele almaktadır. İkinci metin günümüzde kentlerin değişimleri ve bunun arkasındaki faktörleri incelemekte, özellikle İslam kentlerinin dönüşümleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Gecekondular hakkındaki üçüncü inceleme sefalet ortamlarında insanların çevrelerini sahiplenmek için uyguladıkları ilginç ve yaratıcı çözümlerden söz etmektedir. Bundan sonra 'Bellek ve Direniş' başlığı ile kentsel biçimler ve bunların kimlik ve bellek ile ilişkisi incelenmektedir. 'Mimarlık: Bir Dünya Sahnesi' başlığıyla sunulan metin ise kenti bir sahne olarak ele almaktadır. Üçüncü bölümde yapılar ve mimarlık fenomenolojik olarak, bir başka deyişle bize algısal ve duyumsal olarak sundukları nitelikleri açısından incelenmektedir Bu bölümde mimarinin dünyayı algılamak ve çeşitli niteliklerine odaklanmak için bir ortam olduğu düşüncesi ana temayı oluşturmakta. Alt bölümlerde bazı yapı tiplerinin estetik ve sembolik anlamları üzerinde düşünceler geliştirilmektedir.

Yaşamı ve varlığı bir ikamet olarak görmek mimarlığın ilkörneksel bir uğraş, varlıkla ontolojik ilişkide bir etkinlik olduğunu vurgulamaktadır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

I

Yeryüzü

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yeryüzü

Yeryüzü, doğa, çevre, hepsi insanı kucaklayan, sınırları belirsiz bir alanı ifade ediyor. Doğa; insan ürünlerinin, insanın oluşturduğu ortamın dışında kalan, bitki ve hayvanı içeren, yeryüzüne doğal olan her şeydir. Ancak, bugün insan müdahalesi dışında gerçekten doğal bir çevre kaldığı kuşkulu. Yine de mimarlık ve kent dışında insanı çevreleyen alanı yeryüzü olarak tanımlamak doğru olacak. Kuşkusuz geniş anlamıyla yeryüzü insanı da, insanın suni olarak yarattığı alanları da içeriyor. Çevre etrafımızdaki her şey olabilir, kent, ya da yapı olabilir. Ancak bu üç farklı olguya ayrı ayrı yaklaşmak hepsinin ayrı estetik niteliklerini anlamak açısından daha doğru. Öte yandan, doğayı insandan ayrı bir alan olarak düşünmek insanın da bir hayvan olarak doğanın parçası olduğunu unutturmasın!

Burada Joseph Margolis'in *Historied Thought, Constructed World*[1] kitabında dile getirdiği gerçeklik anlayışını anımsamak varlık bütününe bakışta temel kavramlar sağlayacaktır. Margolis'e göre, bizden bağımsız olan bir dünya vardır. Bunu hepimiz farklı şekillerde algılar ya da anlarız. Zaman içinde bu anlayışın ufukları değişir, görüşler ve perspektifler farklılaşır. Bu katmanın üstünde insan ve hayvan gibi bu gerçeğin üstüne kurulan bir alem daha vardır. Bu alemin varlığı tamamen ilk katmanın, bağımsız varlığın varlığına bağlıdır. Bir de 'beliren' (emergent) varlıklar, nesneler vardır. Sanat, mimari böyle varlıklardır. İnsan da böyle zamanla farklı şekilde beliren, kendini değiştiren bir varlıktır. Bu şekilde baktığımızda yeryüzü dediğimiz katmanın, yani en temel haliyle doğanın bütün varlık temelinde olması gereken, her şeyin bağımlı olduğu bir alan olduğunu anlıyoruz.

İnsanın yeryüzündeki varlığı konusunda en derin fenomenolojik ve ontolojik irdelemeleri Heidegger'e borçluyuz. Heidegger

1 Joseph Margolis (1995).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

'Sanat İşinin Menşei' başlıklı incelemesinde sanat işinin hem dünyayı hem yeryüzünü içerdiğini yazar.[2] Bu anlamda 'dünya' insanî bir ortam ise 'yeryüzü' doğayı içeren ve insanın en geniş anlamda varlık alanı olan, dünyanın doğal maddesini, ketum bir ortamı ifade etmektedir. Yeryüzü kavramı çeşitli nedenlerle önemlidir zira insan sanat işlerini de, kentlerini de, yapılarını da öncelikle yeryüzünün maddesinden oluşturur ve yeryüzünün üzerinde oturtmaya mecburdur. Yeryüzü, başka gezegenlerde yaşam mümkün olmadıkça insanın tek yaşam yüzeyidir ve insanı kendine çekerek tutan, yer çekimi ile insanı kendine bağlayan ve bu nedenle de insanın bedensel yapısını etkileyen bir olgudur. Paul Virilio, bu bağımlılığı insan olarak gelişmemizde, kültürel bir varlık olmamızda önemli bir etken olarak görür ve yeryüzünden giderek bağımsızlaşmanın, yer çekiminden kopmanın bildiğimiz insanın sonuna işaret ettiğini savunur.[3]

İnsanın yeryüzü ile yakın ilişkisini ve bedensel alışverişini incelemek, kentsel gelişimleri, mimarlığın pratiğini ve bireyin mimari mekân yaşantısını anlamak için önemli olacaktır. Hei-

Çanakkale'de bir 'ikamet', 1988

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

2 Martin Heidegger (1976: 650-708).

3 Paul Virilio (1995).

degger "'Orada olmak' (Dasein) var olmak ile aynı şeydir" der. Varlık ancak bir varlık alanı içinde olasıdır; bu nedenle insanın barınması var olması için nasıl şart ise, yeryüzü de insan için gereklidir. Yeryüzünü yalnızca insanın ayağı altında, onu uzayda yok olmaktan koruyan bir bağ olarak görmek değil, varlığımızın ilk barınağı olarak görmek gerekir. Heidegger aynı zamanda varlığın yeryüzünün tarihi ile ilişkili olduğunu ileri sürer ve yeryüzünün bozulması, insanın standartlaşması ve basitliğin yaygınlaşması ile yeryüzünün karardığını söyler.[4] Onun için dünya, her zaman tinin, maneviyatın dünyasıdır.[5] Heidegger, mimari, yapı ve ikamet ile ilgili bir yazısında yeryüzünde yaşamın aynı zamanda gök kubbe altında ve korumasında, tanrılar nezninde bir ikamet olduğunu ve aynı zamanda yeryüzünün korunması ile ilgili olduğunu yazar. Bu anlamda 'yer' kavramı insan ve yaşamından ayrı bir olguya işaret etmez; Heidegger, "insan bir konumda, yer başka konumda değildir" der.[6] Yaşam ve ikamet ve de insanın varlığı 'yer' ile birliktedir. 'Yer' muştulandığı için insan ikamet edebilir. Bu kavramlar insanın varlığı ve ikameti için yeryüzünün ontolojik değerlerini ifade etmektedir.

Yeryüzü insanca gereksinimlerimizi karşılayacak hammaddeleri sunan sonsuz bir kaynak ve aynı zamanda kendi doğamızı besleyen ve iç dünyamızda gizemli dinamiklere neden olan bir krater gibidir. Ama bu sessiz gibi duran alan aynı zamanda anlaşılamayan güçlerin ve dehşetli yıkımların, değişimlerin kaynağıdır. Yeryüzü bir yandan bizi besler ve korurken, beklenmedik yıkıcılıklarla, anlaşılmaz dönüşümlerle karşımıza çıkabilir. Yeryüzünün bu sonsuz gizilgücü hem kendi doğamızın, hem kentlerimizin, sanatımızın ve mimarimizin en temel hammaddesidir. Yaratıcılığımız doğadan bağımsızlaşmamızla ilgili olsa da, geliştirdiğimiz biçimlerin ve anlamların temelinde doğa ile ilişkilerimizde sezdiklerimiz büyük rol oynamaktadır. Örneğin geometrik biçimler ilk bakışta doğada algılanmıyorsa da bütün organik oluşumların temelinde bunları görürüz, kentlerimiz ve mimarimiz bu biçimlerden büyük ölçüde etkilenmiştir. Varlık ve insanlık ile ilgili birçok

4 Martin Heidegger (1961: 24).
5 *Agy.*: 37.
6 *Agy.* (1971).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

doğru da kendi yaşamımızın dinamiklerinden öğrenilir. Bu bakımdan Heidegger'in Dasein olarak ifade ettiği 'orada bulunmak', ya da Virilio'nun vurguladığı yer çekimi ya da hız kavramları bedenimizle doğadan, yeryüzünden duyumsadığımız doğrulardır.

Yeryüzünün değerleri ile ilgili hâlâ kullandığımız temel kavramlar önceleri Antik Yunan'da ve Uzak Doğu'da belirmiştir. Topos, yani yeryüzünün şekli ya da yeryüzünün karşıt güçlerini ifade eden Yin ve Yen, dişil ve eril güçler, 'Locus Solus', eşsiz yer kavramları, bugün de kentleri, yer ve coğrafya, toprak ve gökyüzü ile ilkörneksel değerleri anlamak için önemli kavramlardır. Antik Yunan her farklı yerin, onu koruyan, ona sahip olan ve niteliklerini simgeleyen bir tanrısı olduğuna inanıyordu. Pagan inançlar doğanın her farklı olgusunu kutsal görüyordu. Bir toprak parçasının tarım için kazılması, bina yapmak için işlenmesi ona karşı bir borçluluk ve sorumluluk yaratıyordu. Buna karşı bir bedel ödenmesi gerekirdi; kurban kavramının kökenlerinden biri bu düşüncede yer alır. Uzakdoğu'da ise, örneğin Japon Şinto inancında her nesnenin, doğadaki her varlığın bir ruhu (*kami*) vardır. Özellikle dağlar kutsal ruh barındırırlar; bu nedenle kent sokak ve caddeleri sonunda doğayı ve de özellikle kenti çevreleyen dağları görmek şarttır. Kentler ve caddeler buna göre düzenlenmiştir.[7]

Batı'da olduğu gibi Doğu'da da, doğa sonunda insanı yenileyen ve huzur veren, en derin estetik haz sunan ortamdır. Kant, doğada bulunan estetik hazzın aynı zamanda moral bir üstünlüğe işaret ettiğini söyler.[8] Adorno da benzer şekilde en dolaysız moral duygusunun doğada bulunabileceğine işaret etmiştir.[9] Çinli düşünür Li Zehou ise 1950 ve 1980 yılları arasında geliştirdiği 'Pratik Estetik' kuramında, doğadaki yaşantılarımızın üç farklı düzeyde geliştiğini, en alt seviyede doğayı yalnızca duyumlarla algıladığımızı; ikinci düzeyde zihinsel olarak algıladığımızı; en üst düzeyde ruhumuzla algılayarak zihinsel bir aydınlanmaya ulaştığımızı ileri sürmüştür.[10] Bu farklı kuram ve açıklamalar her türlü kültürel yaratıda temel kaynağın genellikle doğa olduğuna işaret etmektedir.

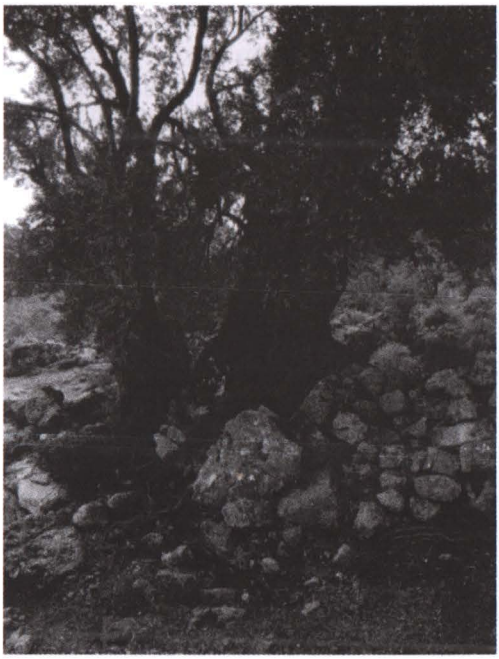
7 Kenichi Sasaki (1996: 59-65).

8 Immanuel Kant (1987: 166-167).

9 Theodor W. Adorno (1997: 63-64).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

10 Li Zehou (1989); Wang Keping (2009).



Yaşlı doğa. İzmir, 2010

Bu savı kanıtlayacak muhakemeleri doğa estetiği üzerinde son yılların en önemli düşünürlerinden olan G. Böhme'nin yazılarında bulabiliriz. Gernot ve Hartmut Böhme'ye göre insanı oluşturan özün us olduğu yanlıştır. İnsan aynı zamanda doğayı içeren bir organizmadır ve insanın bedeni ile dünyayı ya da yeryüzünü sezgisel olarak algılaması, insanın doğayı anlaması için temel bir veri oluşturabilir. Ancak bu sezgisel bilgi üzerine, bilimsel ve nesnel müspet ilimlerin eklenmesiyle, doğa ve varlık ya da dünya hakkında doğru bilgilere yol alabiliriz. Bunun da ötesinde doğa her zaman fantezilerin, hayal gücünün ve özgün esinliklerin kaynağıdır. Bu bakımdan sanatın da besin kaynağı olarak düşünülebilir.[11] Doğal şeylerin bedensel farkındalığı onların, fizyonomilerinin, 'ortaya çıkışının', ya da Böhme'nin dediği gibi 'var oluşlarının', yani 'vecd'lerinin farkındalığıdır. Şeylerin özelliklerinin belirişinde doğa estetiği ve doğa felsefesinin temelini bulabiliriz. G. Böhme'nin

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

11 G. Böhme ve H. Böhme (1992: 50-54-38).

'Befindlichkeit' olarak tanımladığı, bedensel farkındalık, algılayan bir öznelliği ifade etmektedir. Bu ise otonom ya da bağımsız bir şey değildir, bedenin içinde bulunduğu atmosfer tarafından şartlandırılır; bedenin içinde bulunduğu bölgeye ve daha geniş olarak sosyal bir ortama ait olduğu, bu ortam ya da bölge dolayısıyla duyumlarının inceldiği söz konusudur.

Heinz Paetzold'a göre deneyimlerimiz artık özlerin menşeinin doğal olmadığını göstermektedir; dolayısıyla yeni bir doğa felsefesine gereksinim vardır. Doğa ve kültür, doğal ve yapay, doğa ve teknoloji ya da doğa ve sanat gibi karşıtlıkların artık geçerliklerini yitirdiklerini biliyoruz. Doğaya yalnızca olumlu açılardan bakmayan, doğanın çirkin ve olumsuz yönlerini de felsefesinde konu eden Martin Seel'e göre doğanın estetik deneyimi ancak sosyal bir arka plana göre anlam kazanabilir. Bir başka deyişle, bir alanın doğasını o alanın coğrafya olarak belirgin politik pratiklerine göre o anlayabiliriz.[12] Seel'e göre doğayı, politik ya da sosyal pratiğe ait bir yer olarak algılamak aynı zamanda sosyal ve bölgesel pratiklere katılımımız anlamına gelecektir.

Bu bölümde ele alınan farklı konular doğa ya da yeryüzünü geniş anlamda bir yaşam ve ikamet alanı olan gören, aynı zamanda bunları hayal ve yaratım dünyamızın temel kaynağı olarak kavrayan bir anlayışı sergilemektedir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

12 Martin Seel (1991).

Yeryüzü Bedenim*

EKOLOJİ VE ESTETİK ALGI – BİR MANİFESTO

Çevre nitelikleri ile ilgili bir disiplin olan çevre estetiğinin en önemli konusu kuşkusuz yeryüzünün durumudur. Yeryüzünün ekolojik dengesinin yok olma tehdidi karşısında estetikle ilgilenmek naif ve zamansız addedilebilir. Ancak, çevre sorunları için radikal çözümün estetik bir algıda olduğunu savunacağım. Zira yeryüzü ile kurduğumuz yanlış ilişkinin kuşkusuz çevre tahribinde büyük rolü var.

Bu bakış açısına göre estetiği yalnızca güzellik, sanat ve duyumsal nitelikler ile ilgili olarak değil, bir ilişki sorunu ve yaşam süreçlerine bağlı bir olgu olarak görmekteyim. İlk sanat eleştirmeni sayılan Denis Diderot da güzelliğin ilişkilerle ilgili olduğunu söyler. Yeryüzünün bozulmasının insanlığın farkında olmadığı kendi hastalığı olduğunu savunacağım. Çevre estetiği, yani çevrenin ne olduğu ve bizi nasıl etkilediğinin felsefesi, insan ve yeryüzü arasında karşılıklı bağların farkındalığını en etkin şekilde gerçekleştirebilir.

Anlaşılması gereken temel sorunlardan biri duyumsal edimlerin çevrenin suistimaline yol açacak şekilde parçalanmış ve algının sınırlı ve bölünmüş bir şekilde şartlanmış olduğudur. Bedensel farkındalığın dünyanın farkındalığından kopmuş olduğu kadar, farklı ilgi ve biliş alanlarının birbirinden kopmuş olması teknoloji, endüstri ve kapitalist üretim şekillerinin sonucudur. Ancak, varlıklar arasındaki sürekliliğin farkına varılmadığının ve duyumsal edimlerin zayıfladığının bilincinde olursak bu kopukluk ve bölünmelere çözüm arayabiliriz.

* Bu metin daha önce bazı farklarla, "The World is My Body: Ecology and Aesthetic Perception" başlığıyla, Wang Keping editörlüğünde hazırlanan 2010 International Association of Aesthetics Yıllığı'nın *Diversity and Universality in Aesthetics* başlıklı 14. cildinde s. 94-105'te yayımlanmıştır.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

"Yeryüzü Bedenim". Ankara, 2010

Sanatın bilimden ve estetik olanın pratik olandan kopması sadece çevrenin görünür tahribinde değil, aynı zamanda çevrenin pratik ve estetik kullanım alanları olarak bölünmesinde kendini göstermektedir. Etkinliklerin estetik ve pratik olarak ayrılması işlevsel ve estetik ölçütlerin ekonomik çıkarlara göre hesaplandığı çağdaş kentlerde belirgindir. Algının önceden tariflenmiş amaçlara göre işlemesi gerektiği anlayışı şizofren bir toplum yaratmakla kalmıyor, dünyayı algılama ve yaşama konusunda samimi bir katılımı da engelliyor. İnsan algı yeteneğini keyfi olarak kullandığında dünya ile içten ve dolaysız bir ilişkiye giremez.

Çağdaş kültür ortamında estetik algı genellikle sanat ve eğlenceyle sınırlandığı gibi, insanların çoğunlukla en hızlı, en kolay ve en çıkarcı durumlara göre davrandıklarını ve dünya ile sorumlu ve içten bir ilişkiye yol açacak farkındalıklara kapalı olduklarını söyleyebiliriz. İnsanın çevre algısını durumlara göre şartlandırarak yapay bir ilişkiyi destekleyen yaklaşım, bugün birçok kentte gördüğümüz yapay ve yanlış tasarımlara yol açan bir yaklaşımdır. Estetik, algının incelmesini, derinleşmesini ve anlamlara yol açmasını sağlayacakken, bu yaklaşıma göre pratik bir olgu olarak görülmekte ve sonuçta karşımıza çağdaş kentlerde tasarlanan ve 'estetik' olarak sunulan çoğu çevre gibi çarpık ve zorlama uygu-

Ücretsiz e-Kitap Arşivi: https://kanlidiv.org

Kula'da sönmüş bir yanardağ, 1999

lamalar çıkmaktadır. Gerçekte amaçlanan kolay benimsetilebilen niteliklerdir ve estetik olarak görülen uygulamalar medyanın bastırdığı beğenilere uygundur. Çoğu durumda, abartılı tasarımlar, *kitsch* ve sığ yaklaşımlarla kentsel çevrenin yozlaştığı ve duyumların tembelleştiği iddia edilebilir.

Estetik algı ve özgürlüğün kapitalist dünyada genelde ancak sanat ya da doğada yaşayabileceği savunulabilir. Doğa ya da yeryüzü fiziksel olarak kendi bedenimize bağlıdır ve bu ilişki olmadan algı mümkün değildir. Sanat tecimsel olmadığında bizi şiirsel ve tinsel bir aleme çekebilen bir araç olmaktadır. Sanat, 'öteki'nin öznelliğinin farkında olmaya ve algılanan şeyi, cansız bile olsa, bir varlık olarak görmeye imkân tanır. Sanatsal ya da edebi bir sunumda seyirci ya da okurun katılımına imkân veren şey, o sanat yapıtının ya da edebi eserin oluşumunda algılananı canlı ve insana yakın olarak gören empatik yaklaşımdır. Buna karşın bugünün baskın rasyonalizmi yalnızca öznenin önemli olduğu ve kimlik taşıdığı inancını zorluyor.

Doğaya ve çevreye estetik olarak yaklaşan bir anlayış varlığın sürekli oluşum içinde karşılıklı ve iletişimsel bir süreç olduğu inancı ile hareket eder. Heidegger varlığın bu tür (hermeneutic) niteliği üzerinde durmuştur; bu yaklaşım, çevreye karşı farkında-

bedestenPDF kitapçısı - kitapçınız.com

lığa yol açacak şekilde bir pratiğe dönüştürülebilir.[1] Böylece estetik etik bir nitelik kazanır. 'Öteki' ya da algılanan; yaşamı ve varlık alanı olan bir olgu olarak görülürse suistimal ve sömürü yerine özne ve nesne arasında, ya da algılayan ve algılanan arasında karşılıklı bir iletişim kurulur. Herhangi bir varlığın layık olduğu gibi, algılanana saygı ile yaklaşmak, sömürücü ilişkiye engel olarak algılananın kendi varlık dinamiğini sergilemesine izin verir. Bu algılananın kendi zaman ve mekân kapsamında ve algının ortak alanında hareket etmesini, kendini belli etmesini mümkün kılacaktır.

Algılayan ve algılananın ortak algı alanında ilişkilenmesi aynı zamanda etik bir yaklaşımdır. Bu alana, en geniş anlamıyla zaman/mekân diyebiliriz; bu hem çok yönlü hem de çoğuldur. Dünyanın ve birbirinin algısı ve herhangi bir duyumsal alanda varlığın açığa çıkması ya da belirmesi herhangi bir anda bu zaman/ mekân kapsamının öğeleri, nitelikleri, parametreleri ve algılayanın algısal edimleri tarafından biçimlenir. Maurice Merleau-Ponty'nin *La Phénoménologie de la Perception* (Algının Fenomenolojisi) kitabında açıkladığı gibi, her an belirli bir yerde ve belirli bir zaman içindeyiz.[2] Bu ortak kapsam zaman/mekân içinde o anda ortak olarak yer alan her şey arasında dolaysız bir ilişki ağı kurmaktadır. Bu varlıklar arasında bir akrabalık demektir. Varlıklar arasında paylaşım şarttır zira hiçbir varlık kendi içine dönük var olamaz. Yer ve mekân ilişkileri irdelediğinde varlıklar arasındaki paylaşımın etik karakteri belli olur. Organik ve biyolojik varlık ancak çevre dolayısıyla gerçekleşen paylaşım necitesinde olabilir. Yer ya da zaman/ mekân kapsamı varlıklar arasındaki bağların kendisidir.

Çevre ve estetik sözcüklerinin ilişkisi çevre estetiğinin ne olduğunu ima eder. Çevrenin sonsuz gizilgücü ve nitelikleri öncelikle estetik olarak anlaşılabilir; bir başka deyişle özne bunların kendilerini belli etmelerine imkân verdiğinde ve bunları canlı olgular olarak algıladığında bu nitelikler belirgin olmaya başlar.[3] Estetik değeri oluşturan algılayan ve algılanan arasındaki ilişkinin

1 Martin Heidegger (2008). Bu eser varlığın zaman içindeliğini ve bunun felsefe tarihinde nasıl anlaşıldığını irdeler.

2 Maurice Merleau-Ponty (1945).

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

3 Emmanuel Levinas (1991). Levinas birçok kitabında ilişkilerin etik karakterinden söz eder.

Kyoto'da anıt ağaç, 2011

niteliğidir. Bundan ötürü çevre estetiği, ismine uygun olarak algı sürecinde özne ve nesne arasında ortak bir iletişimin ürünüdür ve bu iletişim dolayısıyla anlam ortaya çıkar.

Anlamın bu ortak şekilde ortaya konuluşunun en bariz örneğini Haiku şiirinde bulabiliriz. Haiku şiirinde anlam şairin algısının içerdiği bütün varlıklar arasındaki etkin bir ilişkinin neticesinde belirir. Haiku şiiri bize 'nesne'nin de öznel bir alanı olduğunu ve anlam ortaya koyduğunu gösterir. Örneğin "Bülbülün şarkısı / yağmurda sırılsıklam / bu sabah" dediğinde yağmurun ve bülbülün şarkısının nasıl bir arada algılandığını ve ortaklaşa özel bir niteliği birlikte yarattıklarını hissediyoruz.[4] Bu tür bir gerçeklik ancak estetik bir algının ürünü olabilir. Pratik bir algı ise ya yağmuru ya da bülbül sesini ön plana çıkarırdı.

Sanat, anlamın yoğunlaştığı ve derinleştiği bir alandır. Sanat, algılanan herhangi bir şeyin nasıl farkındalığımıza katılarak anlam yarattığının bir temsilidir. Aslında, algının anlam yaratan bir

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantev.org

4 Edmund Husserl (1962). Bu kitabında Husserl özne ve nesne arasındaki ilişkileri ve varlıkların özsel ve görüntüsel nitelikleri üzerinde durmaktadır.

eylem olduğunu ve bu eylem dolayısıyla özne ve nesnenin birbirlerine açıldıklarını söyleyebiliriz. Her anlamın yaşanan bir gerçeğin kesinliğini taşıması, belli bir zaman ve mekânda yer alması ise şiirsel bir aydınlığa çıkıştır. Genel ve soyut değildir, ancak, anlam olarak fiziksel olanı aşar. Diyebiliriz ki, varlığın bizi çevreleyen yaşam güçlerini ve dinamiğini anlamaya çalışan Çevre Estetiği şiirsel bir gerçekliğin farkındalığıdır. Ona göre dünya şiir olarak algılanır.[5]

Çevre karşılaşma, birliktelik ve paylaşım alanıdır. Çevrenin sonsuz varlık alanını yaşayabilmek için önyargıları ve önceden verilmiş kararları, pratik ve çıkarcı amaçları bir kenara bırakmak gereklidir. Bütün yargıları unutup algımızın varlığımızı olanca potansiyeli ile dünyaya açmasına izin vererek nesnenin, 'öteki'nin bütün gücü ile belirmesine imkân sağlayabiliriz. Estetik bir algıda nesne ve özne kendilerini serbestçe dışarı vururlar ve kendi kişiliklerini belli ederler, zira varlık ve algı karşılıklı olabilir ve bu iletişim her ikisi için de gereklidir. Algı olmadan varlık olamaz ve varlık olmadan algı yoktur.

Dünya hakkında savunduğumuz her şey algılayan bir varlık bulunduğu için mümkün. Seyreden, kendi bedenini bir mihenk olarak sunan ve algılayan ikinci bir varlık olmadan niteliksel hiçbir ifade mümkün değildir. Kuşun şarkısı, çiçeğin kokusu, fırtınanın kükreyişi, göğün mavisi ve dünyanın tüm yeşilleri bu farkındalığın ifadeleridir. Bütün bunlar bedenimden geçerek belirginleşiyorlar. Ben onların farkına vardıkça onlar benim bir parçam oluyor. Farkındayım ki bakıyorum ve görüyorum, dinliyorum ve işitiyorum, dokunuyor ve hissediyorum, dikkatimi belli bir şeye yönlendiriyorum ve farkında oluyorum. Algılama kabiliyetim dolayısıyla mümkün olan farkındalığım, "öteki"ne uzanmamın, algıladığım her şeyi duyumsamamın sayesinde mümkündür. Kendime ait olduğunu bildiğim bir biçimim, temin, maddem var; bu kimliğimin maddesi. Ancak bakıp ta dünyayı gördüğümde, gördüğüm her şey benim bir parçam oluyor, benim varlığıma giriyor. Dünyayı görüyor ve kendimi ona göre yönlendiriyorum zira, gördüğüm aynı zamanda kendi içimdedir ve gördüğüm aynı zamanda benim. Yönlenmemi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

5 Kobayashi Issa (1763).

Akdeniz sahilinde bir barınak, 2009

şartlandıran ve algı şeklimi biçimlendiren belli bir yerde, belli bir çevredeyim. Çevre ile iç içeyim. Bundan ötürü bedenimin dışında ve içinde olan her şey birbiri ile süreklilik içinde. Her ikisi de benim sonsuz ve sınırlı varlığımın bir parçası. Bu hem içbükey hem de dışbükey olan tersine dönebilen sonsuzluk ve birlik simgesi olan spiral gibi. Bundan ötürü bedenim dünyaya devam eden ve kendi içimde derinleşen her şeydir. Bilinçli olarak dünyayı algılar ve bilinçaltından dünyayı içine alır. Dünyayı etkilediği gibi dünyadan etkilenir. Bedenim dünyadır, dünya ve yeryüzü bedenimin devamıdır. Bundan ötürü burada diğer varlık bütünü ile birlikteyim. 'Öteki" ile bütünleşirken, bilincime taşınan her şeyin dışarı vurulduğu bir çekirdek gibi olurum. Bilinci mümkün kılan bu ikilem ve sonsuz kutuplaşmadır. Bilinç içsel olanla dışarıda olan arasındaki karşılıklı alışveriştir.[6]

Bedenim ve dünya arasındaki sürekliliğin farkında isem dünyanın bedeni ile daha çok şey paylaşabilirim.[7] Dünya ile kendimi bir görebilirim, yeryüzünün acısını ve sevincini duyabilirim. Dünyanın bedeninin tahrip olması benim bedenime acı verecek-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantev.org

6 Farkındalığın gelişimi için *bkz.* J. Piaget ve B. Inhelder (1956).

7 Arnold Berleant (1997).

tir. Baharda cemrelerin ağaç gövdelerinden dallara yürüdüğünü duyabilirsem, yeryüzünün hasta olduğunu da aynı şekilde hissedebilirim. Bütün madde karşılıklı ilişki içindedir. Bu paylaşım bozulduğunda dünya sağlıksız bir yer olmuş demektir.

Dünya algı yoluyla ve algı için bütün varlıkların sınırsız bir paylaşım içinde olduğu bir alandır. Sufi inancı dünyanın tanrının binlerce şekliyle beden bulması olduğuna inanır ve bundan dolayı dünyanın algılanması ve ona hayran olunması gerektiğini savunur. Bu da dünyanın gerçekleşmesinin ve gerçeğin olasılığının ancak karşılıklı algı olduğu inancına benzer. Algı dolayısı ile dünya gerçekleşir ve gerçek olarak karşımıza çıkar.[8]

Algıladığımın içinde hem ben hem de "öteki" vardır. Ben, özne olarak önce görüşe, imgeye, düşe ve temsile sahip olan olarak beliririm. Dil algılayanı aktif, algılananı pasif olarak belirtir. Ama algıda her şey aynı derecede etkindir ve algı süreci içinde hepsi kendi var olma şekillerini sergilerler. Bu sürecin alanı ise çevre adını verdiğimiz bütündür.

Dilin yapısına göre, nesneleri tanımlamak için şeyler arasında sınır çizmenin mantıksal gerekliliği nesnelere ya bir şey ya da bir başka şey olarak bakmak zorunluluğunu yaratır. Varlığın çoğul, bütüncül ve melez karakteri böylece göz ardı edilir. Böylece, algılayan ve algılanan arasında etkin bir iletişimin sonucu olan algısal süreç yalnızca sonunda ortaya çıkan temsile indirgenmiş olur. Bu temsil ise var olanın aynası olarak kabul edilir. Bir başka deyişle algıladığımızın var olanın kendisi olduğuna inanırız. Yani algının sonucu ile algılanan şeyin eşit olduğuna inanılır. Bu anlamı nesnelliğe indirger. "a"nın "a" ya eşit olması gibi. Aslında algının nesnesi ve sonucu ile arada eylem, tepki ve farkındalık yaratan bir zaman, mekân ve fark olması gerekir ki bir anlam ortaya çıkabilsin. "a" eşit "a" gibi bir totoloji anlamla sonuçlanamaz. "Gerçek totolojiler ancak tanım olarak var olabilirler, aslında mükemmel bir totoloji hiçbir zaman var olamaz."[9]

Demek ki gerçeklik dediğimiz şey varlığın "olduğu gibi" olduğu bir durum değildir. Böyle bir şey olamaz. Gerçeklik nesnenin ola-

8 Annemarie Schimmel (1975).

9 Gunnar Olsson (1994: 115-130).

İdefix - DF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Karadeniz'de bir tahıl deposu, 1967

bileceği durumu ile algının neticesinde beliren şey arasındaki farktır. Perspektifteki bu fark ya da mekândaki nesne ile algıdaki nesne arasındaki fark, bunların birbirleri arasındaki hareketi ve sonuçta anlamı yaratan şeydir. Çevre diye tanımladığımız, bu yeri belirsiz, sabit olmayan ve sonsuz perspektifler arasında yer alan coğrafya, algılayan ve algılanan ve sonuçta ortaya çıkan görüntü arasındaki hareketin kendisidir. Farklılıkların birlikteliğini oluşturan alandır; bu ise bütün varlıklar arasında anlama doğru sonsuz ve tekrarlanan bir devinimdir. Dünyanın şiiri olan bu anlam estetiktir.

Bundan ötürü, anlam ya da gerçek dediğimiz şey beliren ve belirsiz bütün içerdikleriyle, nesne ve özne arasında zincirleme bir hareketle oluşan bir iletişim dinamizmidir. Sanatçı, temsil ettiği nesne ve ortaya çıkan eser arasında da benzer bir "çevre" oluşur. Her algı ve her ifade eylemi ile dünya yeniden yaratılır ve katmanlaşır. Varlıklar arasındaki etkileşim ile can kazanan dünya her zaman anlamla doludur. Hiçbir zaman anlamsız bir dünya düşleyemeyiz.

Duyum dünyası olan aisthesis, dünyanın varlıkları arasında çoğul boyutlarda etkileşim yoluyla her zaman anlam yaratma ile ilgilidir. Demek ki gerçekte algı her zaman estetik olma zorundadır. İçerik ve biçim ancak bu şekilde bütünleşir. Anlam beliren

Lütfen PDF kitabını bir yazılım aracılığıyla

biçimde duyumsanan şeydir. Herhangi bir sözel ve bilişsel kavrayışa ulaşılmadan önce herhangi bir algının yarattığı duyumda anlam vardır. Diyebiliriz ki çevre bizim estetik yaratıcılığımızın sonucudur. Çevre bizim anlam yaratmamız ve var olan her şeyle, bizim bedenimiz olan yeryüzü ile etkileşim ve iletişim dolayısıyla dünyaya hayat vermemizdir.

Her algıladığımızda yeryüzünü harekete geçirir ve içerdikleri arasında ilişki kurarız. Böylece yeryüzü ve dünya sürekli olarak uyandırılır ve canlandırılır. Algılanan her şeyde, her seste, her görüntüde yaşanacak yeni bir dünya yaratılır. Bütün anlamlar insanın yeryüzündeki yaşamı ile ilgilidir. Dünyayı her algılayışında insan dünyaya sahip çıkıp, ona anlam vererek kendini tanıyabileceği dünyayı yaratır. Her seferinde insan evini yaratmakta ve biçimlendirmektedir. Estetik anlam oluşturmak demektir; anlamlılık ise insanın ölümsüz özüdür. İnsan bu anlamı gelecek nesillere bırakarak dünyayı terk eder. Bundan ötürüdür ki çevre dediğimiz, tarih ve kutsallaşmış mekân demektir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Uzaklaşan Toprak*

İnsanın doğa ve gerçeklik algısını Antik dönemden bugüne izlersek, görünene olan güvenin giderek kaybolduğunu ve insanın kavrayışlarını birer kurgu olarak telakki edegeldiğini görürüz. Sokrat öncesi filozoflar doğayı anladıklarından şüphe etmiyorlardı. Her şeyin bir ruhu olduğuna göre insan diğer canlılarla benzerlik içindeydi. Hatta 18. yüzyıla kadar hayvanların bile birçok şeyi anladığından kuşku yoktu, hayvanlar yaptıkları yanlışlar için muhakeme ediliyorlardı. Rönesans'ta dünyanın belirli bir düzene sokularak yakınlık ve uzaklıkların hesaplanabilir hale gelmesi, hem zaman hem mekân anlayışında katı düzenciliğe ve ussallığa neden olur. Descartes'ın felsefesi şüphe üzerine kurulmuştur. Şüphe modern felsefenin ve bilimciliğin temelini oluşturur.

Bu tarihsel süreci izlerken yıllardır yakından tanıdığım Barbaros köyünün Çeşme Yarımadası'nın değişen coğrafyasındaki öyküsünü de dile getirip coğrafyaların nasıl değiştiğinin yakın bir örneğini sergilemek istiyorum.

Estetiğin ilk felsefe olduğunu vurgulamakla başlayabilirim. Dünyanın gerçek olduğuna ve görünenin yanılsama olmadığına duyumlarımızın aracısız kesinliği ile inanırız. Bu ise estetik algının kendisidir. Bir başka deyişle estetik dünyayı algılamanın ve anlamanın ve bu algı dolayısıyla yakın, birebir ilişkiler kurmanın en temel ve en duygu ve anlam dolu yoludur. Ancak bugün algı tamamen pratik bir olguya hizmet eder hale gelmiş ve gerçeklik inancımız ile bağları kesilmiştir. Kanımca bu birkaç bin yıllık dönüşüm coğrafyaların endüstrileşme ile değişimine bağlıdır.

Beni bu düşüncelere sevk eden, günümüz şüpheciliğinin Wolfgang Welsch'in son kitabında dile getirdiği umutsuz görüşüdür. Welsh, Rönesans akılcılığı ve Descartes şüpheciliğinin Aydınlanma'da giderek arttığını ve artık insanın gördüğüne inanmadığını,

* Bu metin Sanart Derneği'nin 2. Türkiye Estetik Kongresi'nde (Mersin Üniversitesi 2012) yazarın giriş konuşmasından geliştirilmiştir.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

yani varlık konusundaki bilincimizin yalnızca kendi kurgumuz olduğuna inandığımızı söyler. Buna karşın iddiası, Marx gibi birçok önemli düşünüre paralel olarak, bilişin öncelikle biyolojik bir süreç olduğu ve bilişin doğa ile ilişki yoluyla oluştuğudur. İnsanın pratik alanda ilerlemesi ve kendi eylemlerinin yerini alan makinalar üretmesi, yani endüstrileşme, insanı doğadan ve bu biyolojik sürecin içselleştirilmesinden koparark yabancılaştırdığı ve bu yabancılaşmanın doğa ve insan ilişkilerinde şüpheciliğe yol açtığı ve kendi içine kapalı bir hakikat algısı yarattığı Welsch'in kitabının ana tezidir. Welsch, buna karşın, bugün sanatçının ve estetiğin hâlâ gerçekliğe ve doğa ile dolaysız ilişki kurulabileceğine dair inanç taşıdığını iddia etmektedir.[1]

Estetiğin ya da sanatsal yaklaşımın ve sanatın bugün gerçeklik ve doğa ya da dünya ile dolaysız ilişki kuran tek alan olduğu ve estetiğin ilk felsefe olduğu düşüncesi bir başka yazar tarafından, Aristo ve Kant muhakemelerini izleyerek eklemlendirilmektedir. Finlandiyalı düşünür Janne Kurki her ne kadar tezini komünizm fikrinin ilkselliğini kanıtlamak için geliştiriyorsa da, yukarıdaki düşünceler açısından önemli iddialar ve kanıtlar öne sürmektedir.

Kurki, estetiğin ilk felsefe ve dünyayı anlamada en temel yol olduğu düşüncesini Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik* kitabındaki hakikatın oluşturulması konusundaki muhakemelerini ileri sürerek açıklar. Buna ek olarak da Kant'ın üçüncü eleştiri kitabı olan *Yargı Gücünün Eleştirisi* kitabındaki Sensus Communis (Ortak Duyum) kavramını yine yargının herhangi bir logos, yani düşünce öncesi olduğunu, insan ve hayvanın dolaysız doğa ya da dünya temasının bir verisi olduğunu ispat etmek için kullanır. Kurki'nin kendi yazısından bir alıntı bu konuya açıklık getirecektir:

"'...hakikatin meydana gelmesinin beşinci yolu' temel (arkhai) olan akıl ya da zihin (nous) ile sağlanır. Bu 'nous' (zihin) ise Aristoteles'e göre logos'suzdur ve hakikatin meydana gelişi zihnin en merkezinde bütün kavramların, logosların ötesindedir. 'İçimizdeki, bize hakikati bahşeden en yüksek unsur, logos'a bağlı değildir.' Aristoteles'e göre bütün hayvanların da, hatta bitkilerin de psyche sahibi olduğunu hatırlamak gerekir.... Bir aisthesis türü olarak logos'suz nous (zihin) bir hakikat pınarı işlevi gördüğüne

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://frantey.org

1 Wolfgang Welsch (2012).

göre, hakikatle sonuçlanan şey, insan denen hayvan ile logos arasındaki karşılaşma değil midir?"[2]

Kurki'ye göre Kant felsefesinin ve üçüncü eleştirisinin özü "... hem bilgi, hem de ahlak sınırları içinde nasıl bir yargıda bulunabilineceği meselesidir. ... üçüncü eleştiride Kant'ın altına girdiği külfet, evrensel ile tekil arasındaki ilişkiyi vazetme külfetidir... Kant... Aristoteles'in ifadesini tekrar eder. Yani elimizde bir tarafta doğa kavramları, diğer tarafta da özgürlük kavramı vardır. Doğa kavramları tarafında anlama, özgürlük kavramı tarafında akıl bulunur. ... Anlamadan akla geçişi yargı yetisinin sağladığı varsayılabilir... Bilgi yetisinin kendisine ait doğa kavramları, arzulama yetisininse özgürlük kavramı varken, yargı yetisi tanımı gereği *ohne Begriffe*, yani kavramsızdır."[3]

Bu muhakeme bizi anlayışın temel bir estetik olduğu sonucuna götürüyor. Bunu Kurki'nin uzunca bir ifadesi açıklıyor: "Dolayısıyla burada da elimizde varlığın ontolojik düzeninde kendisine ait bir yeri olmayan, fakat bütün hakikat süreçlerinin dayalı olduğu bir orta terim vardır. Sonuçlarının güzel duygusu ve yüce duygusu olması itibariyle, bu orta terim, estetik olarak nitelendirilebilir. Fakat bu nitelik, onu bir tür sanat eseri yapmaz. (...), bu estetik daha çok bizim *das Ding*'e, yani kendinde şeye dokunma aracımızdır. Yani hakikat ve ahlakın kendinde şey ile olan bütün ilgisi, bunların *ohne Begriffe (kavramsız)* yargı yetisine dayanmasından ileri gelir. *Das Ding* ile bu temas olmadan, anlayışımız ve aklımız nafile kalacaktır."[4] Kant'ın *sensus communis*'inin temel anlamı tam olarak burada yatar. Kant'ta *sensus communis*, kavramsız bir yargı yetisini paylaşan, sağduyunun ötesindeki o yargı yetisine tutunanların komunitesi (birliği)dir.[5]

Bu ise değişen coğrafyalarda artık bu temas yok olduğu için "şey"in kendisini anlayamadığımız konusundaki savı doğrulamaktadır.

Bu konuda daha birkaç düşünürden yararlanmak açıklayıcı olur. Giorgio Agamben'in heyecan verici kitabı *The Open (Açık-*

2 Janne Kurki (2011: 123-137) – alıntı için sayfa: 126-128
3 *Agy.*: 129.
4 *Agy.* : 130.
5 *Agy.*: 131.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lık) insan ile hayvan arasındaki farkı özetle, hayvanın doğaya ve dünyaya açıklığı olarak anlatmaktadır.[6] Taksonomiler başlıklı 7. bölümde modern taksonomi biliminin kurucusu olan Linnaeus'un maymunlar ve insan arasında belirli bir ayrım bulmadığını ve Descartes'in insan üstünlüğünü ifade edişini "Descartes hayatında herhalde hiçbir maymun görmedi" şeklinde çürüttüğünü anlatır.[7]

Agamben farklı bölümlerde, bu ayrımın Aydınlanma'ya kadar önem kazanmadığını değişik örneklerle ileri sürmektedir. Hayvan ve insan ayrımı, insanın doğanın bir parçası olduğu, insan hayvan olduğu inancı nerdeyse 19. yüzyıla kadar sürer. Hannah Arendt görünene olan güvenin yok olmasını ya da insanın artık gerçeği görmediğinin öyküsünü Homer'deki Hades'te ve Platon'un mağarasında karşımıza çıktığını söyler. Platon'a göre insan daha önce berraklık içinde yaşarken, gerçeği unutmuş ve ancak gölgeleri görür hale gelmiştir; güneşin ışığı onu ancak kör eder.[8] Demek ki aslında doğadan kopuş, Nietzsche'nin de altını çizdiği gibi Sokrat ile, yani Logos'un hakim olması ile başlar.

Marx için eylemle dünyayı dönüştürmek ve bu yolla bilinçlenmek neyse, Arendt için de insan eylemi zamanı çizgisel hale sokan ve dünyayı dönüştüren bir eylemdir. İnsanın müdahalesi ile zaman ve mekân (yani coğrafyalar) değişmektedir. "İnsanlar ne zaman kendi gayeleri için yumuşak toprağı işleseler, özgürce esen rüzgârı yelkenlerine doldursalar ve dalgalı denizleri aşsalar, hiçbir gayesi olmayan, kendi içinde dönüp duran bir hareketi içinden keserler."[9] Arendt'e göre insan eyleminin nasıl neticeleneceği bilinemez. Özellikle modern çağda insan doğayı kendi dünyasına katarak sonu belli olmayan bir süreç başlatmıştır. "İçinde bulunduğumuz çağa kadar insan yapısı süreçlerle birlikte insanın eylemi, insanın dünyasıyla sınırlıydı... Doğal süreçleri harekete geçirdiğimiz anda –örneğin atomun parçalanması insan yapısı bir doğal süreçtir– doğayı da insanın dünyasına soktuk ve daha önceki uygarlıkların doğal unsurlarla insan dünyası arasına çektiği sınırları yok ettik."[10]

6 Giorgio Agamben (2004).
7 *Agy.*: 23-27.
8 Hannah Arendt (1996: 55-65).
9 *Agy.*: 63.
10 *Agy.*: 87.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Artık, daha önce sözü edilen düşünürlerin ortaya attığı gibi, insan ve doğa arasındaki dolaysız ilişki, yani doğanın doğa olarak bizimle temas halinde olması engellenmiştir. Doğayı kendi dünyamıza çektiğimizde onu artık 'kendinde şey' olarak algılayamayız ve onun gördüğümüz şekliyle gerçek olduğuna inanamayız. Gerçeklik insanın kapalı dünyasının dışında kalmıştır.

Wolfgang Welsch bu durumda ancak sanatçının hâlâ bu sınırların dışında açık bir alan içinde duyumsadığını ileri sürerken Cézanne'dan örnek verir: "Peyzaj kendinin farkına varır, insanlaşır ve benim içimde kendini düşünür."[11] Cézanne bu sözlerle ressamlığının ve sanatının anlamını ortaya koyar, burada dünyanın varlığı ile insanın bilinci arasındaki içsel bütünlüğü görürüz.

Ancak, insanın doğadan bağımsızlaşması ile bilincin gelişmesi arasında bir ikilem ve çıkmaz olduğunu David Harvey, Marx'a referans vererek ortaya koymaktadır: "Kapitalizm... bizi hem 'doğa' hem de diğer insanlardan, herhangi duyumsal ve dolaysız bir ilişkiden ayırmakta ve yabancılaştırmaktadır. Ama, insan doğadan (yararlanarak) yaşıyorsa, o vakit o doğa onun bedenidir... O bedenin sağlığı bizim sağlığımız için elzemdir. Doğaya saygı kendimize saygı demektir. Doğa ile angaje olmak ve onu dönüştürmek kendimizi dönüştürmek demektir. Bu düşünce Marx'ın tezinin bir yüzünü oluşturur. Ama, doğa ile olan dolaysız duyumsal ilişkinin yabancılaşması bilincin oluşmasında önemli bir aşamayı oluşturur. Bundan dolayı bağımsızlaşma ve kimlik oluşturma yolunda ilk adımdır... Ama burada bir çelişki var. Bilincin bu hiç bitmeyen yabancılaşması insanın kendini düşünmesini (reflexivity) ve bilginin, bilim gibi bağımsız türlerinin inşasını mümkün kılar; ama aynı zamanda bu, bilincin bizi yabancılaştırdığı şeye tekrar nasıl döneceğimiz sorununu yaratır. Doğa ile yabancılaşmış olan ilişkimizi tekrar nasıl canlandırabiliriz..."[12]

Bu sorunların henüz çözülebilir olduğu düşünülüyor. Ancak şunu eklemek gerekir ki, coğrafyalarla birlikte insan da değişmektedir. Bir tür insanın yok olması coğrafyayı değiştirmekte, coğrafyanın değişmesi bir tür insanı yok etmektedir. Bugün bu sürecin

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

11 Wolfgang Welsch (2012: 77).

12 David Harvey (1996: 197-198).

Barbaros köyü, İzmir, 1998

Barbaros köyü, İzmir, 1988

belki de son aşamalarını yaşamaktayız. Bunu en iyi şekilde ifade eden, benim yakından ilişkili olduğum Barbaros köyünün, 'köylü' nüfusu ile birlikte yok olması. Bu süreç Rönesans'ta kentlinin ortaya çıkıp çoğalması ile başlıyor, endüstri devriminde artık köylüden değil işçiden söz ediliyor.

Haksızlığa uğrayan ve sömürülen, hatta doğanın saflığını örnekleyen köylü 18. yüzyılda Rousseau'nun hâlâ sözünü ettiği bir insan türü iken 19. yüzyıla geldiğimizde artık köylü unutulmuştur. Hâlâ Doğu Anadolu'da topraktan yaşayan insanlar varsa da onların varlığı bugün herhangi bir politik program için söz konusu bir olgu değildir. Çeşme Yarımadası'nın yüksek bir alanında Türkmenler tarafından kurulmuş olan Barbaros köyü bundan 10 yıl öncesine kadar kendi üretimiyle yaşayabilen, ilkokulu ve kütüphanesi olan bir köydü. Yanına gelen bir üniversite verimli arazilerini bademlik, zeytinlik ve narenciyelerini istimlak etti ve köylülerin çoğunu memur, maaşlı bir tür sınıf haline soktu. Bu arada bu arazilerde keçi ve hayvan beslemek yasaklandı, herkes keçilerini

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi | http://antalyo.org

Barbaros köyünde bir sokak ve iç avlu, 1988

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Köy kadınlarının dantel sergisi, Barbaros Köyü, 1988

sattı, çobanlar çobanlıktan, çiftçiler çiftçilikten vazgeçtiler. (Sonra bunun yangına neden olacağı anlaşılınca keçilere tekrar izin verildi, hatta teşvik edildi, ama olan olmuştu) Gençler iş bulmak için kente göçtüler, Barbaros'ta bugün sadece yaşlılar yaşıyor. AKP'nin seçim politikası nedeniyle de köy tüzel kişiliği kaldırılarak bütün köy arazileri büyükşehir belediyelerine bağlandı. Ayrıca, AKP'nin Kültür Bakanlığı memurları köye gelerek köy kütüphanesini kapattılar, bütün kitapları alıp gittiler ve artık internet varken kütüphanelere gerek kalmadığını söylediler. Ama aynı zamanda köye hibe edilen bilgisayarları da alıp gittiler. Uzun vadede bunların ne anlama geleceğini biliyoruz. Köylüler topraklarından olacak, bu arazilere lüks siteler yapılacak, kalan birkaç köylü uşak olarak çalışacak, yeraltı suları artezyenlerle bitirilecek, narenciye bahçeleri golf sahası olacak, buraları için yeni asfalt yollar gerekecek ve Ege'nin defne, piren, dağ çileği, yaban lavanta makisi yok olup daha sonra belki suni bir şekilde ağaçlandırılacak.

Bugün bu koşullarda sanatçıların bile gerçeğin görüntüsüne, 'kendinde şey'e ulaşması, şüphesiz olmayan bir algı ve bilinç geliştirmesi mümkün mü? Burada tekrar Kurki'nin muhakemesini

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kanter.org

hatırlamak gerekir. Kurki, das Ding, yani kendinde olan şey ile temasın estetik bir durum olduğunu savundu. Yani estetik herhangi bir kavrama bağlı olmadan dünya ve şey ile, ve insan ile kurduğumuz dolaysız ilişki ve temastır. Bu temas olmadan ne anlayış ne de zihin bir işe yarar. Bir yerde sorun bu doğallığı koruyarak yine de insanı bağımsız kılabilmeli ki özgürleşebilsin. Eğer zihin ancak bu temas sayesinde işlevini sürdürebiliyorsa o vakit bu temas olmadan özgürlük de mümkün olamayacaktır. Coğrafyaların tümüyle değişmesi, daha önce dediğimiz gibi doğanın bütünüyle insanın kapalı dünyasına sokulması ise, bu temasın odağı olan doğayı ya da kendine olan şey'i de yok edecektir. Burada ekolojik felaketler de ima ediliyor. Hannah Arendt'in dediği gibi, insan eyleminin sonuçları hiçbir zaman önceden hesaplanamaz. Doğayı insan dünyasına sokarak coğrafyaları başkalaştırmak aynı zamanda bilemediğimiz bir sonuca götürmektedir bizleri. Böyle bir dünyada Wolfgang Welsch'in tespiti doğru ve çözümsüz gibi görünüyor. Temel gerçeklikler ile temas kuramadığımız bir dünyada algılarımıza da güvenmemiz çok zor.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Estetik ya da Güzel*

DOĞA VE SANATTA BİÇİM VE ANLAM

Doğa ve sanatı algılayışımız arasındaki farkları irdeleyerek doğa algısının özelliklerini ortaya koymak, doğa ile görsel ilişkimizin anlamlarını irdelemek doğayı farklı şekilde anlamaya yardımcı olabilir.

Estetik sözcüğü birçok şeyi ifade ettiği gibi kesin bir anlam da taşımıyor. Daha doğrusu, estetik, bir disiplin, yani sanat ve kültür felsefesi, beğeni ya da güzellik anlamlarına gelebiliyor. Bir şeyin estetik olduğunu söylediğimiz vakit genellikle güzel olduğunu, hiç değilse bizim beğenimize göre güzel olduğunu ima ederiz. Sorun da burada. Yani estetik ve güzel sözcüklerini aralarında bir fark yokmuş gibi kullanıyoruz. Bu bölümde, bu farkı irdelemeye çalışacağım. Estetik kuramlarında bu konunun derinlemesine yorumlandığı görülmüyor. Bu analizlerde ise amaç, klasik estetiğin ve Kant'ın beğeni kuramının temelinde yatan, doğa ve sanat beğenilerinin farklarını da berraklaştırabilmek. Estetik kuramlarında sanatı nasıl algıladığımız üzerine çok sayıda yorum varsa da, doğayı nasıl algıladığımıza dair Kant'ın üçüncü eleştirisi dışında derinlemesine incelemeler yaygın değil.[1] Bu kitapta doğa, kent ve mimarlık hakkında geliştirilen yorumlar kapsamında, doğa algısının bizim için ne ifade ettiğini tartışmak önemli olacak.

Doğa ve sanat farkı hakkında yapılabilecek en önemli genelleme doğanın bize bir güzellik algısı sunduğu, buna karşılık sanatta öncelikle estetik nitelikler bulduğumuz, kısacası sanatta biçim dolayısıyla anlama ulaştığımızdır. Modern ve çağdaş sanat, estetiğin her zaman güzellikle ilgili olmadığını göstermiştir. Öte yandan, doğa hakkında estetik düşünce olabilir, ama bu daha çok doğanın nasıl algılandığının felsefi yorumudur. Doğanın estetikle ilişkisi

1 Immanuel Kant (1952).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

burada bitmiyor. Klasik estetiğin öne sürdüğü 'temaşa' kavramı, doğa için kullanıldığında, doğa temaşa yoluyla 'peyzaj'a dönüştürülür. Bu ise doğanın 'peyzaj' olarak temsilidir. Temsil ise sanatsal bir dönüşüm sayılabileceğinden anlam ile sonuçlanır. Buradaki sav ise temsilin uygulandığı yerde her zaman anlamın belirdiğidir. Bu iddia sanatsal uygulamalarda her zaman bir şekilde temsil olduğu kanısını taşımaktadır. Sanat biçimleri soyut oldukları vakit ya da belirli bir nesneye gönderme yapmadıklarında bile her zaman yüzeyin ötesinde var olduğuna, sanatçının algıya çağırdığına, inanılan bir referans vardır. Renk gibi arı biçimler bile duyguları temsil edebilir.[2]

Güzellik algısı üzerine ilk en yoğun söylem sayılabilecek olan Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nden bu yana sanat ve doğa estetiği üzerine yeterli bir irdeleme yapılmamıştır. Kant'ın, başlıca konusu doğada güzelliğin ve yücenin algısı olan Eleştiri'sinde anlam sorunu ele alınmamıştır. Kant'ın felsefesi, köktenci yaklaşımı dolayısıyla çağdaş düşünürler tarafından eleştirildiği halde, bu felsefe doğada algılanan güzelliğin kavramsal olmadığını iddia eden başlıca felsefedir.[3] Kant'ın açıklamasında, bu tür bir güzellik farkındalığı sanatın sunduğu yaşantıdan tümüyle farklıdır. Doğanın temelde duygulara hitap eden bir güzellik sunduğu, buna karşın, sanatın her zaman 'amaç' taşıyarak anlamla ilgili olduğunu göstermeye çalışacağım.

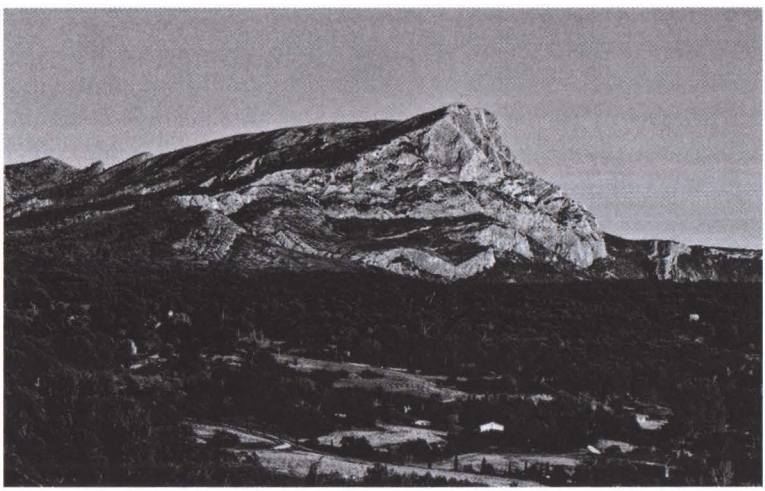
Doğa algısının üç farklı şekilde cereyan ettiğini söyleyebiliriz: Birincisi ani ve amaçsızdır; bir ormanda yürürken tecrübe ettiğimiz gibi. Hareket halinde olmamız ve çevreyi tanımamamız yoruma ya da temaşaya fırsat vermez. Bu durumda bazen, pratik bir algı, yani hareketimize yön veren bir pratik yorum olabilir. Pratik algı, önceden geliştirilmiş anlamları özgönderimsel olarak tekrar yargılamadan o anda uygulayan ani bir algıdır. Bu durumda, pratik algımızın rehberliğinde ilerlerken çevremizdekileri yalnızca biçim olarak kavrarız. Doğadaki algının aniliği hayatta kalma mekanizmasıdır: Düşünmeden o anda hareket edebilmek hayatidir. Öte yanda, tarih boyunca, hem Batı hem Doğu kültürlerinde,

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

2 Susanne.K. Langer (1953).

3 Immanuel Kant (1952).

Cézanne, Sainte Victoire Dağı, 1885-87, tuval üzerine yağlıboya



Sainte Victoire Dağı (www.google.com)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

doğanın estetik algısı her zaman temaşa olarak yorumlanmıştır. Çağdaş estetikçilerden Arnold Berleant ise, her türlü algının her zaman derinden bir amaç taşıdığını ve katılımcı olduğunu iddia ederek bu klasik düşünceye karşı çıkmıştır.[4]

Doğayı anlamak ya da tanımlamak, zor hatta imkânsız. Doğayı 'olduğu gibi' görmek, olamayacak bir şey. Aslında tüm algı kültürel geçmişimiz ve fizyonomimiz tarafından şartlanıyor. Hiçbir şeyi 'olduğu gibi' göremeyeceğimiz halde, doğayı dokunulmamış haliyle, ya da temsil etmeden görmek ile bir peyzaj olarak görmek arasında fark olduğunu kabul edebiliriz. Birincisi duygu, kendinden geçme ya da coşku dolu, ani bir algı iken, doğayı peyzaj olarak görmek onu zihinsel olarak dönüştürerek, düzenleyerek kendimize temsil etmek anlamındadır. Doğayı peyzaj olarak görmek belirli bir bakış açısı ve belirli bir çerçeveleme ile gerçekleşir; doğada fotoğraf çekerken yaptığımız gibi. Doğayı peyzaj olarak dönüştürme temaşa eden bakışta olduğu gibi, doğayı yapılandırarak, düzenleyerek temsil eder.

Öte yandan, doğayı temsil etmek bile temelde doğaya hiçbir anlam sunmaz. Ona anlam yükleyen insanın gözü ve zihnidir. Tanınmış peyzaj ressamlarından Gerhard Richter doğa ve peyzaj arasındaki farkı şöyle ifade ediyor: "Peyzajlarım yalnızca güzel ya da nostaljik değil, yalnızca romantik ve yitirilmiş cennetler gibi klasik değil, ama her şeyden önce 'gerçeksiz'dirler (her resmimde bu niteliği tam istediğim şekilde ifade edemediysem bile); 'gerçeksiz' demekle, doğaya bakışımızın nasıl değiştirilmiş (dönüştürülmüş) bir bakış olduğunu ifade etmek istiyorum; o doğa ki bütün biçimleriyle bize karşıdır, zira ne anlam bilir, ne acıma, ne şefkat. Çünkü hiçbir şey bilmez: Tümüyle zihinsizdir, biz ne isek onun tümüyle aksidir, tümüyle insanlık dışıdır."[5]

Theodor Adorno'ya göre doğanın güzelliğini algılamak acı veren bir şeydir. "Acı güzelliğin var olması ile ilgili –bu acı ki özellikle doğanın algısında belirir– bu hem söz verilmiş olan ama güzellik dolayısıyla hiçbir zaman açığa çıkmayan bir şeyin arzusu hem de güzel olmak isteyen ama hiçbir zaman buna erişemeyen fiziksel

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

4 Arnold Berleant (1997:35).

5 Gerhard Richter (1998:31).

görünümlerin (Phenomenal appearance) yetersizliği karşısındaki ıstıraptır." [6] Adorno'ya göre "... doğadaki güzellik gerçeğe/hakikate benzer ama ona yaklaştığı anda yeniden belirsizleşir."[7] Adorno, "doğanın anlamlı sessizliği" dediği vakit[8], Gerhard Richter'in iddia ettiği gibi, bu anlamlı sessizlik hiçbir şey ifade etmemektedir. Doğanın sessizliği ve ketumluğu, bir anlam taşıyor gibi görünse de bu, bizim onda aradığımız anlamdır. Adorno'ya göre doğa, gelecek için, ya da 'henüz olmamış' için bir ümit taşıdığında da bir anlam sunar. Ama bu yine bizim kendi arayışımızdan başka bir şey değildir. Birçok başka yazar, özellikle Japon ressam ve şairleri doğada yaşanan bu acı hissini güzelliğin geçici olmasına bağlarlar. Bu hüzün ya da acının bir başka açıklaması ise doğadaki her şeyin kendi içine kapalı ve erişilemez olmasıdır. Etkilendiğimiz halde doğa ile bir diyaloga girememek, ona erişememek hüzün yaratır. Demek ki güzellik duygusu karışık bir duygudur. Güzelliğe karşı duyduğumuz ani ve yoğun tepki, bu tepkinin nedenlerini anlamamıza engeldir. Kant güzelliğe karşı tepkiyi tamamen duyumsal ve kavram dışı olarak izah etmiştir. Doğada güzellikle karşılaştığımızda aniden çarpılırız. Gerhard Richter'in yukarıdaki açıklaması doğanın hiçbir anlamı olmadığını çok iyi ifade ediyor. Ancak, insan zihni için anlamsızlık ya da herhangi bir yaşantıya anlam verememek kafa karışıklığı ve rahatsızlık nedenidir. Her algı zihinde bir anlama dönüştürülmek ister. Zihin anlamsızlığa tahammül edemez, zira bu güvensizlik hissine yol açar. Diyebiliriz ki her insan çabası ya doğal olarak anlam yaratır ya da anlam oluşturma niyetiyle yapılır. Doğaya karşı duygusal tepkimiz coşku, acı, hüzün ya da korku ifade edebilir ama bunları anlam yerine koyamayız.

Kant'ın sanat hakkında düşüncelerini okuyunca, 20. yüzyılın modernist ressamlarını ve onların sözcüsü olan Clement Greenberg'in sanatta biçime öncelik tanıyan iddialarını daha iyi anlıyoruz.[9] Belli ki Kant sanatta biçimi anlamdan daha üstün tutuyor. Herhangi bir temsilin ancak biçiminin uygunluğuna göre anlam taşıdığını ileri sürüyor: "Resim, heykel ve aslında bütün

6 Theodor W. Adorno (1970:108-109).
7 *Agy.*: 109.
8 *Agy.*: 109.
9 Clement Greenberg (1966).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

biçime dayalı sanatlarda ve de sanat oldukları kadar mimari ve bahçıvanlıkta, temel olan tasarımdır. Bunlarda beğeni için temel koşul, duyumu tatmin eden değil, biçimi ile bize hoş gelendir."[10] Bu düşünceleri daha ileride şöyle vurguluyor: "Renklerin ve tonların saflığının ya da çeşitliliklerinin ve kontrastlarının güzelliğe kattığını söylemek, kendileri hoş oldukları için biçimin beğenisine katkıda bulundukları ya da beğeni sağladıklarını ima etmek değildir. Bunun asıl anlamı daha berrak, kesin ve tümüyle sezilebilir kılmaları ve nesneye yönlenen ilgiyi uyarıp canlı tutmaları... temsili mümkün kılıyorlar."[11] Kant sanattaki güzelliği doğanın güzelliğine yakın bir şekilde düşünmektedir. Burada sözünü ettiği temsil biçimin ya da tasarımın algısı ile ilgilidir.

Kant için, süsleme olsun olmasın, doğanın her temsili anlamdan yoksundur ve yalnızca biçiminden ötürü hoşa gider. "Çiçekler doğanın hür güzellikleridir. Botanistler dışında hemen hemen kimse onların gerçek doğasını bilmez, onlar bile, çiçeğin üreme organını tanıdıkları halde, güzelliği konusunda karar verirken bu bilgiden yararlanmazlar... Hiçbir şeyi temsil etmezler – herhangi bir kavrama ait bir nesneyi ifade etmezler[12]... Bundan ötürü antika tasarımlar, çerçeveler ya da duvar kağıtları için tasarımlar, hiçbir anlam içermezler – ve yalnızca bağımsız güzelliklerdir."[13]

Aydınlanma kavramsal ve bilişsel edimlere ve ussal olana öncelik tanırken, kendini 'erişilemeyen'le karşı karşıya buldu. Zihni anlamanın, kendi anlayışımızı anlamanın sınırlarına varmak zihnin bilinçaltı ve bilinç ötesi durumlarını araştırmaya yol açtı. Bu araştırmalar psikoloji ve psikanalizin başlangıcı oldular. Kant'ın üçüncü eleştirisinde doğanın erişilemez ve anlaşılamaz hali 'yüce' olarak tanımlanır. Aydınlanma insan dünyasında rasyonel açıklamalar ve berrak anlamlar peşindeyken aynı zamanda anlaşılamayanla karşı karşıyadır. Bu dönemin romantik ressamları, Turner ve Delacroix'nın tablolarında olduğu gibi, konu olarak doğadan dramatik sahneleri tercih ediyorlardı. Öte yanda, korku, şiddet, zülüm ya da delilik gibi insan ruhunun anlaşılmayan halleri, yani insan

10 Immanuel Kant (1952: 68, satır 10).
11 *Agy.*: 72, satır 25.
12 *Agy.*: 72, satır 15.
13 *Agy.*: 72, satır 25.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

doğasında 'yüce' olduğunu söyleyemeyeceğimiz ruh halleri yine birçok romantik dönem ressamının konusunu oluşturmuştur. Aydınlanma kültürü ussallık savındayken, sanat, kültürün diğer yönünü, anlamsız ve us dışı olanı yalnızca doğada değil, insan ruhunun erişilmez derinliklerinde arıyordu. İnsanın doğanın bilmecesini çözme ve onu kontrol etme ısrarı yalnızca bilimin değil, sanatın da tutkusu olmuştur. Rönesans'tan bu yana, özellikle Batı sanatı bu kaygıyı taşımıştır. Çağdaş sanat ise alanını genişletmek için insanın biyolojik doğasını önemli bir konu olarak ele almaktadır.

Biyolojik doğa ile ilgili sanat örneği için Damien Hirst'in akvaryumdaki ölü köpekbalığını anabiliriz; birçok sanatçı ölmekte olan insanlarla ilgili işler yaptılar, ölenleri videoya çektiler; fotoğraflar, videolar ve insan anatomisini ve iç organlarını ilgilendiren işler, hatta ses kayıtları çağdaş sanatın bir süredir konusu. Son zamanlarda hayvanlarla yapılan işler de sanat dergilerinde yayınlanıyor ve bunlar hakkında yazılar yazılıyor.[14] Bu tür işler ve doğa ile ilk sanat çalışmaları Joseph Beuys'un buluşlarıydı. Beuys, sanatsal proje olarak ağaçlar dikti, tarım alanlarında çalıştı; ölü tavşanla ve kır kurdu ile yaptığı işler sanatın klasik literatürüne geçmiştir.

Kentlerin kontrolsuz büyümesiyle doğadan kopuş, 1980'lerde doğaya karşı yeni bir ilgi uyandırmış, ekoloji, kırsal alanlara ve ilkel yaşama karşı merak doğurmuştur. Daha 18. yüzyılda, dinin etkisi azaldığında ve ekonomik koşullar bozulurken, doğaya ve sade bir yaşama dönüş toplumun yozlaşmasına çare olarak görülmüştü. Jean-Jacques Rousseau'nun *Les Rêveries* adlı doğa gezintilerini anlatan yapıtı ve Voltaire'in insanı doğaya yaklaştıran *Candide* adlı kitabı gibi metinler, burjuva sınıfının ve aristokratların doğaya karşı ilgileri, endüstriyel gelişmenin doğaya giderek daha büyük tehdit oluşturması karşısında uyanan ve giderek artacak kaygıların başlangıcı olarak görülebilir. 20. yüzyıl ortalarında doğa merakının tekrar uyanması yeryüzünün durumunun yozlaşması ile ilgilidir. Ekolojik Sanat ve Arazi Sanatı (Land Art) birçok İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatçısını doğanın en dokunulmamış yönlerine yöneltmiştir. Bu tür konularla ilgili olan sanat işlerinin an-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

14 *Journal of Visual Art Practice*, Volume 9 Number 1, 2010 (hayvanlarla yapılan işler üzerine çeşitli makaleler)

lamını deşifre etmek imkânsızdır. Heidegger'in "Der Ursprung des Kunstwerkes" (Sanat İşinin Menşei) adlı yazısı, sanatçıların doğayı belirli biçimlere zorladıkları bu tür işlerin nasıl, Heidegger'in tanımıyla 'yeryüzü ve dünya' arasındaki mücadeleyi simgelediğini göstermektedir. Yeryüzü sözcüğü ile Heidegger doğayı, dünya ile kültürü ve insan yaşamının kapsamını ifade etmektedir.[15]

Çoğu Arazi Sanatı sanatçının kattığı biçimsel nitelikler içerse de, öncelikle doğanın güzelliğine ya da insana huşu veren ketumluğuna ya da yüceliğine dikkat çekmektedir. Walter de Maria'nın *The Lightening Field* (*Şimşek Alanı*) isimli işinde, ya da Dennis Oppenheim'ın *Annual Rings* (*Biriktirme Çanağı*) adlı, kar üstünde daireler çizdiği işinde olduğu gibi, sanatçılar bazı müdahalelerde bulunsalar da doğal süreçlere dikkat çekmek istemektedirler. Sanatçılar doğada zaman akışı ya da tarihsel izlerle de ilgilenmişlerdir. Yeryüzünün belleği gibi kavramlarla çalışan sanatçılar, doğanın ketumluğunu yaratabilmek için insana ait bazı kavramları doğaya zorlamaktadırlar, zira zamanın ancak insan için anlamı olabilir. Zira doğa, herhangi bir durumunda yalnızca o anı yaşar. Öte yanda, insanın doğadaki varlığı ya da bu varlığın herhangi bir izi doğayı kültürel bir olguya dönüştürür ve ona öznellik ekler.

Ekolojik kaygılar sanatın konusu olduğundan beri doğal güzellik mevhumu da değişmiştir. Bir zamanlar bozkır ya da çöl olarak addedilip ilgi görmeyen alanların kendine özgü güzelliği bugün farkına varılmaktadır. Yeşil mezralar ve ormanlar Avrupa ölçeğine göre hâlâ güzellik örneği olsa da doğada çalışan sanatçılar farklı doğal nitelikleri dikkatimize sunmuşlardır. Örneğin Michael Heizer'in işlerinde toprağın ham güzelliğini; Richard Turrel'ın eserlerinde doğanın tuhaf şekillerini Richard Long yürüyüşlerinde çektiği fotograflarda taşları ve kayaları Walter de Maria'nın işlerinde fırtına ve şimşekleri tadarız. Melike Abasıyanık Kurtiç gibi, denizin derinliklerine ya da dalgaların kumlarda bıraktığı izlere, yosunların renklerine bakarak sanat yapan sanatçılar da var.

Erken 20. yüzyılın soyut sanatının ve soyut dışavurumcuların işlerinin bizi doğanın arı biçimlerine karşı duyarlı kıldıkları da söylenebilir. Rastlantısal olarak beliren biçimlerle çalışan Soyut

15 Martin Heidegger (1964: 650–708).

Dışavurumcular, yabani doğanın biçimlerine benzer biçimler üretmişlerdır. Grönland ya da Kuzey kutbu üzerinden uçakla geçerken Pollock, Franz Kline ya da Sabri Berkel'in 1970 tarihli resimlerine benzer, gri, siyah, okra gibi renklerle bezenmiş gelişigüzel olduğu kadar ilginç biçimler izleriz. Aslında, yabani ve sonsuz bir doğada gelişen Amerikan kültürünün böyle bir doğaya karşı duyarlı olduğu da bir gerçektir. Arazi Sanatı ile uğraşan birçok sanatçı ve ekolojik sanatın öncüleri genellikle Amerikalı sanatçılar olmuştur. Avrupa sanatı temelde kent kültürünün ürünü olarak doğayı daha çok evcilleştirilmiş haliyle takdir ettiyse, Amerikan kültürünün yabani doğanın farkındalığıyla kimlik kazandığı söylenebilir. Amerikan manzara ressamlarının mezralara ve sonsuz yaylalara baktıkları gibi, Amerikalı arazi sanatçıları doğayı bu tür yaban noktalardan izlemişlerdir.

Daha önce ifade edildiği gibi, sanatta temsil her zaman bir anlam amacı taşır; bu anlam her zaman sözlere çevrilemese dahi. Ne var ki, doğayı algılamamız hep duyumsal bir tepki ile sonuçlanır; bu da biçimin güzelliği ya da yücelik niteliği ile ilgilidir. Doğaya ve sanata karşı tepkilerimizi kıyaslarken Joseph Margolis amaç içeren sanat işlerinin aynı zamanda kendimizi anlamamızda aracı olduklarını vurgular: "... bilişsel yetilerimiz doğal ve kültürel veriler (ya da nitelikler) karşısında farklı davranırlar..." Margolis'in muhakemesine göre kültürel nesneler ya da zanaat işleri "fiziksel unsurlardan çok farklı olan amaçlı anlamlar taşırlar" Göstermeye çalışıldığı gibi, 'doğa-türü' nesneler, ya da doğayı algılamamız, öncelikle doğanın fiziksel biçimlerinin farkındalığıdır.[16] Arazi Sanatında olduğu gibi, doğa sanatın konusu ve nesnesi olarak ele alındığında, kesin bir anlam ortaya çıkmasa da, sanatçının belirli bir şeyi işaret etmesi, anlamı aradığımız içeriği oluşturacaktır. Arazi Sanatı'nda ya da herhangi bir doğa müdahalesinde doğa dönüştürülmektedir ve artık yalnızca doğa olarak görülemez. Bu durumların tersine, doğaya hiçbir anlam aramadan da bakılabilir. Adorno, güzel bir günde doğa algısının bize umut verebileceğinden söz eder. Bu da, ışıklar, renkler ve biçimler tarafından fiziksel olarak etkilendiğimizin ve kendimizi doğanın etkisine teslim et-

16 Joseph Margolis (2001:115).

tiğimizin ifadesidir.[17] Doğa tümüyle anlamsızdır ve soyut olduğu söylenebilir. Soyut sanatı da hemen hemen aynı şekilde telakki edebiliriz; çünkü eğer biz onlara anlam atfetmezsek biçimlerin kendi içinde anlamı yoktur.

Öte yandan temsil her zaman bir yorumdur ve temsil edileni belirli bir şekilde görmenin ifadesidir. Lacan temsilin aslında temsil edileni gizlediğini söyler. Temsil, temsil nesnesini açığa vuran değil, onun üstüne perde çekendir Lacan için.[18] Ancak, Margolis'in anımsattığı gibi doğayı anlamak da kültürün sağladığı anlamlar olmadan imkânsızdır: "... doğanın kendisi ve bağımsız fiziksel dünya hakkındaki bilgimiz epistemik olarak (ontik olarak değil) insan kültürünün gönderimsel dünyasından soyutlanmış bir özümsemedir."[19] Paul Crowther sanatların insanın bilişsel yetilerine katkısı olduğunu savunuyor ve dünya ile ilişkimizin sanatsal yaşantılarımız ile güçlendiğini söylüyor. "İnsan öznesi ve dünya arasındaki, her ikisinin de varlığının teyit edildiği temel karşılığın en bütüncül ifadesi sadece sanat ve estetik yaşantıda bulunur."[20] Daha önce belirtildiği gibi bu anlamlar her zaman sözlere çevrilemeyebilir, ancak her zaman çeşitli yorumlara açıktırlar. Hatta, bütün temsilin arkasında sanatçının belirli bir anlam ifade etme kaygısı yattığı da iddia edilebilir. Anlam sunan bir şey olarak sanat ve ketum, geçirmez ve duyumsal bir kaynak olarak doğa, farklı algılama durumları yaratırlar ve insanın bilişsel edimine farklı şekillerde katkıda bulunurlar. Paul Crowther, Hegel'e referans vererek sanatın tinsel işlevini vurgulamaktadır.[21] Sanat işlerini yaşamak ve anlamaya çalışmak ne denli önemli ise doğanın biçimlerini algılamak da o derece önemlidir. Sanatı yorumlayarak ve anlayarak bilinçlendiğimiz kadar, doğanın arı biçimleri de duyumlarımızı sivriltir.

17 Theodor W. Adorno (1970:108-110).
18 Jacques Lacan (1998:71).
19 Joseph Margolis (1999:12).
20 Paul Crowther (1993:65).
21 *Agy.*: 119-149.

Suya Methiye

Yeryüzünün katı ve sıvı iki hali var. Ovalar, dağlar, vadiler çoğu kez fark edilen şekilde biçim değiştirmezken, göller, denizler, akarsular sürekli olarak değişimi, akışkanlığı ve tutunulamayan bir gerçeği ifade ederler. Sular ve denizler yaşam ve oksijen kaynağı oldukları gibi, akışkanlıklarıyla, yumuşaklıklarıyla, hep bir gidişi, başka bir yeri anımsatmalarıyla özgürlüğü, açıklığı ifade ederler. Sular aynı zamanda saydamlıklarıyla, yansıtıcı yüzeyleriyle ışık kaynağıdırlar. Denizler sonsuz bir ayna gibi gökyüzünü yansıtır, aşığı dört bir yana yayarlar, dünyayı renklendirirler. Bir genelleme yapacak olursak, bu niteliklerinden ötürü denizler sular onlara yakın yaşayanlara daha açık, daha rahat ve geniş, daha yumuşak bir yaklaşım sağlarken, sulardan uzak yaşayanların daha sert koşullarda daha sert ve katı yaklaşımlar sergiledikleri söylenebilir. Kuşkusuz bunda suların ve karaların farklı şekilde etkilediği hava ve iklimlerin, orada yaşayan hayvan ve bitkilerin de rolü var.

Bu bölümde, giderek çoğalan kıyı müdahalelerine karşın, sahillerin doğal halleriyle korunmasına yönelik savlar ileri sürülecek. Kıyıların farklı durumlarının, deniz ve kara arasında oynayan bu

Yosunlar. Fotoğraf: Yosun ve deniz kestaneleri ile çalışan sanatçı Melike Abasıyanık Kurtiç. Çeşme, İzmir, 1998

Bosna'da bir nehir kıyısı, 2012

sınırın ne denli farklı ilişkiler ve anlamlar barındırdığı gösterilmeye çalışılacak. Yalnızca estetik ve ekolojik değerlerle değil, doğal olanın, sanatın etkilerine benzer şekilde, sonsuz zengin ilişkiler sunduğunu, varlık ve yokluk hakkında derin bilişsel farkındalıklar uyandırdığını göstermeye çalışarak konuya yaklaşmak doğru olur. Müdahale edilmiş kıyılar ve otoyollarla set çekilmiş kıyılar doğal kıyılara farkla, her zaman insan ve doğa arasında, kademeli, işlevsel ve sömürüye yol açan ilişkiler yaratır.

Sahillerle ilgili birçok tasarım estetik imkânlar yaratsa da, özellikle sahiller, yalnızca insan için değil, farklı canlı türleri için çeşitli imkânlar sağlayan doğallıklar barındırırlar ve bunların yitirilmesi geri gelmeyecek değerlerin yok olması demektir. Sonsuz estetik imkânlar ve biçimler sunan bu alanda spor etkinliklerine değil, özellikle insanın kendiyle ve doğa ile yalnız kalmasına öncelik tanınması gerekir. Genellikle, müdahale edilmiş, tasarlanmış ve kente tabi edilmiş sahiller doğanın sömürülmesinin meşru olduğu hissini uyandırırlar. Bu şekilde müdahale edilmiş kıyılarda canlıların çoğu yok edilmiş, anlamsız bir ortam yaratılmıştır. Müdahale edilmiş kıyılarda sınırlar genellikle suyu engelleyen basit, tekdüze ve mekanik bir çizgiye indirgenmiştir; oysa, deniz ve kara arasında değişken, akışkan sınır doğanın farklı biçimlerini, renklerini, seslerini, hareketlerini içerdiği için sonsuz bir evren ima eder. Doğal kıyılar yalnızca estetik değil, aynı zamanda

eğiticidirler ve bizim yaşam algımızı zenginleştirirler. Thoreau'nun dediği gibi: "Vahşi olanın uyarıcılığına ihtiyacımız var... Her şeyi içtenlikle araştırıp öğrenmek istememize karşın, her şeyin bir gizem taşıması ve uzak kalması, deniz ve karanın sonsuz şekilde vahşi kalması ve erişilemez oldukları için erişilememeleri gerekir. Doğa (ne denli yoğun olsa da) hiçbir zaman yetmez."[1]

Ekoloji ile ilgilenen avangard sanatçı Joseph Beuys, Uluslararası Yaratıcılık ve Disiplinlerarası Serbest Araştırma Okulu'nun kuruluşu için hazırladığı manifestoda şöyle yazmıştı: "... her ağaç için, dokunulmamış her arazi parçası, zehirlenmemiş her akarsu, her eski kent merkezi için ve düşüncesiz her yapılaşma projesine karşı savaşmak artık hiçbir şekilde romantik değil, son derece gerçekçidir." [2]

Türkiye'de de gördüğümüz gibi, kentsel bir alanın dönüştürülmesi ya da tekrardan tasarlanması, çoğunlukla ekonomik, parasal ilişkiler ve çıkarlar içermektedir. Çağdaşlaşma ve büyüme adına tarihi ve doğal değerleri yok edecek olan güncel birçok İstanbul projesi bu nedenle eleştirilmektedir. Eylül 2009'da birçok hayat kaybı ile neticelenen sel felaketi, belediyenin, o günlere kadar doğal olarak bırakılmış bir dere yatağını yapılaştırmasının sonucu idi. Son yirmi ya da otuz yıl içinde İstanbul'da yer alan kıyı projelerinden en tartışmalı olanı Boğaz kıyısında çift yönlü trafik yolu yaratmak için, İstanbul Boğazı'na özgü olan, Venedik'teki kıyı villalarına benzer, hatta onların esin kaynağı olduğu söylenen özel yalıların önünden geçirilen yol idi. Nezihe Meriç, yalı adı verilen bu yapıları anlatırken, bunların niteliklerinin herhangi bir 'tasarım'dan ne denli üstün olduğunu sergiliyor:

> "Deniz Denizdir. Suyun gizi, suyun sonsuzluğudur.
>
> Yalı, onsuz edemeyen, ancak onunla beraberken yaşayan, onunla birlikte soluk alıp veren, onun gizlerinin tümünü bilendir.
>
> Onlar, yalıyla deniz, birbirinin dostudur. Yalının yapılışından bu yana, yüzlerce yıldır, yaşamın, suyun, derinlerin, bilinenin, bilinmeyen gizini, kokusunu, rengini, ışığını beraber yaşamışlardır. Yalı

1 Henry David Thoreau (1854/1960).

2 Joseph Beuys, Heinrich Böll. Manifesto on the foundation of a free school for "Creativity and Interdisciplinary Research", 1973.

bunları, tahtasının en derinlerinde saklamıştır. Yosun kokusu, balık kokusu, deniz kokusu diyenler, kokuyu içlerine çektikleri zaman ürperirler. Ne hissettiklerini tam anlayamasalar da.

Bir büyük gizi bölüşmüş gibi, garip bir duygu sarar yüreklerini. Şaşarlar. Anlayamazlar nedir bu, en durgun havada bile içinde esinti gezdiren koku. Denizin içinde yaşayan yalı kazıkları, rutubeti ince damarlardan sızdırarak, yalının tüm tahtasına yayar. Onu mevsimlerin oyunlarına hazırlar. Karayelin, vurup geçen, gökyüzüyle birleşerek, deli dalgalar olup, denizin suyunu, kaldırıp kaldırıp, gökyüzünün karanlığına çarpan hırçınlığına karşı kavileştirir. Deli köpük, deli dalga, lodos balıkları bayar, ama yalıya bir şey yapamaz. Deniz durulduğunda, gün ışır ışımaz, o da ıslaklığını güneşe verip, ağır ağır kurumaya bırakır kendini. Çevresine rutubet kokusu, yosun kokusu, balık kokusu yaya yaya.."[3]

Birçok belediyenin trafik sorununu doğal kıyı şeridini kullanarak çözmesi, Türkiye'de sıkça gördüğümüz hayal gücünden yoksun, yıkıcı bir pratiktir. Boğaziçi'nin karakterini ve estetik niteliğini de bu çözüm yok etmiştir. Aynı yaklaşım Karadeniz sahilinde de uygulanarak sel ve toprak kaymalarına neden olacak bir durum yaratmıştır. İzmir'de ise belediyenin kıyıyı doldurarak ve trafik ağları kurarak tasarladığı iki proje vardır. Burada ise parklar ve yeşil alanlar kentin en yoğun trafiğinden uzak olmadıkları için halk deniz sahilini rahat ve sağlıklı bir şekilde kullanamaz. Gerek gürültü gerekse hava kirliliği sahil kullanımını sağlıksız bir duruma sokmuştur. Konut sırası ve deniz arasındaki alanın trafikten geri kalan kısmı da araba parkı olarak kullanılmaktadır. Yıllar önce ana yol konutların arkasından geçerdi ve aralarda denize inen ince patikalar vardı. Kısa aralıklarla, denize girmek ya da kenarda oturmak için küçük alanlar açılmıştı. Mahalle sakinleri buralarda bir araya gelir, çocukları gözetler, sosyal ilişkiler geliştirirdi. Bugün bu tür alanlardan geriye kalanlar, yeşillendirilmiş olsalar bile, asfalt zeminleriyle sadece koşu ya da yürüyüş yolu olarak kullanılmakta. İnsanın deniz kıyısında yalnız kalıp dinlenebileceği, denizi dinleyebileceği, hayal kurabileceği bir yer kalmamıştır. Bugün birçok belediyenin uyguladığı tasarım modeli Batı türünde

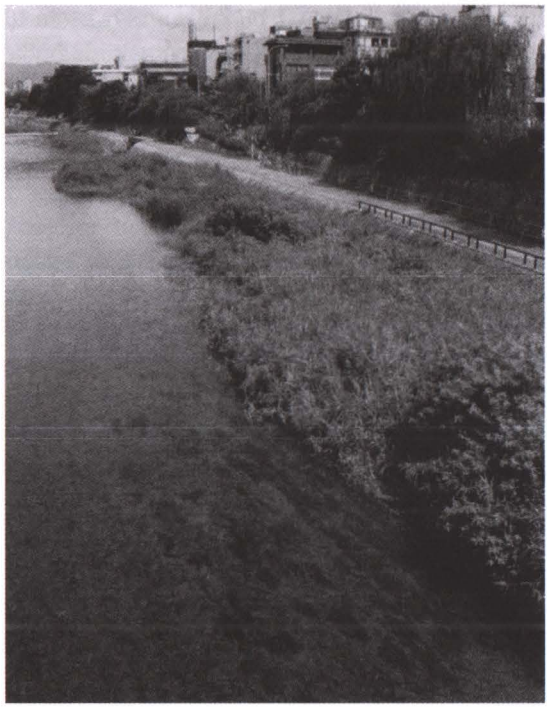
3 Nezihe Meriç (2005:11).

bir yaşam tarzı ve belirli yaştaki insanlar için düşünülmüştür. Yaşlılara, çocuklara, mahalle sohbetine yer kalmamıştır. Benzer bir tasarımın sahili çevrelediği İskenderun'da ise belediyelerin izin verdikleri sahil kahvelerinden ötürü para ödemeden sahilde oturup dinlenmeye imkân yoktur.

Kıyı şeridinin sağlıklı bir şekilde tasarlandığı iki projeden biri Antalya'da diğeri ise Rio de Janeiro'da. Her ikisinde de gerek kıyının doğal bırakılması, gerek yeşillendirme halkın en verimli ve çeşitli şekillerde kullanabileceği yaklaşımlarla uygulanmıştır. Antalya Konyaaltı'nda uygulama yemek ve alışverişten, kıyıda gezinme, oturma ya da plaj imkânlarından yararlanma gibi çeşitli seçenekler sunar. Konyaaltı'ndan kent merkezine ulaşan kıyı şeridi ise yeşillendirmesi ve çeşitli park imkânları ile hem hoş bir peyzaj oluşturmakta hem de doğal kıyıdaki falezleri bozmamaktadır. Rio de Janeiro uygulamaları ise trafiğin deniz kıyısından uzaklaştırılması ve aradaki geniş yeşil alan ile son derece korunmuş ve halkın farklı kullanımlarına açık bir tasarım ortaya koymuştur. Rio de Janeiro'nun kenti çevreleyen sahili kumsal olarak bırakılmıştır. Rio sahiline tepeden baktığınızda yer kaplamalarının dalgalı siyah beyaz motiflerinin okyanusun kırılan dalgalarını temsil ettiklerini fark edersiniz. Rio gibi kalabalık ve gürültülü bir kentte kıyıların doğallığı insana gerçek bir özgürlük duygusu verir.

Sahil şeritleri farklı nitelikler içerir. Denizden baktığımızda bunu sürekli değişen, kara parçalarındaki insan yaşamını okyanustan koruyan coğrafi bir çizgi olarak görebiliriz; ya da bilinmeze ve değişkene açılan bir perde olabilir. Caspar David Friedrich'in ya da Turner'ın resimlerinde olduğu gibi yüce olanı karşımıza getirir. Pek de yakından bilmediğimiz mahlukların barınağıdır aynı zamanda. Bir özgürlük vaadi, arıtan bir mecra olabilir. Tuhaf şekilde bize yakın ama aynı zamanda tehlikeli bu alan akla çeşit çeşit anlamlar getirir. Emniyetle ayakta durduğumuz kara şeridi su ile her temasında, havanın, suyun, ışığın her oynayışında şekil değiştirir. Bir an uslu bir barınak gibi duran kıyı bir an sonra korkunç güçlerin mücadele ettiği tekinsiz bir yer olur. Rüzgârların yönünde ve gücünde en ufak değişiklik kumların, taşların ve yosunların durumunu tümüyle değiştirerek yepyeni bir coğrafya yaratabilir. Birkaç taş toplayıp deniz kıyısına, suya mani olmak için koyun;

Kyoto'da nehir kıyısı, 2003



yepyeni bir peyzaj yaratıldığını, denizin buna göre farklı hareket ettiğini göreceksiniz. Denizin gücü hakkında yazılmış en etkileyici öykülerden biri Marguerite Duras'ın *Pasifik'e Karşı Bir Bent* adlı romanıdır. Denizin gücüne karşı mücadele ederek, ailesine geçim kaynağı sağlamak için tarımsal alan yaratmaya çalışan bir kadının öyküsü. Kadın köylüleri ikna ederek okyanusa karşı bir duvar ördürür. Tabii her defasında deniz galip gelir.[4]

Deniz ve su her haliyle, engel tanımadan, gideceği yere gidecektir. Poseidon'un tanrısal gücüne inanmamak elde değil. Ne denli güçlü engeller kurarsak kuralım birgün bizden intikamını alacaktır. Fukushima'da gördüğümüz gibi. Hiroshi Teshigahara'nın, Kobo Abe'nin *Kumların Kadını* romanından uyarladığı, Japonya'nın kıyılarından birinde kum tepecikleri içinde yaşayan bir kadının öyküsü olan filmi anımsıyalım. Kum tepecikleri kendi başlarına

4 Marguerite Duras (1950).

birer evrendir, çok özel bir mikro-ekosistem içinde sonsuz sayıda canlıya barınak sağlarlar. Film bir şekilde bu gerçeğe de gönderme yapmaktadır: "... kum geceleri toplanır ve ertesi gün karaborsada inşaat için satılırdı; kumları küreklemeyi durdurmak evi kumlara gömmek demekti... Mitik karakter Sisifus'unki gibi bir gaileydi bu... Böylesine monoton... Bir gaileyi yerine getirmenin affettirici bir tarafı mı vardı? Yoksa yaşamın anlamı sadece çağdaş medeniyetin yapay ve sonradan oluşturulmuş beyin jimnastiklerini yapanlara mı bağışlanmıştı?..."[5] Kum tepecikleri barındırdıkları ve bizim bilmeden ilişki içinde olduğumuz binlerce farklı yaşamı düşündürüyor. Bu düşünce doğanın içinde ve dışındaki yaşamların anlamını sorgulatıyor. Ekolojik farkındalığın en can alıcı gerçeği, konu kıyılar ya da kutuplar olsun, insanların genelde kendi yapaylaşmış varoluşları dışında süren yaşamın ne olduğunu anlayamamalarıdır. Gerçek bir ekolojik ilgi, ancak insanlar farkında olmadıkları binlerce tür yaşam hakkında duyarlık kazanabilirlerse yaratılabilir. Bu ise ancak bu tür yaşamlarla kendi yaşamımız arasında paralellikler kurularak, benzerlikler bulunarak yapılabilir. Bu anlamda doğal kıyılar çeşitli imkânlarla doludur, zira bize farklı yaşamları en gerçek ve çıplak şekilde sergilerler.

Amerikalı sanatçı Patricia Johanson, birçok çalışmasında kıyıların barındırdığı yaşam şekillerini araştırmış ve temsil etmiştir. Özellikle ilginç olan işlerinden biri San Francisco Körfezi'nde, körfezin kanalizasyon sistemini gizlemek için geliştirdiği ve kıyılarda yaşayan yılankavi biçimli mahlukları andıran tasarımıdır. Bir diğer işi Dallas Müzesi'nin yanında uygulanmış ve büyük bir havuzun üstünde, insanların suyun içindeki yaşamı izleyebilecekleri yine yılankavi biçimde köprüler ve yürüme platformlarıdır. Johanson için bu hayvancıklar son derece güzel canlılardır ve onlardan hem çok şey öğrenebilir hem de onları izlemekten zevk alabiliriz.[6]

Kara ve deniz arasındaki bu çizgi bütün doğal sınırların en gizemlisi ve en köklüsüdür. Bergson'un bellek hakkında yazdığı doğruysa ve bizim fiziksel ve fizyolojik varlığımızda, başlangıçtan bu yana her şey kodlanmış ise, bu sınır bizim menşeimizle ilgili-

5 Hiroshi Teshigahara (1964).
6 Xin Wu (2007).

dir.[7] Ana karnından açığa çıkmak gibi, insanlığın sudan karaya çıkışının belleğidir. Böylece aynı zamanda bir şekilde bilinçaltına, bütün farkındalıkların arkasındaki derinliğe gönderme yapar. Bu farkındalığın sonsuz kaynaktan beslenmeye gereksinimi vardır, ama her şeyden önce estetik verilerden; bu da, genellikle mekanik, tekrarlamalı ve zehirleyici kentsel bombardımanlarla uyuşmuş duyumlarımızın uyarılması gereksinimidir. Deniz ve kıyılar bu uyarıyı sağlayabilir ve bilinç ve bilinçaltı için uyarıcı desteğe sahiptir. Bilinçaltı da deniz gibidir, genellikle görünüşü keskin değildir ama bazen beklenmedik şekilde berrak ve ışıklıdır. Akıcı ve sürekli değişkendir ve sonsuz derinliğe sahiptir. Thoreau'nun söylediği gibi, bu gizemi ve bu erişilemeyen dünyayı korumalıyız. Bunun için de kıyıların öncelikle korunması gerekir. İnsanın derisi gibi kıyılar koruma cıdarıdır. Aynı zamanda başlangıcımızın alanıdır. Neil Shubin'e göre bu alan bizim 365 milyon yıl önce insanlaşmaya başladığımız yerdir. *İçimizdeki Balık* adlı kitabında[8] Shubin, düz kafalı balık fosillerinde atalarımızın bulunduğunu iddia etmektedir. Ona göre karada yaşamaya cesaret eden ilk mahluklar onlardı. Sanatçı Melike Abasıyanık Kurtiç bu kıyı şeritlerini fotoğraflamış ve Atlantik Okyanusu'nun sahillerinde böyle ilkörneksel varlık kanıtlarına gönderme yapan biçimler yakalamıştı.

Birçoğumuz taşlara ve kumlara yalnız cansız ve olağan şeyler olarak bakarız. Sanatçı ve şairin bakışlarıysa yüzeyi yararak doğanın diline vakıf olur. Melike Abasıyanık için bu sahiller yaşamın 365 milyon yıl önceden belleğini ifade ediyordu. İlk çizimleri Ege'nin turkuvaz suları altında beyaz bir kayanın üstünde dinlenen bir denizkestanesi çizimi idi. O günden bu yana bu küçük tuhaf mahlukun iğnelerinin hareketlerini inceledi, bu hareketleri yaşamının ve dünyaya yanıtının izleri olarak gördü; denizkestanesini hem canlı hem de kuru kabuğu ile, her iki halde de güzelliğini anlayarak, farklı biçimlerinin farklı varlık durumlarını nasıl ifade ettiğini ima ederek, hareketlerinin dalgaları, denizi ve onun yaşamını nasıl temsil ettiğinin farkında olarak resimledi. Üzerlerinde dalgaların ve tuzların izlerini bıraktığı kahverengi, siyah, okra ve

7 Henri Bergson (2007).
8 Neil Shubin (2008).

yeşil yosunlar topladı; bunları özenle yıkayıp kurutup, her birini bir fırça darbesi gibi yerleştirip denizin dalgaların, farklı yaşamların temsillerini oluşturdu.

Gernot Böhme'nin ifade ettiği gibi, doğada algıladığımız niteliklerin öznelliği bizi dünya ile buluşturabilir.[9]

Akdeniz ve Ege'nin sahil şeridi farklı özel bitkilere yuvadır. İyi bilinmeyen iki türden söz etmek istiyorum. Kum zambağı ve piren otu. Bunların hiçbiri doğal olmayan şartlarda özgün halleriyle yetişemezler. Kum zambağı soğanı 60 santim derinde bulunan ve suyunu kumun derinliklerinden içen bir bitki. Yıl boyu koruduğu uzun yeşil yaprakları ağustos gelmeye dursun tamamen kurur ve topraktan uzun filizler çıkar, uçlarında bir demet beş yapraklı, derin kokulu beyaz zambak vardır. Öylesine parfümlüdür ki geceleri uzun iğneli büyük kara arıları cezbeder. Bu çiçekler denizden gelen tuzlu rüzgârlardan beslenirler ve yürünen yerlerde yetişmezler. Yıllar önce binlercesinin bulunduğu kıyı şeridinde bugün, oraya kurulan siteden dolayı tek bir tanesi bile yaşamıyor. İzmir Belediyesi ise, bir zamanlar izinsiz olarak yapılmış bu siteye göz yumarken şimdi başka sahillerdeki kum zambaklarını korumaya almaya çalışıyor.

Piren otu baharlarda hava rutubetlenince minik pembe çiçekler açan dayanıklı bir çalı. Rüzgârın gücüyle yere yapışan dalları yerde dalgalı dokular oluşturur. Tatlı taze bir parfümü vardır. İngilizler bu ottan sabun yaparlar, Fransızlar ve Almanlar da özellikle Alsas tepelerinde baharlarda çiçeklerini seyretmeye giderler. Almancada adı Erika'dır. Türkiye'de birçok belediye sokakları süpürmek için dağlardan bu pirenlerden kamyonlar dolusu keser. İzmir'de Karaburun kavşağında kurulan bir üniversite de yerleşkesini tasarlarken Ege'nin sonsuz zengin florasını buldozerlerle yok edip, çimen ve palmiyeler dikmiştir.

Bu tür kıyıların ve sahil arazilerinin doğal parklar olarak korunması, yalnızca estetik zevk için değil, doğanın uzun vadede yaşamı için de önemli. Doğal parklar aynı zamanda insanlara yavaşlamayı, sakinleşmeyi, incelemeyi ve diğer yaşamlara saygı beslemeyi öğretiyor. Bu açıdan özellikle öğretim kurumlarının ve

9 Gernot Böhme (1995:80).

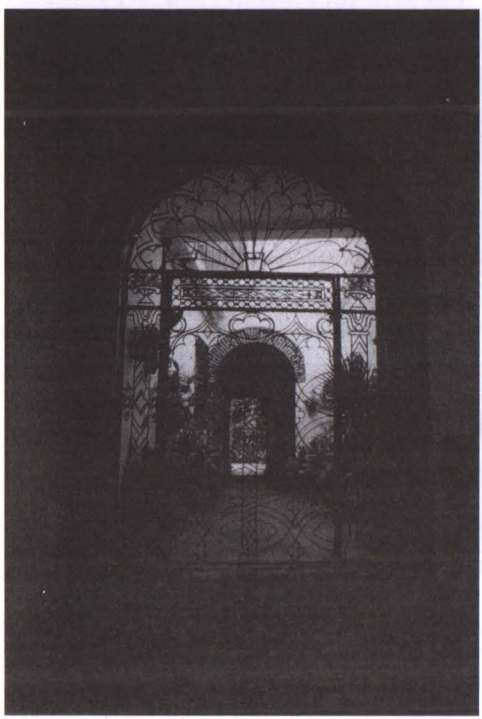
yerleşkesi olan üniversitelerin arazilerinin bu değerini bilmeleri ve öğrencileri için örnek oluşturmaları elzem görünüyor.

Deniz ve kara arasındaki sınır alanları doğal halleriyle her duyuma hitap eden, işitsel, görsel, kinetik, dokunsal ve kokusal nitelikler içerirler. Dünyanın niteliklerine, havaya, toprağa, rüzgârlara, değişen renklere, denizin ses ve biçimlerine verdiğimiz karşılıklar ve bunların duyumlarımızı harekete geçirmesi ve bizleri duygulandırması, hepimizin dünyanın bütün varlıkları ile ilişki içinde olduğumuzun ve biribirimize bağımlı olduğumuzun kanıtıdır. Gernot Böhme'nin anımsattığı gibi, Kant, *Beğeninin Eleştirisi*'nde, "Doğa, biçimlerinin güzelliği ile bizimle diyalog kurmaktadır" der.[10] Çevrenin niteliklerini yalnızca algılamak söz konusu değil, herhangi bir niteliğin farkındalığı en içten varlığımızda ruh halleri ve duygular canlandırır. Kıyılar yaşamın ve insanlığın ilk ikamet yeri olmakla; insanlığımızı duyumların zenginliği ile korumak için, çevrenin doğal niteliklerini ve özellikle sahillerin karakterini korumak son derece acil ve elzem duruyor.

10 *Agy.*: 160.

Yeşil

En güzel kentlerden olan Bologna'da okra renkli ve turuncu pancurlu yapıların, manolya ve jinseng ağaçlarının süslediği sokaklarda arkadlar altında gezinirken aniden yüksek bir demir kapı arkasında, arslan başlı çeşmelerden su seslerinin duyulduğu, mermer heykellerin esrar kattığı bahçeler gözünüze çarpar. Bu bahçeler kendi iç dünyamızda bilinçaltına açılan pencerelerdir. Yeşilleriyle, dolanan dallarıyla doğanın, heykel ve çeşmeleriyle romantik öykülerin gizemlerini saklayan bahçeler bir yandan gerçekliğin en nesnel halini sunarken bir yandan fantezi ve rüyalara götürür bizi.



Endülüs'te bir gizli bahçe, 1992

Sıcak renklerine ve arkadların ışık gölge oyunlarına rağmen düzenli bir kent olan Bologna aniden bir rüya alemine dönüşür. Birçok kent parkında, ya da parmaklıklar arkasında görünen bahçeler karşısında benzer duygular yaşarız. Kent mimarisi, asfaltları, reklam panoları, grafikleri ve taşıtlarıyla doğadan ne denli uzak ise, parklar bahçeler doğayı da aşan bir sonsuzluğa, gizem ve bilinmezliğe davettir. Kent parkları ya da botanik bahçeler eğitim için ya da bir doğa sergisi gibi tasarlanmışlarsa da, hiç düşünülmediği şekilde göğün ma-

Fırat Nehri, 1998

visini, bulutların oyununu, gölge ve güneşi, akşamları hüzünlü karanlıkları, geceleri mehtabı yaşamınıza sokarlar.

Doğa, farklı şekillerde kendini yenileyen, tekrar doğacak bir şey olarak duyumsanır. Doğa manzaralarının gücü bizi tarihe, geçmişe, mitolojilere ya da geleceğe götürebilir. Doğa, kırda ya da kentte olsun, görünürden her zaman daha fazlasını duyumsatır. Görünürden daha geniş ve sonsuz bir zamanın etkisini hissettirir. Örneğin gece ve gündüz dönüşümleri, mevsimlerin ya da havanın değişimleri, içinden geçen insanların bıraktıkları ruh halleri, belirip yok olan her daim değişen renkler en küçük bir doğa görüntüsünü sonsuz kılmaya yeter. Bu nedenledir ki bahçeler ya da parklar belirgin ve kesin zaman ve mekân boyutlarını aşarak bizleri yaşamın ve varlığın sonsuzluğu ile yüz yüze getirirler. Farkında olmasak da, bir bahçede veya bir parkta kendiliğinden zamanın ve varlığın sonsuzluğu içine gireriz. Buralarda yalnızlık, kimsesizlik değildir, doğa ile, öteki ile başbaşa kalmaktır.

Bahçeler birçok şekilde eğiten ya da duyumları incelten unsurlar içerirler. Ses, hareket, koku, renk, ışık gibi niteliklerin zenginliğinin farkına vardırırlar. Bahçeler korunmuş ve kültürleştirilmiş alanlar olarak farklı dikkat olanakları sunarlar. Bu nedenle, Orta-

Hayal ürünü plastik çiçekli bahçeden görüntüler.
Pessinus, Sivrihisar, 2004

çağ metinlerinde gezgin müzisyenlerin ve silahşörlerin buralarda vahşi bir yaşamdan medeni bir yaşam ortamına dönerek, genellikle kadınlarla sohbetlerde ve aşk oyunlarında eğitildiklerini, daha duyarlı insanlar haline geldiklerini izleriz.

Doğa hem 'öteki'dir, hem de kendi mahremiyetimizdir. Çiçek, böcek, kuş, bulut hepsi gördüğümüz için içimizdedir ve bize akrabadır, bilemediğimiz konuşamadığımız için hepsi en saf anlamda 'öteki'dir. Öyle bir öteki ki bu mahremiyete karışmış yabancılık bize ötekinden sorumlu olduğumuz duygusu verir. Bahçe temelde doğaya bakmak, korumak, ondan sorumlu olmak demektir. Bahçeler ve barındırdıkları bitkiler bir şekilde bizi kendilerine ihtimam göstermeye çağırırlar. Bakımsız, kurumuş, tahrib olmuş bir bahçe görüntüsü gerçekten yeis veren bir şeydir. Bahçenin sonbahar derbederliği kendimiz hakkında simgedir, varlığımızın aynası olur; keza ilkbahar, keza yaz ve meyvelerini sunan ağaçlar, özenimizin armağanıdırlar. Ellerimizle toprağı kavramak, çamurlara batmak bedenin güneşe olan gereksinimi kadar elzem. Daha da derininde düşününce toprak sonsuz geçmişlerin sonsuz varlıklarının hamurudur; bütün varlığın birbirine karışarak tekrar yaşama uzandığı tabandır ve bütün varlığı böylesine harmanlayabilen ancak yerçekimidir. Avucumuzdaki toprak bütün canlı ve cansızların birleşimi ve bizim de geleceğimizdir.

Parklar ile bahçeler arasındaki temel fark birinin daha ziyade bir salon, yani başkalarıyla paylaşılan, ötekinin ise bir yatak odası gibi daha çok bireye ait ve mahrem bir yer olması. Parklarda doğa ile iletişim kurduğumuz kadar başka insanlar ile de iletişim kurarız. Bir şekilde algıladıklarımızı başkaları ile paylaştığımızı hissederiz. Bu bakımdan kentlerde parkların bir işlevi de kamusal bir estetik yaratmaktır. Konuşmasak bile parkta başkalarının varlığı karşımızda bize o insanları yakınlaştıran bir atmosfer hissettirir. Parkın kentin mekanikliğinden arınmış, doğanın sessiz ve insanı kendi iç derinliğine çeken atmosferinde başka insanları da daha oldukları gibi kabul ederiz, doğanın varlığı sanki bizi birikmiş önyargılardan uzaklaştırır.

Botanik parkları, Leiden'in botanik parkı gibi farklı floraları bir araya getiriyorlarsa, herhangi bir bitki algısında bizi varlığın sonsuzluğu, fantastik gerçekliği ile karşı karşıya bırakırlar. Çok

bildiğimiz bitkiler de olsa bunların çeşit çeşit yanyana gelmesi bizi doğanın sonsuz gizilgücü ile yakınlaştırırken renklerin, biçimlerin, farklı düzenlerin, farklı komposizyonların sunumunda çarpıcı, sarhoş edici bir estetik yaşantı yaratır. Kyoto'daki Monet Parkı farklı alanlarında Monet'nin tablolarını tekrardan yaratmaya çalışan, ama Monet'yi tanımasak da bize doğanın has estetiğini sunabilen bir park. Japonya'daki parkların herbirinde farklı doğa güzelliklerinin vurgulandığını görürüz. Örneğin bir bambu parkında bambu ağaçlarının dik gövdelerinde grilerin morların çeşitli tonlarını yaşarız. Bazı parklarda su sesinin müziğine göre düzenlenmiştir taşlar, yollar, kanallar. Bazı Japon parklarında baharın ilk günlerinde ağaçların en narin şekilde tekrardan yaşama dönmelerinin incecik, yeni renklenen çiçeklerle kanıtını algılarız. Bazı Japon parklarında ağaçları karın yükünden korumak için dallar ince iplerle yukarı asılmıştır. Bazı Japon parklarında ise uygun bir zamanda tesadüf ederseniz ellerinde beyaz eldivenlerle bir botanik ekibinin her bir çam ağacının kurumuş dikenlerini cımbızladığını görürsünüz.

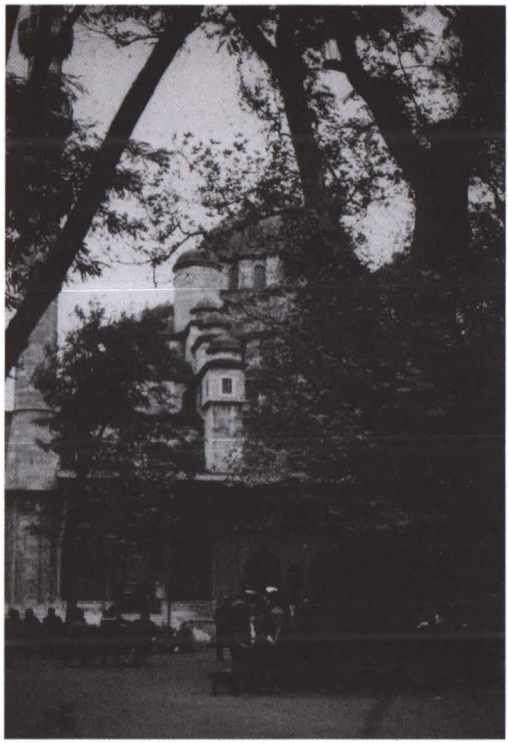
İtalya ya da Fransa'da sonsuz türde parklar kentlerin, belediyelerin iftiharıdır. Roma'da Villa Borghese'de birkaç günü sıkılmadan geçirmek olası. İçindeki Villa Borghese Müzesi insanı tarihe geri götürürken, büyük palmiye ve çam ağaçları ile donanmış bahçeleri eski aristokrat yaşamın lüksünü gözönünde canlandırır. Tivoli'de Hadrianus'un tasarladığı yapıların harabeleri arasında dolanırken, eski heykeller, yaşlanmış ağaçlar ve parçalanmış duvarlar, insana zamanın nostaljisini yaşatır ve doğanın her şeye egemen olabileceğini ve bütün insani güçleri eritebileceğini anımsatır.

Çin ve Japon bahçeleri, İngiliz ve Fransız bahçeleri kadar birbirlerinden farklı. Japon bahçeleri doğayı kopya eden tamamiyle suni tasarımlar; ama her santimetre karesi sanki doğanın eseri gibi düşünülmüş. Çin bahçeleri ise çok daha doğal ve seyir için konulmuş pencereleri, duvarları, balkonları, patika ve minik köşkleri ile doğa ve mimarinin iç içe olduğu, doğanın fazla müdahale edilmeden bırakıldığı gibi mimari unsurların da çeşitli geometrilerle tasarlandığı yerler. Çin bahçelerinin önemli bir özelliği özel taşların birer anıt gibi bu bahçelerde odak noktası yaratmaları. Taşlar birçok şeyi temsil ediyor ve yalnızca bahçelerde değil köşklerde de özel raflarda sergileniyorlar.

Kurtuba'da bir iç avlu, 1992

Ancak Çin ve Japon parklarını, bahçelerini Batılı örneklerle karşılaştırdığımızda unutmamamız gereken çok önemli bir husus, aynı alfabeyi ve sözcük kökenlerini paylaşan Çin ve Japonya için doğayı bütün olarak temsil eden bir kavram olmadığıdır. Batı etkisi ile gelişen bir kavram olan *shi-zen*, yani 'doğa' 19. yüzyıl başlarında kullanılmaya başlanan bir sözcük olup Batı'da olduğu gibi genel bir olguya işaret etse de Çin ve Japonya'da doğa dağdır, ırmaktır, buluttur, bütün ve genel bir şey değildir. Bu bakımdan bir bahçe ya da parkı da tek bir bütün olarak düşünmek yerine oradaki her bir ağacın, her bir taş parçasının bir ifadesi olarak düşünmek daha doğru olacaktır. Çin ve Japon park ve bahçelerinin ortak yanı da bunların bir bütün olarak değil her bir öğeye ayrı ayrı dikkati yoğunlaştıracak şekilde tasarlanmış olmalarıdır.[11] Uzakdoğu bahçe ya da peyzaj tasarımı, Batı'da Rönesans'tan itibaren gelişen geometrik tasarımlardan farklı olarak öncelikle Uzakdoğu entellektüellerinin, (*literati*) günün politik ve sosyal değişimlerinden bunalarak kendi iç dünyalarına çekilebildikleri,

11 Haruhiko Fujita (2013: 37-49).



Yeni Cami arkasında çınar altı, İstanbul, 1990

doğal biçimleri yeğleyen düzenlemelerdi.[12] Çin'de *Shan shui* olarak bilinen su ve dağ manzaraları aynı zamanda ruhun arınması ve düşünce yollarıydı; bu tür resimler aslında felsefe araçlarıydı.[13] Avrupa'da Rönesans'tan itibaren gelişen ve Barok dönemde doruğuna ulaşan peyzaj tasarımları ise doğaya egemen olan zihinsel gücün sembollerini biçimlendirmeye yönelikti. *Vers Une Architecture* (1923) metninde Corbusier geometrik biçimlerin insana enerji vereceğini savunur. Doğu ve Batı anlayışlarındaki bu farklarda, aynı amaca farklı biçimsel tercihlerle ulaşıldığını anlıyoruz; bu tercihler tasarımda karşımıza en arı şekilde peyzaj ya da bahçelerde çıkıyor.

12 Tae-seung Lim (2013: 181-191).
13 Mary Wiseman (2013: 284-293).

20. yüzyılın son çeyreğinde ekolojik ya da yeni estetik yaklaşımları içeren bahçe ve park tasarımları çağdaş sanat hareketleri içinde yer almaya başladı.[14] Bunlar doğayı tekrardan canlandırma, kuşları cezbetme ya da doğal unsurların estetik niteliklerine dikkat çekme gibi farklı amaçlar güdüyorlardı. Bugün çağdaş sanatın birçok farklı dalı içinde doğa sanatı çok önemli yer tutmaktadır. Birçok mimar yapısını çevresi ile düşünmeye başlamıştır ve peyzaj tasarımının mimarlıktan ayrılamayacağını anlamış görünmektedir. Örneğin Japon mimar Tadao Ando hemen hemen bütün yapılarının iç mekân düzenini peyzajdaki hareketlerin bir uzantısı olarak düşünür. Ando'nun mimarisinde yapıya yaklaşırken geçtiğimiz bahçe, bitkiler ve su öğeleri yapıyı nasıl algılayacağımızı şartlandırır.[15] Finlandiyalı mimar Alvar Aalto da aynı şekilde yapılarını çevresi ile birlikte düşünüyor ve topografiye göre tasarım yapıyordu.

Büyük kentlerde artık yapıların çevresinde peyzaj ya da bahçe alanları kalmadığı için bazı yapıların kendisi bir peyzaj unsuru olarak düşünülmektedir. James Wines son yapılarında doğayı yapısının içine ve cephelerine çekmeyi başarabilmiştir. Kentlerde bahçe ve parkların yapı ölçeğinde uygulanabileceği bir başka olanak da balkonlardır. Balkonlar ve çatılar büyük kentlerde yapay ya da doğal bahçeler olarak doğa ile ilişki gereksinimini, yeşilin arındırıcı işlevini mümkün kılmaktadır.

Bahçe ve parklar aslında doğayı kullanan, doğayı kontrol eden, ya da doğayı koruyan, ancak doğal olmaktan çok kültürün egemen olduğu, doğaya kültürel gelenek, kavram ve değerlerle yaklaşılan yerler olarak doğa ve kültür arasındaki en etkin köprülerdir.

14 Gilles A.Tiberghien (1995).
15 Jale Erzen (2003: 42-46).

Doğa Yoluyla Hümanizm

OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE DOĞA

Kültürlerin doğa ile ilişkilerini ve doğaya ait değerlerini anlamak için önemli bir kaynak da resimler, manzaralar, doğa temsilleridir. Doğa temsilleri ya da manzara görüntüleri Batı'da Rönesans'tan önce sadece önemli tarihsel ya da dini konulara bir arka plan olarak karşımıza çıkar. Eski Yunan ve Roma duvar resimlerinde de manzarayı ya da doğa betimlemesini öykünün yer aldığı bir çevre betimlemesi olarak görürüz. Avrupa'da manzaraları kendi değerleri için betimleyen resimler önce Geç Rönesans'ta, 16. yüzyılda Kuzey Avrupa'da belirmiş, daha sonra Barok dönemde 17. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Doğu Asya'da, Çin'de ve Japonya'da ise Avrupa'dan üç bin yıl önce yaygın olan manzara resmi bir temsil olmaktan çok tinselliğe, düşünceye açılan bir yol olarak görülüyordu ve bakılarak doğadan kopya edilen bir görüntü değil ideal bir anı olarak, hafızadan tekrar tekrar pratik edilerek uygulanıyordu. İslam dünyasında manzara betimlemeleri belirli yerlerin temsili olarak ancak belirli bir öykünün yer aldığı, bir anlatının arka planı olarak uygulanmıştır. Ancak, manzaradan ziyade bitki ve hayvan temsilleri bu konulardaki kitaplarda bilgi vermek için kullanılmışlardır. Osmanlı minyatürleri çoğunlukla devlet büyüklerinin ve özellikle sultanların tarihini anlatan yazı ve resimler içerirler. Sultanların avlanmaları, divanları, seferleri genellikle ön planda bir eylem tasviri arkasında doğa, kent ya da bahçe temsilleri içerirler. Kent ve doğa tasvirlerini içeren en önemli kitapların başında Matrakçı Nasuh'un, Sultan Süleyman'ın Irak seferinde geçtiği yöreleri ve kentleri temsil eden kitabı gelir.

Doğayı resimlemek, her ne yolla olursa olsun, genelde, bütünüyle kavranamayan bir görüntünün en yakın detaylarıyla anlaşılması için yaklaştırma amacını içerir. Bu kadar yaklaştırılınca, peyzaj, korkmadan ve yorulmadan yolculuk edebileceğimiz,

hayale dalabileceğimiz bir dünyaya dönüşür. Erken Rönesans dönemi İtalyan resimlerinin fon peyzajlarındaki şehirler, dağlar ve limanlar tüm gerçekçi detaylarıyla betimlenmiştir. Bu resimlere bakmak insana bir macera, hatta güç duygusu verir çünkü o kadar çok şeyi görebilir, o kadar büyük uzaklığa yolculuk edebilir, o kadar çok yeri aynı anda seyredebiliriz ki, gözümüzün önünde dünyanın tümünün sergilendiği izlenimini ediniriz. Bu duygu, şehir veya sahillerin üstünden uçak ile uçarken dünyayı ayaklarımızın altında hissetmemizden çok farklı değildir – aşağıda, dünyanın ayrıntılarıyla ortaya çıktığını görürüz. Aslında, haritalara bakarken de benzer bir duyguya kapılır, sanki bütün bir kıtayı gezeriz.

17. yüzyılda, Barok dönemin başlangıcında Avrupa resimlerinde, peyzajlara daha yakından bakmaya başladığımızda, daha önceki manzaralardaki her ev ve köşebaşı, limandaki her küçük gemi ile samimi olduğumuz maceracı yolculuk hissi kaybolmaya başlar. Aslında daha gerçekçi ve kesin olan bu bakış açısı dünyayı küçültür. Kıtalar arası hızlı yolculuk yapma olanaklarıyla dünyanın küçüldüğü 17. yüzyıla kıyasla daha sınırlı olan Ortaçağ'ın mekân anlayışı, görsel ifadelerde çok daha engin, maceracı ve akıl almazdır. Günümüzde uzay yolculukları dahil, sunulan çeşitli olanaklara rağmen mekân görüşümüz neredeyse daha da kısıtlıdır, modern şehirlerde olduğu gibi. Bir sonraki duvar ile aramızda ancak birkaç metre kalır. Bir Ortaçağ kasabasında pencereden bakan kişi büyük olasılıkla kilometrelerce uzağı görebilirdi, dolayısıyla görsel hayal gücü de bir o kadar genişti. Bugün ise otoyolda saatte 150 km hız yapabilirken görüşümüz asfalttaki beyaz çizgi ile kısıtlanmıştır.

Eğer 13. ve 15. yüzyıllar arası Ortaçağ ya da Erken Rönesans resimleri, detayların sunuluşu ve geniş panoramalarıyla bizi peyzajın dünyasına yaklaştırdıysa, 16. yüzyıl Osmanlı sarayında üretilen minyatürler de, yalnızca bir gösteri amacıyla değil, öğeleri ve canlılarıyla bir çeşit akrabalık duygusuyla, bizi ideal bir doğanın dünyasına yaklaştırır.

Bu kısa incelemede kaynak olarak kullanılacak minyatürler Kanuni Sultan Süleyman devrinde hazırlanan iki metinden, *Süleymanname*'den ve Matrakçı Nasuh tarafından kaleme alınan

Irak Sefer Tutanakları'ndan alınmıştır.[1] Bu resimler doğaya karşı kültürel tutumları yansıtır ki bu da alışkanlıkları ve dünya görüşü ile Osmanlı toplumunun estetik tercihlerinin önemli bir zeminidir. *Süleymanname*'de betimlenen doğa, mimarlığı insanlaştırmaya yardımcı olur ve bazen de başkahramanın duygu ve ruh halini aktarmak için kullanılır. Irak Sefer Tutanakları'nda doğanın betimlenişi ve algılanışı resmedilen şehirlere insancıl bir nitelik kazandırır. Bu incelemede, Osmanlı minyatürlerinde resmedilen doğanın eğitimci ve insancıllaştırıcı özelliği olduğu savunulacaktır.

OSMANLIDA DOĞA/SANAT

Ortaçağ'da ve Rönesans öncesinde, ne putperest ne de tektanrılı bir görüşte, doğaya veya onun gücüne duyulan hayranlığın tepkisiyle oluşturulan bir güzellik yaratma çabası taşımayan bir sanat bulmak zordur. Bu genellemeye karşın kültürel veya coğrafi farklılıklara göre hayranlığın farklı şekiller aldığı görülebilir. Batı'da, Rönesans ile aklın prensiplerine dayalı bir güzellik yaratılması yönünde bir hareketlenme olur. Laik ve endüstriyel bir toplumun gelişmesiyle insanlık kendini doğa dışı ve doğayı da bir 'başka'sı olarak görmeye başlar.

"Doğa güzeldir çünkü sanata benzer, ve sanat ancak, doğaya benzemesine rağmen bir sanat olarak bilincindeysek güzel olabilir" der Kant.[2] Fakat Kant'ın düşüncesinde olduğu gibi, en metafizik anında bile güzellik gene doğaya başvuruyor, tıpkı doğa ile iç içe kalmayı yeğleyen kültürlerde doğallıkla olduğu gibi. Güzelliği 'düşünmek' yerine onu yaşamayı ve ona katılmayı istemek, onu parçalama ve çözümleme yerine sezgiyle bilmek, farklı bir biçimleme yaratmıştır. Osmanlı sanatında ve genelde batılı olmayan kültürlerde, doğanın takdir edilişi ve resmedilişi farklıdır. Osmanlı için sanat, doğaya karşı duyulan hayranlığın gerçek bir nes-

1 Arif Çelebi, *Sulaymannamah*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (Kanuni Süleyman zamanında birçok resimli tarih belgesi hazırlayan yazar Arifi olarak bilinir, 1561'de ölmüştür).

2 Immanuel Kant (1951:45).

nede vücut bulmasıdır.[3] Osmanlı kültürünün türlü inceliklerinde, doğanın mükemmelliğine erişmek istercesine, kusursuz ve güzel olan bu dünyaya layık olmak istendiği izlenimi edinmekteyiz. Osmanlı'da sanatçı kendini doğadan ayrı değil onun bir parçası olarak görür. Bu bağlamda Kant'ın sözü bu sanatçının eylemiyle tam örtüşüyor.

Osmanlı dünyasında, çözümsel bir tutum yerine şiirselliğe dayalı sinestetik yaklaşım, doğa ile bir duygu yakınlığı, bir bağ ve doğaya bağlı olma duygusunu yaratmıştır. Bu dünyada doğa ve kültür ikili bir zıtlık içinde değildir. Kültür sürekli olarak doğaya gönderme yapar. İnsanlığın uğraş ve ürünü, biçim ve anlamını daha önce tasarlanmış ve gerçekleşmiş, yani kusursuzlaştırılmış bir ortamda bulunuyordu. İnsan, kendisi için hazırlanmış olan mükemmel bir dünyaya doğmuştu. O bu dünyayı yaratmamıştı. Batı'da dahi, birçok Ortaçağ metninde olduğu gibi, Mimar Sinan tarafından dikte edilen mimari tutanaklar da Allah'a, Peygamber'e ve padişaha övgü ve şükran ile başlar. Böylelikle eser, kendisini ağırlamaya hazır olan ve uyum içinde olmak zorunda olduğu bir dünyaya getirilmiş olur.[4]

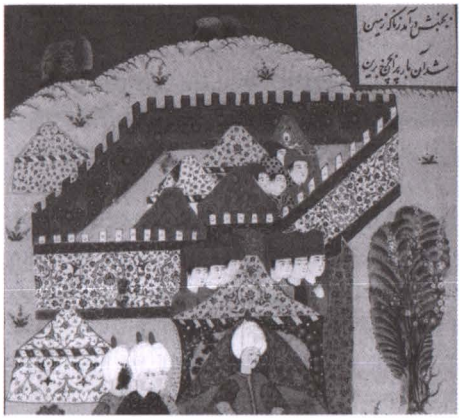
Matrakçı Nasuh'un kitabında ağaç, nehir veya dağların betimlenişi neredeyse şehri insanlaştırır. Ağaçların genelde çifter duruşları ya da kahramana doğru yönelmeleri hiçbir insan figürünün bulunmadığı bir peyzaja dahi insani bir nitelik verir. Homer'in destanlarında olduğu gibi, bir renk övülürken doğanın türlü belirtilerini anımsattığı için güzel bulunduğu ifade edilir.[5] (Şekil 1)

---

3 Osmanlı sanatçı deyimi, İslam dünyasının çeşitli yerlerinden birçok sanatçının Osmanlı sarayına gelmesinden dolayı bir genelleme olmasına rağmen, aynı dönem Osmanlı minyatürleriyle diğer, örneğin İran minyatürleri karşılaştırıldığında, kesin farklılıklar gözlemlenir ki bu da Osmanlı saray atölyelerinin belli bir stil ve yaklaşım yarattıklarına işaret eder.

4 Mimar Sinan'ın eserleri ile ilgili metinler şunlardır: 1586 ve 1587 yıllarında Sinan tarafından dikte edilen ve Sâi Mustafa Çelebi tarafından kaleme alınan *Tezkiretü'l-Bünyan* ve *Tezkiretü'l-Ebniye*, Sinan'ın ölümünden sonra Şair Asari tarafından yazıldığı sanılan *Tuhfetü'l-Mimarin*; yazarı bilinmeyen ve tamamlanmamış bir metin olan *Risaletü'l-Mimariyye*; yazarı bilinmeyen *Adsız Risale*; şair Eyyubi tarafından yazılan *Risale-i Padişah-name*; ve Dayezade Mustafa Efendi'nin 1741'de yazdığı *Selimiye Risalesi*.

5 Homeros, (2002). Destanın birçok yerinde 'safran rubalı şafak', 'şarap rengi deniz', 'Trakya'dan esen poyrazla karayel/nasıl altüst ederse balıklı denizi/kara bir dalga



Şekil 1. Süleymanname, *Belgrad Kuşatması, Folyo 108b-109a Detay, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi.*

Şekil 2. Süleymanname, *Sultan Süleyman'a yakut fincan takdimi, Folio 557a, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi.*

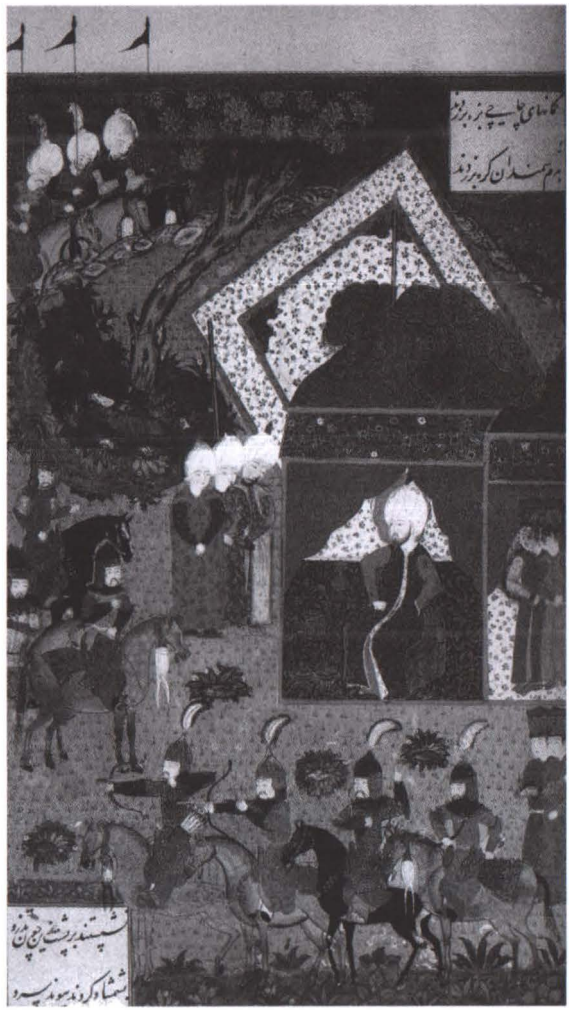
Böyle bir dünyada insanlık doğadan öğrenilir ve doğa tarafından beslenir. İnsanoğlu, efendi değil, uyum sağlaması gereken bir kuldur. Günümüzde bile bu tutum ve anlayışın Anadolu'daki genel yaklaşıma egemen olduğu söylenebilir. Bu gibi kültürel ortamların kır manzaralarında insanoğlunun müdahalesi pek görülmez. Bu bağlamda, budama işleminin her zaman en aza indirgenmiş olması dikkate değerdir. Bu döneme ait birçok betimlemede bahçenin şekil verilmiş doğa değil korunmuş doğa olduğunu görürüz. (Şekil 2)

kabarır da hani/gelir yosunlarla doldurur kıyıyı/Akhalarda yürekler işte böyle kabardı/ gibi benzetmeler doğaya göndermelerle doludur.

DOĞA VE ÜSLUP

Resimsel anlatımda, fazla müdahale edilmemiş, doğal bir düzen takip edildiği gibi, özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda doğa gerçekçiliğine verilen önem Osmanlı sanatının üslupsal gelişmesinde büyük rol oynar. Birbirine geçen çizgi ve biçimlerden oluşarak üç boyutluluk izlenimini yaratan "arabesk" stilinin kaynağı bitkilerdir. (Şekil 3) Manzaraların işlenişinde bir ağacın doğal haliyle serpilmesine izin verilerek dallarının, Leonardo'nun resimlerinde veya Toskana'ya ait peyzajlarda tek tek ve düzenli şekilde görüldüğü gibi değil, arabesk bir siluet oluşturduğunu görebiliriz. Selçuklu mimarlığından Topkapı Sarayı kompleksinde yapıların konumlandırılışına kadar, her yerde binalar önceden belirlenmiş bir tasarıma göre değil peyzajın topoğrafyasına uyarak, onun yönüne ve eğimlerine uyum sağlayarak doğaya yerleştirilirler. (Şekil 4) Osmanlı yerleşkesi, Orta Asya'dan getirdiği göçebe karakterini kaybetmemiştir ve doğa ile ilişkisi Çin ve Japon resimlerinde insan ve yapı ile doğa arasında görülen ilişkiyle benzerlik taşır.

Şekil 3. Süleymanname, *Barbaros Hayrettin Paşa'nın Kabul Töreni, Folio 360a, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi.*

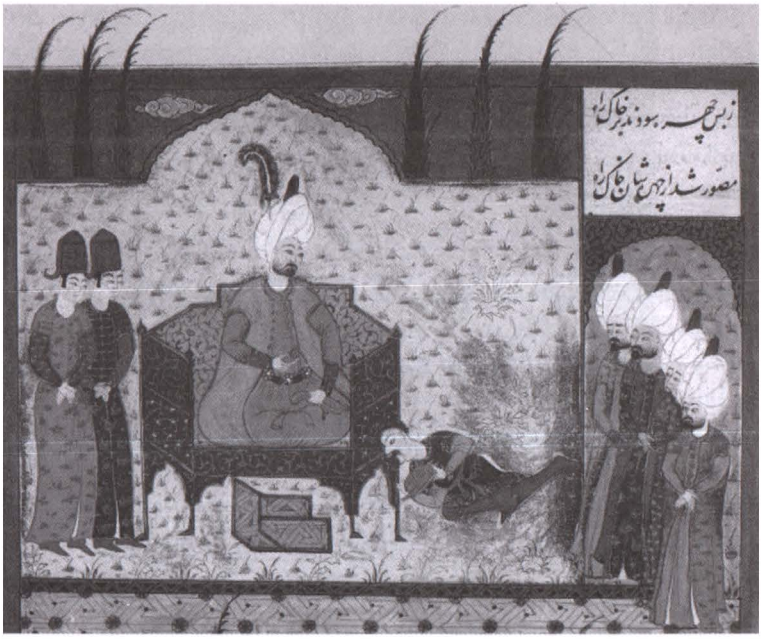


Şekil 4. Süleymanname, *Şehzade Selimin Karşılanışı, Folio 583a, Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi.*

Tipik olarak insani, zarif, tasarlanmış ve düzenli olan şeyler doğadan ibret alır. Son derece soyut olan halı ve kumaş desenlerinde bile, padişahların kaftanlarında olduğu gibi, küçücük bir çizgisel detay bütün soyutlamayı çok belirgin bir şekilde canlandırır. (Şekil 5) Rüstem Paşa Camisi'nin giriş duvarındaki çini kaplamanın panosu, belirli bir soyutlama ve okunabilir bir düzen sergilemekle beraber, tekrar ve simetri göstermeyen çiçek ve ağaçlarla bezenmiştir. Cennet simgeleri, insanın harap ettiği cennetin yeniden yaratılması için cami içlerinde ideal mekânını bulur. Allah'ın eseri olarak doğa, insanoğlu mahvetmediği sürece, cennettir. Doğada insan varlığının katkısı, yaratanın hayranlığı için, doğanın gözü ve bilinci olmaktır.

DOĞA VE KÜLTÜR BÜTÜNLÜĞÜ

Mimari veya kır manzaralı bir fonla genelde önemli tarihi olayları betimleyen 16. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde doğa en önemli unsurlardan biridir ve türlü nitelikleriyle yaşanması amaçlanır. Doğadaki öğelerin resmedilen hikâyelere kayıtsız olmadığı izlenimini ediniriz. Doğa insanoğlunu ilgilendiren her şeye katılır ve sanki hikâyenin geçtiği yeri çevreleyen taşlar, ağaçlar ve bulutlar manzarayı seyrederler. Bu yaklaşım, bazı minyatürlerde taş ve bulutları yüz ve gözleri olan canlı yaratıklar olarak resimlemeye kadar varır. Böylelikle, ağaç, çiçek veya bulut gibi doğanın öğeleri, sanki tarihin gelişimine katkıda bulunan oyuncularmış gibi sıklıkla yarı-mecazi bir tutum ile resmedilir veya simgelenir. Kır manzarasının, eylemlerin gerçekleştiği bir sahne olmasının ötesinde kendisinin de sahnede bir oyuncu olması, Türk kültürünün şaman kökeninden kaynaklanmış olabilir. Doğaya yüklenen mecazi anlam, doğal öğelerin konumlanışı için de geçerlidir; bitki ve hayvanların sıklıkla mecazi duruşları vardır, sanki izliyor veya dinliyormuş gibi eğilip o yana bu yana bakarlar. Bazen insan figürlerinin konum ve duruşları da doğayı yansıtır. Çoğu kez ağaca yakın durmuş bir figürün ağacın duruş ve eğimine benzer şekilde durduğunu görebiliriz. Sanki insan figürü doğadan farklı görünmek veya onun önemini azaltmak istemez. Bu da, dış görünüm söz



Şekil 5. Süleymanname, *İran Elçisinin Kabulü, Folio 332a, (detay)*
Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi.

konusu olduğunda, insanlığın ve doğanın temelde aynı öğelerden oluştuğu anlamına gelebilir.

Doğa ve kültür veya mimarlık ve peyzaj, iç ve dış gibi iki zıtlık arasındaki organik ilişki, insanlığın kendini hiçbir zaman doğadan uzaklaştırmadığını ve onu örnek aldığını kanıtlar. Osmanlı minyatürlerinde sıklıkla, resmin sınırlarının geometrik bir biçimde değil, peyzajın dış hatlarını takip ettiği görülür. Böylelikle, resmin bir tarafı dik iken diğer tarafı kıvrımlı veya düzensiz bir şekildir. Ağaçlar, bazen çatılar, kubbeler veya başka mimari öğeler resim sınırlarının ötesine uzanabilirler. Bu, katı sınırlarla resmetmeye karşı gelişi gösterir. Örneğin, mimaride pencereli duvarlar, çevreleyen avlular veya özel tasarlanmış mekân kullanımıyla yumuşak ve şeffaf sınırlar oluşturulur. Bu ilişki, mimaride iç ve dışın karşılıklı hareket halinde olması ve sürekliliği ile de bağlantılıdır. İç ve dış arasındaki sınır geçirmez ve kesin değildir: Camide yerde

oturduğumuzda yerlere kadar inen pencereler bakışımızı dışarıya, genelde orada bulunan bahçeye yönlendirir. İç mekânlar ise, özellikle camilerde, hatta bazı evlerde bile ahşaba veya çini kaplamalara yapılan çiçek bezemeleri ile bir bahçeye dönüştürülmüştür.

YAŞAM ANLAYIŞI VE DOĞA BETİMLEMESİ

16. yüzyılda, doğa sevgisi, mümkün olan her yüzeye uygulanan zengin çiçek ve ağaç motifli süslemelerin kullanımından ve minyatürlerdeki narin kır manzaralarından bellidir. Doğanın bir parçası olma duygusu kısmet anlayışının ve Osmanlı kültüründe gördüğümüz derin kader duygusunun da açıklaması olsa gerek. Kaderin örgüsü açıldıkça hem doğa hem insan üstüne düşeni yapıyor. Bu durum minyatürlerde kesin olarak görülüyor. Bir kelle kesme veya resmedilen herhangi bir ölüm hali gibi zalim olaylar naif sanatta olduğu gibi neredeyse masum bir şekilde gösterilir. Çoğu zaman böyle zalim kadere büyük bir mizah duygusu eşlik eder. Kader, itiraz edilmeden kabul edilmek durumunda olduğuna göre, mizah, onu bozmanın tek yoludur. İnsan sıkça, bütün bunların hem doğanın hem insanın canlandırmak zorunda olduğu dramatik bir gösterinin parçası olduğu izlenimini edinir. Bazı durumlarda, Kanuni Sultan Süleyman'ın, daha sonra öldürüldüğünü bildiğimiz, oğlu Mustafa ile resmedildiği minyatürde görüldüğü gibi, peyzajın belirli unsurları, örneğin renk ve çizgilerin eğimi ile hüzün aktarılmaktadır. Doğanın öğeleri de resmin duygusunu yansıtır. Bahar çiçekleri mutlu bir olayı, diken veya eğik selvi ağaçları ise olumsuz güçleri simgeleyebilir. 20. yüzyılda algı psikolojisi üzerine yapılan çalışmaların gösterdiği gibi biçimler, yuvarlak hatları, enerjileri, dinamizmleri veya yorgunlukları ile duygu taşırlar. Deneyimlerimizi farklı sanat uygulamalarında bu yolla paylaştığımızı söylemeye gerek yoktur.[6]

Metnin başında söz ettiğim Batı resminde doğaya yaklaşımlardan bazı örnekler vermeden bitirmek doğru olmayacak. Bilin-

6 Vasili Kandinski ve Paul Klee, biçimlerin duygulara etkisi ve duyguları ifade edişi üzerinde kitap yazmışlardır: Paul Klee (1956); Vasili Kandinski (1912).

diği gibi, Ortaçağ'da Batı'da da el yazması kitaplarda, özellikle İncil'lerde minyatür kullanımı yaygındı. Daha geç olsa da 15. yüzyıl'da Limbourg kardeşlerin *Très Riches Heures du duc de Berry* için yaptıkları minyatürler meşhurdur. Tarlalarda çalışanlar, mevsim etkinlikleri ve törenler ince ayrıntılarla betimlenirken, doğa tasvirlerine özellikle özen gösterilmiştir. Giotto'nun Padua'daki Scrovengi Şapeli'nde resimlediği İncil'den anlatılar birçok örneğinde doğaya karşı derin bir duyarlık gösterir. Bunlardan, Meryem Ana'nın Mısır'a kaçışını gösteren panoda ağaçların kutsal ailenin önünde eğildiğini görürüz. 13. yüzyıl 'licorne' kaneviçe halılarında çiçekler ve hayvanlar sonsuz bir dikkatle temsil edilmişlerdir. Geç Ortaçağ ve Erken Rönesans resimleri özellikle doğa simgeleriyle zengindir. Karanfil, mor diken, gül gibi çiçeklerin, kuş ve hayvanların ifade ettikleri simgeler resimlerdeki kişilerin karakterlerini ima etmek için kullanılıyordu.

Son olarak, Ortaçağ dünyasında dinin kayıtsız şartsız hüküm sürdüğünü bilmemize rağmen hâlâ ibretini ve kılavuzunu doğadan alan bir çeşit hümanizmden söz etmemiz mümkündür. Bu, 17. yüzyılın ortalarına kadar Ortaçağ duyarlığı ve dünya görüşüne bağlı kalan Osmanlı dünyası için geçerlidir. Doğayı uygarlığın, bilgi ve kültürün kaynağı olarak görmek, doğaya bütünüyle bağımlılığın işareti değil, aksine insan duyarlığını doğanın kökünde ve kaynağında görmektir. Bu yoruma göre Batı metafiziği ile Doğu animizminin temel inançlarının birbirlerinden o kadar da uzak olmadıkları görüşü teklif edilebilir mi?

Ekoloji/Estetik

20. yüzyıl ortalarında doğanın tahribi ile ilgili endişeler ekolojinin bir bilim olarak gelişmesine yol açtı. Ekoloji doğanın farklı unsurları arasındaki ilişki ve bağımlılıkları ve doğanın görünmez yönlerini anlamaya çalışıyor. Ekoloji ve estetik arasındaki benzerlikleri ve ilişkileri incelerken aynı zamanda sanatın doğa ve ekolojiye katkılarını gündeme getirelim.

18. yüzyıldaki başlangıcından bu yana estetik farklı alanlara odaklandı. Çevre Estetiği ve Ekolojik Estetik, dünyaya özen ve duygu ile yaklaşabilmek için yeni kuram ve yöntemler yaratma gereksinimi karşısında beliren gelişmeler. Çevre estetiğinin Arazi Sanatı ile koşut olarak ortaya çıktığı, Ekolojik Estetiğin ise sanatçıların ekoloji için gösterdikleri çabaların bir yan ürünü olarak belirdiği söylenebilir.[1]

Estetik duruşu, çok yönlü ve sinestetik bir algı aracılığıyla çevre ile kurulan bedensel ilişkinin zihinsel ve duyumsal sonucu olarak anlayabiliriz. Algının bu şekilde anlaşılması, yeryüzünde var olan her şeyin arasında sürekli bir iletişim olduğu inancı demektir. Bütün varlıklar arasındaki bu sürekli, içsel, dolaysız ve çoğul birliktelik dünyadaki yaşam süreçlerine imkân veren şeydir.

Estetik ve ekoloji birbirlerini tamamlayan ve birbirlerine bağımlı kavram ve olgular. Estetik, duyumlar dolayısıyla, bütün var olma şekillerinin ve niteliklerin algısı ile ilişkili ise ve ekoloji, çoğul fiziksel ve biçimsel şekilleriyle varlığın birbirine bağımlı örüntüsü anlamına geliyorsa, ekoloji ve estetik algının temelinde birbirleriyle ilgilidir. Algı farklılıklarla harekete geçer. Bu nedenle estetik ve ekoloji bütün alanlarda birbirleriyle ilişkili olarak düşünülmelidir. Algı ve iletişim yaşamın süreçleridir ve yeryüzündeki yaşamın tarihsel değişimlerini oluştururlar. Bu karşılıklı bağımlı-

1 *Bkz.*: *Art Journal*, misafir editör Jackie Brookner, College Art Assc., Yaz 1992. Ekolojik sanat akımları ve örnekleri bu dergiden izlenebilir. Aynı zamanda *Bkz.*: Arnold Berleant, A. (1992); Gilles A. Tiberghien (1996).

lık ilişkisi temelde estetiktir, zira aracı algıdır. İnsanın kendini bağımsız zannetmesi ise yeryüzü ile derin akrabalığını unutturan bir körlük ve yalnızlık getirir. İnsanın yeryüzü ile akrabalığı estetiktir zira bütün varlık birbiriyle iletişim içindedir; bu akrabalık ekolojiktir zira yaşamını sürdürmek için bütün varlıkların birbirlerine gereksinimleri vardır ve en ufak bir değişim hepsini birden etkiler: bu akrabalık tarihseldir zira zaman içinde gelişmiş ve değişmiştir.

Dünyanın bize erozyon, sel, kuraklık ve hayvan ve bitki türlerinin yok olmasıyla yolladığı mesajların estetikle bir ilgisi yokmuş gibi görünüyor. Bilimsel ve pratik yaklaşımlar genellikle niceliksel ve çabuk fiziksel çözümleri yeğliyorlar. Ne var ki, bilimsel görüşler bile, fark edecek ölçüde uygulanabilecek acil ve işler çözümler hakkında birbirine karşıt öneriler getiriyorlar. Bugüne dek ekolojik sorunların çözümü için belli başlı birkaç önemli yaklaşım öne sürüldü. Editörlüğünü yaptığı *Environmentalism in Landscape Architecture* (Peyzaj Mimarisinde Çevrecilik) kitabında Michel Conan bunları üç aşamada anlatıyor: "Frederic E. Clemens'ın başlattığı eski paradigma (1905-1940 arasında), onu takip eden termodinamik paradigma (1930-1980arasında) ve şimdiki 1980'ler sonrası evrimci paradigma. İlk iki paradigma doğa ve organizmalar arasında bir benzerlik görerek doğaya da gelişim nitelikleri yüklerken, insanları dışarıda bırakarak tikel bitkiler ve hayvanlardaki entegrasyon ve homeostasis özelliklerini doğada da arıyor. Üçüncü paradigma ise ekosistemlerin ve toplulukların evrimlerini vurgulayarak, insanları da doğanın deviniminin bir parçası olarak görüyor..."[2]

Çevrecilik, peyzaj mimarisi ve ekolojik estetik arasındaki ilişkiler oldukça yakın ve belirleyici. Unutmamak gerekir ki herhangi bir bina ya da yapı, çevreye yeni bir baskı yaparak mekânın şeklini ve çevrenin estetik niteliklerini değiştiren bir kütledir ve yeryüzünün kaynaklarını tüketebilir ve var olan ekolojik dengeyi sarsabilir. Çevrecilik, peyzaj mimarisi, ekolojik estetik ve toplumla en geniş empatik ilişkiyi kuran sanatın farklı konuları fenomenolojinin sağladığı kavramsal çerçeve içinde bütünleşiyor.

Kültür ve doğa ilişkilerine fenomenolojik yaklaşım, hem insanın çevre ile ilişkisinde hem de bu ilişkinin ekolojiyi etkilemesinde

2 Michel Conan (hazırlayan) (2001:63); Maurice Merleau-Ponty (1962: Bölüm 2); John Dewey (1958:20-29).

estetiğin önemini vurgular. Estetik anlayışımız ve algı kapasitemiz, ekoloji ve insan/doğa ilişkilerini etkileyen önemli bir faktördür.

Estetik algı ve çevre anlayışı 20. yüzyıl boyunca giderek daha büyük önem kazandı. Estetik algı konusunda açıklayıcı yaşantısal betimlemeri John Dewey ve Maurice Merleau-Ponty'ye borçluyuz.[3] Çevreyi insanı dışlayarak ve 'nesnel' olarak değerlendiren 'bilimsel' görüşlere kıyasla, insan ilişkisinin ve kavrayışının da belirleyici bir rol oynadığını kabul ederek çevreyi bütüncül bir süreç olarak gören daha yeni yaklaşımlar, estetiğe önem veriyorlar. Bu yeni yaklaşımlarda çevrenin nasıl algılandığının, insanın doğa ile nasıl ilişki kuracağı ve nasıl 'kullanacağı' konusunda belirleyici olduğu öne sürülüyor. Daha önceki bilimsel yaklaşımların kültür ve doğayı birbirlerine karşı güçler olarak gören diyalektik yöntem, kültürel paradigmaların doğal yaşam süreçleri üzerindeki etkilerini küçümsüyordu. Doğa 'öteki' ve nerdeyse bir düşman olarak yorumlandığında bu görüş haklı bulunuyordu. Aslında, modern insanın doğadan bağımsızlığı ve tek yönlü tüketici süreçlere ve üretimlere öncelik tanıyan kapitalist yaşam şekilleri çevre yabancılaşmasına neden olarak insanın aynı zamanda toplumdan da yabancılaşmasına yol açmıştır.

Son yıllarda, toplumsal ve ekolojik sorunları gündeme getirerek toplumun ilgilenmesinde sanatın önemli rolü olmuştur. Algı ve iletişimin katılımı destekleyen estetik temelleri vardır. *La Phénoménologie de la Perception* (Algının Fenomenolojisi) kitabında Maurice Perleau-Ponty bunu derinlemesine açıklamıştır. Yalın bilimsel yaklaşıma karşı sanat ve estetik yaklaşımın katılımı destekleyici özelliği, sosyal antropolojinin insan yaşantısına öncelik veren kavramları tarafından açıklanabilir. Buna karşı bilimsel kavramlar nesnellik iddiası öne sürerler. "Doğayı yaşantısal nitelikleri açısından anlamak insanın doğa yorumunu ve doğadaki amaçlarını kavramak için önemlidir. Doğa, insanın devinimleriyle ve amaçlı eylemlerine göre insana hitap eder. Böylece insanın görüşleri ve yaklaşımları desteklenir ya da değişmeye zorlanır. Bilimsel yaklaşımlar bu nedenle artık doğa üzerinde ontik bir üstünlük iddia edemezler; zira ne doğa ne de kültür 'positivist' bir şekilde yorumlanamaz. Toplumsal antropolojide insansal perspektif yerel ya da

3 Maurice Merleau-Ponty (1962: Bölüm 3 ve 4).

durumun içinde olan kişinin uygulamalar, adet ve inançlar hakkındaki yorumlarından yola çıkarken, bilimsel bakış açısı olayın dışındaki bilim adamlarının görüşlerine önem verir."[4]

Sanat ve estetik üzerine kurulu ilişkiler yaşantısal yaklaşımlara örnek gösterilebilir. İnsanın algısal edimlerinin çok yönlü ve çok duyumlu şekilde dünyaya açılışı olan estetik, benliğin ya da egonun sınırlarını aşarak 'öteki' ile ilişki kurar. Bu şekilde algı mimetik bir yaşantı haline gelir. Eğer kavrayış ya da biliş uyarıcıların karmaşık bir duyum ortamındaki zihinsel temsili ise, bu, öznenin algıladığı nesnenin 'tekrar yaşantısı' ya da 'tekrar gündeme getirilmesi' ile mümkündür. Mekânsal bir eğretileme yapmak istiyorsak, her ikisinin merkezi arasında uzanan bir yerde öznenin ve nesnenin bir araya geldiklerini söyleyebiliriz. Özne ve nesneyi birleştiren mekân sonsuz ve çok katmanlı bir arayüz gibidir. Algı her şeyi birbiriyle ilişkilendirir ve kendisi de sınırların aşımıdır. Sınırsız ve akışkan bir yaşantı alanıdır. Bu alanın içinde olduğumuz gibi dünyayı algıladığımız süre nesnelerle bütünleşmiş durumdayız. Varlığımız bizi çevreleyen her şeyle süreklilik içindedir. Duygularımızı etkileyen güzellikleri canlı bir şey olarak algılıyorsak bize zevk veren estetik nitelikler, bu güzelliğin kırılganlığını ve narinliğini de bize hissettirirler. O vakit dünyanın akıllı ve amaç taşıyan aktörleri olarak bu niteliklerin korunmasında kendimizi sorumlu hissederiz.

Çevre sorunlarına yeni tasarım ve peyzaj çözümleri bulunmasında etkili olan ekolojik sanat ve ekolojik estetik, toplumda çevre anlayışı ve duyarlığı yaratmakta ve giderek daha çok önemsenmektedir. Problem çözücü ve pratik yaklaşımlara kıyasla, estetik yaklaşımın açıklığı ve çok boyutluluğu, belleği ve doğa/kültür ilişkilerini de gündeme getirerek yaklaşımlara zamansal bir boyut kazandırmaktadır. Bu tür estetik yaklaşımlar bize yeryüzünün ve coğrafyaların çoğunun insanın iradesi ile oluştuğunu anımsatıyor.

Sanat insan amaçlılığını sergiler. İncelemeler, insanların doğada genellikle insan müdahalesini gösteren unsurlara dikkat ettiklerini göstermiştir. Çevrede yer alan sanat örnekleri çevre içindeki varlığımızın ve algıladığımız her şeyle bu dünyayı pay-

4 Conan, Michel (2001) Aynı eser 'Giriş', s. 20. Sosyal antropolojiden alınan bu kavramlar Conan tarafından Marshall Sahlin'in *Culture and Practical Reason* (1976) kitabına referansla açıklanmaktadır.

laşarak yaşadığımızın farkında olmamızı sağlar. Bundan ötürü çevrede sanat eserlerinin bulunması ya da çevrenin sanat ve estetik yaklaşım aracılığıyla tasarlanması çevreye dikkat çeker ve çevre ile aramızda empatik bir ilişki kurulmasını sağlar. Sanatın amaçları ekolojik sorunlara ya da çevresel değerlere yönlendirildiği vakit toplum tarafından çok daha kolay bir şekilde anlaşılır ve hiçbir simgesel, eğretisel ve estetik biçimi olmayan pratik sorun çözümlerinden çok daha kolaylıkla kabul edilir. Son dönem incelemelerinin gösterdiği gibi[5] 20. yüzyılın başında çevre sorunlarının modernist çözümleri toplumu ilgilendirmediği gibi eğitici de olamamıştır. Toplumun katılmasına olanak vermeyen uzmanların düşündüğü tepeden inme çözümler olarak uygulanmışlardır. Çevrede yara izlerini bırakmış olan kültürel bir tarih örneğinin onarılmasına, sanatçı Herman Prigann ve diğer bazı sanatçıların Dessau yakınlarında Bitterfeld'de tahrip edilmiş bir kömür madeni alanını adeta bir ay yüzeyi gibi esrarengiz şekilde güzel bir peyzaja çevrmelerini örnek olarak gösterebiliriz. Bugün bu peyzaj insanın hayal gücünü harekete geçiren ve kendi kültürel tarihini sergileyen bir nitelik kazanmıştır. Bazı biçimlerin düzenliliği insan amaçlılığının kanıtı olmaktadır. Ziyaretçiler, bugünün ekolojik anlayışının ontolojik temeli ve aynı zamanda insan evriminin kaynağı olan insan ve doğa ilişkisinin izlerini bu peyzajda okuyabilmektedirler.

1960'lardan sonra sanatın bu ilişkisel özelliği birçok adanmış, ekolojik, sosyal ve politik sanat türünün temelini oluşturdu. Sanatlarında öncelikle ekolojik kaygılar taşımayan, 1960'ların minimalist sanatçıları, özde biçimle ilgilendikleri halde, çevrede yaptıkları işlerle çevrenin değerlerine dikkat çekmişlerdir. O günden bu yana, doğal deviminlerin ya da çevrede insan eyleminin dramı hakkında bilinç yaratmakta sanat ve estetiğin rolü peyzaj ve çevre projelerinde daha iyi anlaşılmıştır. Bu projelerin çoğu sanatçıların bilim adamlarıyla ve bazen politikacılarla birlikte çalıştıkları büyük atılımlar olarak sanatçı ve bilim adamlarını birbirlerine yakınlaştırmıştır. Bu projeler arasında Bernard Lassus'un Fransa'da Çevre Bakanlığı ile yaptığı işler, Patricia Johanson'un Amerika'da

5 Michel Conan (2001).

gerçekleştirdiği işler, ya da sanatçı Christo'nun bazı büyük işleri örnek olarak gösterilebilir.

Çevrede ve çevre için çalışan bugünün birçok sanatçısı için değerler, fikirler ve yaşantısal nitelikler yalnızca biçim yoluyla aktarılmıyor. Bu sanatçıların çoğu araziyi nitelikleri zamanla sezilen canlı bir varlık olarak anlamaya çalışır; tasarımlarında, önce fark edilmeyen yaşam niteliklerinin su yüzüne çıkmasına gayret ederler. Modernist ya da minimalist tasarım pratiklerine kıyasla bunların işlerinde 'yerin kimliği', 'locus solus' (biricik yer) nitelikleri ortaya çıkar.[6] Mecaz kullanımı ve simgesel ilişkilere yapılan göndermeler seyircilerin hayal gücünü harekete geçirerek katılımlarını sağlar. İlişkisel estetik olarak anabileceğimiz bu yaklaşımlar on yıllardır sanatçılar tarafından uygulanmaktadır.[7] İlk kez Nicolas Bourriaud'nun kullandığı bu terim yerine 'ekolojik estetik' terimi de kullanılabilir. Ekoloji sonsuz çeşitli varlıkların çok katmanlı ilişkileri ve değiş-tokuşlarının toplam sonucudur. Bu ilişkiler ise her zaman bir şekilde karşılıklı algıya bağımlıdır.

Ekoloji ile ilgilenen sanatçıların işleri duyumlar, hayal gücü, sezgi ve bellek, etkin katılım ve iletişim içinde yaşanarak zaman içinde anlam geliştirdikçe estetik niteliklerini sergilerler. Bourriaud'nun ifade ettiği gibi, "Hiçbir şey (sanat) öznelliklerin derin ekolojik değişimi ve bu öznelliğin temellendiği karşılıklı bağımlılıkların farkındalığı olmadan mümkün değildir."[8] Bir şekilde, biçim, izleyicinin katılımı ve adanmışlığı ile yaratılır, sanat işi sanatçının başlattığı ama kendi yaşamını sürdüren bir olgudur. Böylece sanat bir doğa/kültür sentezidir. Bu şekilde anlaşıldığında, devingen bir estetiğin kendisi ekolojik bir sistemdir ve dolayısıyla, çevresel bir durum olan ekoloji karşılıklı algıların birbirine bağımlılığı ile ilgilidir.

Sanatı Nietzsche'nin söylediği gibi bir düşünce ve 'yeni yaşam seçenekleri icad etme' yolu olarak gören bu yeni duyarlık ve anlayış Herman Prigann, Patricia Johanson ve Olavi Lanu gibi doğa sanatçılarının işlerinin arkasındaki güç olmuştur.[9]

---

6 Bu kavram Christian Norberg-Schulz'un (1980) kitabında eklemlendirilmiştir. Burada yazar kentleri kimlikleriyle insanlara benzetir.

7 Nicolas Bourriaud (1998).

8 *Agy.*: 99.

9 Friedrich Nietzsche. Bourriaud'nun aynı eserinde alıntı olarak verilmekte, s.92.

Olavi Lanu, Lahti, *1990*.
Fotoğraf: Olavi Lanu.

ÜÇ DOĞA SANATÇISI

1960'lardan bu yana 'doğa sanatı' Batı ülkelerinde başlayarak küresel bir ilgi alanı oluşturdu. Robert Smithson'un *Spiral Jetty*'si (*Spiral Dalgakıran*) ya da Beuys'un Documenta'da meşe ağaçları dikme projesi gibi birbirine benzemeyen kavramlarla sonsuz türde doğa sanatı yapıldı. Ama bütün bu farklı uygulamaların bir ortak arayışı vardı: İnsanın habitati olan doğa ile ilişkisi. Doğa ile ve doğada yapılan sanat işleri bu ilişkiyi bilimsel ve nesnel veriler ötesinde, algılarımıza hitap eden duygusal, duyumsal, estetik ve metafizik yönleri ile anlamaya çalıştı ve anlattı.[10] Yeryüzünü ve doğayı çok farklı yaklaşımlarla 'habitus' olarak ele alan üç sanatçının işlerini

10 Gilles Tiberghien (1995).

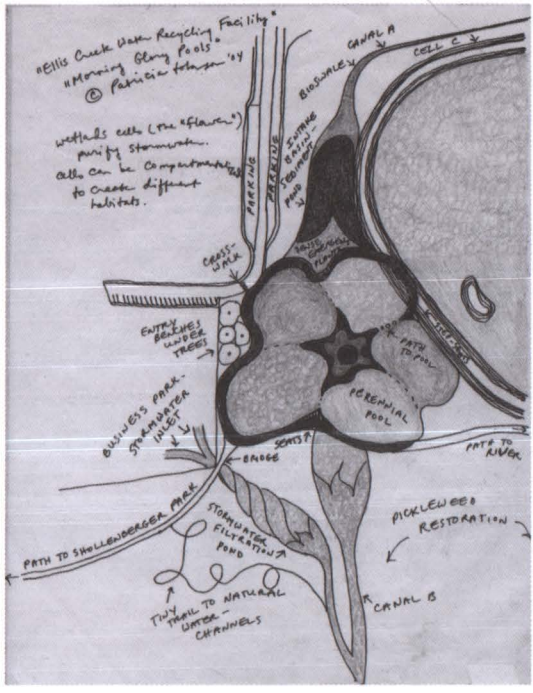
Patricia Johanson, Nostoc II, *1975. Doğada uygulama. Storm King Art Center Koleksiyonu. Mountainville, New York. Ralph E. Ogden Vakfı bağışı. Fotoğraf : Jerry L. Thompson*

eklemlendirmek bu çeşitliliğe örnek olabilir. Patricia Johanson bitkiler ve böcekler gibi doğanın en temel canlıları ile doğayı anlamaya ve anlatmaya çalışıyor ve yeryüzünü bize yakından tanıtıyor. Herman Prigann ise yeryüzünü insanın bıraktığı izler açısından ve zamansal bir süreç olarak yorumlamaya çalışıyor. Finlandiyalı heykel sanatçısı Olavi Lanu insan ve doğa yakınlığını doğada beklenmedik şekillerde insan figürleri yerleştirerek gösteriyor. Lanu'nun heykelleri Finlandiya'da Helsinki'ye yakın bir ormanda bir heykel parkında yer aldıkları gibi, doğada dolaşırken beklenmedik şekillerde de karşımıza çıkıyorlar.

2010'da vefat eden Herman Prigann sanatında zamansal süreçleri insanın mitolojik, tarihi ve yeryüzü döngülerinin metamorfozları olarak biçimlendiriyor. Buluntu nesnelerle yeni biçimler üretirken dönüşümleri, değişimleri ve insanın fiziksel ve metafizik

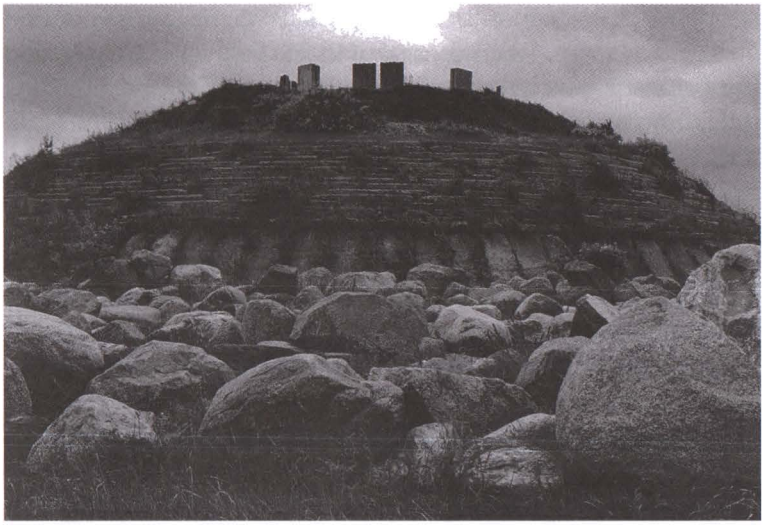
Olavi Lanu, Helsinki yakınında heykel parkı.
Fotoğraf: Olavi Lanu, 1996.

varlığını simgeleştirmeye çalışıyor. Herman Prigann'ın heykelleri, doğada yaptığı yerleştirmeler ve biçimlendirmeler aynı zamanda çizim ve yazılı desenlerle de sanatsal belgeler oluşturuyor. Herman Prigann doğayı insanın dönüştürdüğü ve kültürel izler taşıyan, insanla bütünleşmiş trajik bir alan olarak ele alıyor. Prigann'ın sanatında kuşkusuz Alman Dışavurumculuğu'nun izleri ve etkisi var. Prigann birçok işinde hem doğanın yıkımı ve değişimi ile ilgili hem de doğa ve kültür ilişkisini irdeleyen konuları işliyor. Onun anlayışında nihai anlamda hiçbir bozulmuş doğa yoktur, her şey bir sürecin parçasıdır ve doğa kendi sürecini tayin eder. Ama bugüne kadar insanın doğa anlayışı hep değişmiştir, örneğin doğa önce kutsal iken daha sonra insana hizmet edecek bir şey olarak görülmüş, daha sonra doğa yalnızca onu düzenleyen kurallar açısından anlaşılmıştır. Doğa sanatı ise 1960'lardan bu yana doğa içinde kültür oluşturmak anlamında ve doğa ile bir içsel diyalog kurmak için gerçekleştirilmiştir.



Patricia Johanson, Ellis Creek Water Recycling Facility: Morning Glory Pools, *2004. Çiçek formunda su arıtması. Fotoğraf: Patricia Johanson.*

Herman Prigann 1960'lardan beri sonsuz şekilde çeşitlenen doğa sanatı işleri içinde farklı bir yaklaşımla interaktif bir peyzaj sanatı yaratmaya özen göstermiştir, çalıştaylar düzenlemekte, ortaya bir ürün koymanın yanı sıra taşlar, toprak, ağaç gövdeleri, ağaç kabukları, sular, otlar, ateş gibi doğal olguları anlamaya, doğayı şiirselliği açısından görmeye çalışmaktadır. Bu tür çalışmaları yazılarıyla ve doğa fotoğraflarıyla sunar. 1980'lerden bu yana Prigann aynı zamanda temelde doğa ile bir diyalog olan ya da doğal olgularla metaforlar oluşturan işler yapmıştır. 1985'te Viyana'da Tuna Nehri ortasındaki bir adacıkta yaktığı piramidal ateş beş gün boyunca çevresel bir etki de oluşturmuştur; 1997-1999'da Doğu Almanya'da Gelsenkirchen'de eski yüzey kömürü arama alanlarında endüstriyel atıkları da kullandığı ve doğa ve kültür ilişkisini



Herman Prigann, Sarı Rampa, *1993-95. Cottbus, Almanya. Kalıntılarla doğa sanatı. Fotoğraf: Annette Berger.*

konu eden işler yapmıştır. Prigann için tarih aslında insanın doğa ile ilişkisini gösteren bir süreçtir ve işlerinde bu süreci görünür kılmaya çalışır. *Bellek Çemberi* işinde ise bulunmuş taşlar ve ağaç dalları ile oluşturduğu çemberi bir simge olarak sunar. Prigann bütün işlerinde doğal süreçlerin yaptığı işi değiştirmesini ister; böylece Prigann için doğa pasif, bizim değiştirdiğimiz bir şey değil bizi ve kültürümüzü değiştiren bir güç ve yaşayan öznel bir olgudur.[11]

Patricia Johanson bütün işlerinde flora ve fauna biçimlerinden esinlenerek geliştirdiği organik çizimleri temel düzenleyici form olarak kullanır.[12] Örneğin Texas'ta Dallas Doğa Tarihi Müzesi parkında gerçekleştirdiği, Fair Park Lagoon (1980-1986) olarak anılan sulak bahçede insanların yürümesi için betondan yılankavi yollar yapmıştır. Bunlar bir köprü gibi altlarındaki sulak ortamda yaşayan sazlıkları, sürüngenleri ve çeşitli böcekleri izlemeye imkân verir. Bir başka projesinde yine yılankavi formlarla San Francisco körfezindeki kanalizasyon borularını döşemiş ve saklamış ama

11 Ecological Aesthetics (2004).
12 Xin Wu (2007: vol.s I-II).

insanların gelip bunların üstüne oturarak denizi seyretmelerine olanak sağlamıştır. Johanson zaman içinde farklı ekolojik projelere imza atmıstır. Yine yılankavi çizimlerden yararlanarak kirlenmiş ırmakların temizlenmesi için ekolojik projeler üretmiş, 1960'larda 'bahçe-kent' kavramı altında çiçek, böcek, sürüngenlerin biçimlerini kullanarak fikir projeleri geliştirmiştir. Johanson'un 1960'lardan bu yana gerçekleştirdiği birçok fikir projesi 1990 ve 2000'li yıllarda Çin, Kore, Brezilya gibi farklı ülkelerde uygulamaya konulmuştur. Johanson'un sanatının özelliği doğaya büyük bir içtenlikle yaklaşması ve sürekli olarak doğal biçimleri kullanarak ekolojik düşünceler üretmesi, fikirlerini yazdığı, karakalem, suluboya, renkli kalemlerle binlerce çizim üretmesidir. Aslında Johanson'un işlerinin çoğu kendinle birer diyalogdur. İşleri doğal biçimler yoluyla kendi iç dünyasında bir gezi, çiçekler, yapraklar, böcekler vasıtasıyla ideal bir dünyanın, doğa ile yakın bir dostluğun arayışıdır. Johanson'un işlerinin değeri, bitmiş inşa edilmiş işler olmalarından çok bir çocuğun çizimleri gibi kendi iç dünyasını anlatan birer simge olmalarıdır. Domuzlar için ideal bir park, bir örümcek için örebileceği köprüler, yılanlar ve böcekler için kum tepeleri, insanlar için Amazon ormanları üzerinde dolaşabilecekleri yüksek viyadükler ve buna benzer sonsuz düşünce projeleri Johanson'un doğa ile kurduğu zengin ve yakın ilişkinin sembolleridir.

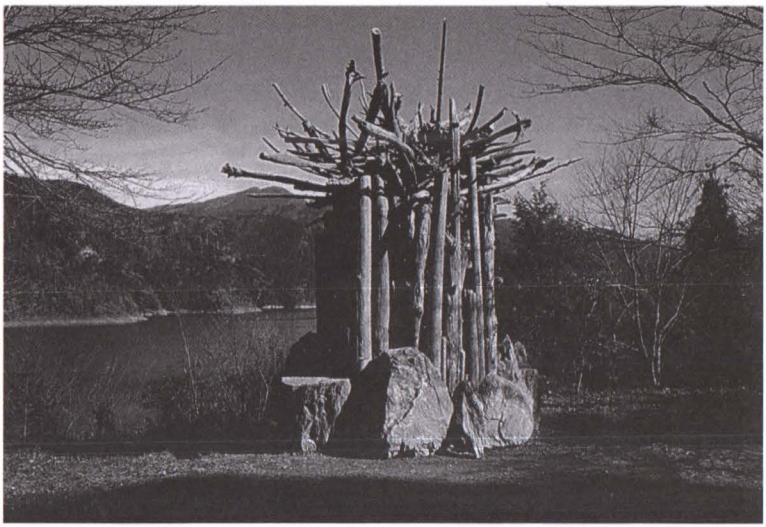
Johanson iç dünyasının zenginliği ile yaklaştığı doğayı yalnızca şiirsel ve metafizik bir kaynak olarak görmüyor. Sanatın bozulan doğayı tamir edebileceğine, insanı da iyileştirebileceğine inanıyor.[13] Johanson'un binlerce fikir desenleri yedi farklı bahçe şeması sunuyor. İlk bahçe projeleri doğa içinde dümdüz bir hat çekerek, çizginin tek boyutluluğuna karşın doğanın çoğulluğuna dikkat çekiyor. Bu türde ilk projesi kendi büyük korusunda oluşturduğu William Rush adını verdiği kırmızı boya ile boyanmış düz bir çelik yol. Buna benzer iki projesi daha 1969'larda gerçekleşiyor. Bunlar Suni Bahçe ya da Çizgi Bahçesi olarak anılıyor. Çizgi bahçeleri yılankavi ya da spiral çizgilerle de oluşabiliyor. Görülmeyen Bahçeler, Suni Bahçeler, Yanılsanan Bahçeler, Besleyen, Hareket Eden, Değiştiren Bahçeler, Su Bahçeleri gibi farklı yaşam şekillerini ger-

13 Caffyn Kelley (2006).

çekleştiren bahçeler Johanson'un binlerce çiziminde bulabileceğimiz peyzaj kategorileri olarak karşımıza çıkıyor.

Finlandiya kültürünün doğa ile yakınlığı ve Finlandiyalının kendini en iyi doğada hissetttiğini, doğayı en gerçek ve yakın 'habitat' olarak gördüğünü en iyi ifade eden işler kuşkusuz Olavi Lanu'nun heykelleri. Lanu, beton ve cam yününden yaptığı gerçek boyutta insan figürlerini yosun, huş agacı kabuğu gibi doğal malzemelerle kaplayarak ormanın içinde ağaçların üstüne, kayaların altına, akan ırmakların altına yerleştiriyor. Onun heykeli insanı ve doğayı, ağacı, suyu ve insan bedenini birbirinden ayrılmaz varlıklar olarak yaşatıyor. Lanu'nun heykellerinin bulunduğu bir ormanda insan kendini doğanın bir parçası hissediyor. Lanu'nun işleri zamanla giderek daha da doğal ortamın bir parçası oluyorlar. Herman Prigann'ın eserlerinde de görüldüğü gibi, doğal süreçler, ağaçların büyüyüp onları kaplaması, otların onları sarması, bu heykelleri daha zor görünür hale sokarken doğa ve insan ilişkisinin gizemini, doğal süreçlerin şiirselliğini, rutubetin, ışıkların, düşen yaprakların güzelliğini daha derinden hissettiriyor. Lanu'nun birkaç işinde ise yeşeren söğüt ve kavak dallarını kullanarak insan figürleri oluşturuyor. Dalların üstündeki yapraklar büyüdükçe figürler de daha çok doğa ile sarmaş dolaş hale geliyorlar. Baharda büyüyen otlar içinde otları budayarak yaptığı uzanmış bir figür yine doğa ve insanın birbirinden koparılmazlığını anlatırken aynı zamanda şiirsel bir gizem sunuyor. 1992'de Ankara'da Konur Sokak için tasarladığı ağaca benzeyen insan figürleri ne yazık ki gerçekleştirilemedi.

Doğa sanatı ile kültürün giderek doğanın sürekli değişken, gizemli, çok yönlü niteliklerine yöneldiğini görüyoruz. 1960'lardan başlayarak sanatın sosyal, politik ve ekolojik sorunlarla ilgilenmesi modernizmin düzen, biçim ve bütünlük arayışına karşı yepyeni kavram ve yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Postmodernizm olarak tarif edilen bu yaklaşımda doğa sanatının yepyeni tavırlar ve pratikler ortaya koymada büyük bir rolü olmuştur. Böylece doğanın yanlızca bilimsel ve nesnel olarak değil, sonsuz bir yorum, felsefe, estetik ve duyarlık kaynağı olarak anlaşılageldiğini görüyoruz.

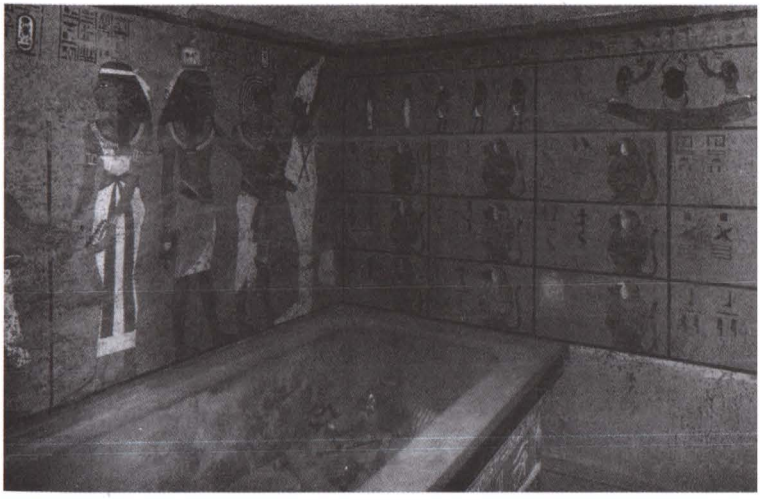


Herman Prigann, Kök Kulesi, *1999, Shikoku, Japonya. Doğada heykel.*
Fotoğraf: Herman Prigann.

Doğaya Dönüş

Mezarlıklar mimarlık literatüründe büyük yer tutmamış olsa da özellikle peyzaj mimarisi açısından dikkati çeken tasarımlarla karşımıza çıkıyor. Bu bölüm bir mimari tür olan mezarlar, türbeler, anıtmezarları (mausolea) değil, ölüler mekânı, bazen de ölüler bahçesi olan mezarlıkları konu ediyor. Mezarlıklar, birçok şekilde insanın sonsuzlukla ve kalıcı doğa ile ilişkisini ve ölümsüzlük umutlarını ifade ediyor. Toplumların ölüme ve ölülere karşı tavrı, kültürlerinin belirleyici bir özelliği. Mezarlıkların biçimleri, nasıl kullanıldıkları ise kültürün bir ifadesi.

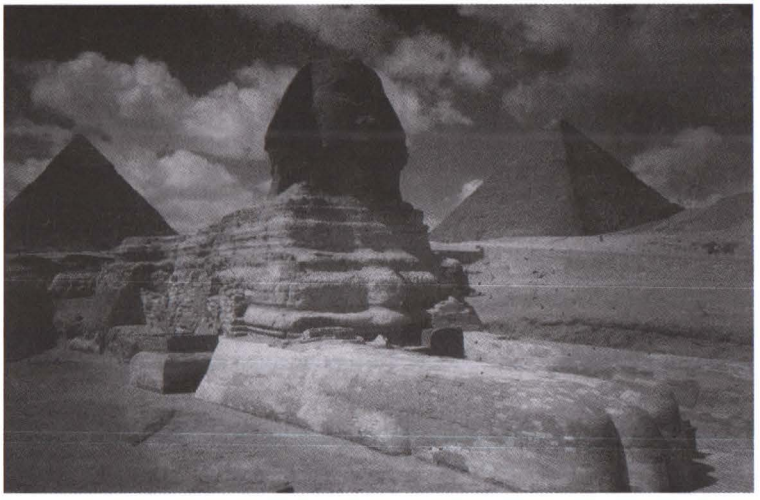
Merkez Efendi Mezarlığı, Zeytinburnu, İstanbul, 1962. Fotoğraf: Ara Güler.



Nil Vadisi'nde bir mezar, 1987

Yeryüzü, üzerinde yürüdüğümüz toprak, canlıların doğaya dönüp tekrar farklı şekillere dönüşerek canlandığı bir zemin. Yakın zamanlara kadar ölmek, kalabalığa katılmak anlamına geliyordu zira insanlığın ilk günlerinden bugüne kadar yaşayıp ölenlerin sayısı her zaman o anda yaşayanlardan daha kalabalıktı. Bugün ise yaşayanların sayısı yaşamış ve dünyayı terketmiş bütün insanların sayısından daha fazla. Böyle bir durumda artık mezarlıkların bir anlamı kalıyor mu? Mezarlıklar genellikle birkaç kuşağın belleğini kaydeden, insanlara yer ve zaman ile olan bağlarını anımsatan yerler olarak değerliydi ve kültürlerin değerlerine göre simgesel biçimler ve ifadeler taşıyorlardı. Bugün, bütün dönemlerin insan sayısından kat kat fazla olan nüfus artık yer altını da ölülere bırakmak istemiyor; isteyemeyecek durumda.

İnsan modernleştikçe ölülerden uzaklaşmıştır. Eski uygarlıklarda mezarlar kentin içinde, hatta Kanesh'te olduğu gibi evlerin eşiğindeydi. Ölüm ile, ölüler ile ilgili inançlar mezarların şeklini, ölülerin gömülüş biçimini şartlandırıyordu. Eski Mısır'ın ölüm kültü çok merak edilen gizemli bir pratik olarak bugün hâlâ turizmi ve belgeselleri, müzeleri meşgul ediyor. Eski Mısır kuşkusuz en zengin ölüm kültürü ve sanatı geliştiren uygarlıktı. Birçok eski



Keops Mezar Piramitleri ve Sfenks, 1987.

uygarlıkta ölümün bir son değil, maddi dünyanın bir devamı olduğu inancı en değerli sanat işlerinin cesetlerle birlikte gömülmesine neden oldu. Mezarlıklar bugün giderek kentlerden uzaklarda yer alıyorlar; kentlere yakın olanlar ise aradan bir yüzyıl geçtiğinde yeni yerleşimlere yer açmak için yok ediliyorlar. Yine de insan genellikle hatırlayabildiği kadar yeryüzünde ölüsünün bir izini korumak istiyor.

Bu iz köy mezarlıklarında olduğu gibi ister sivri bir taş, ister Akkoyunluların Tunceli'deki koç heykeli şeklindeki mezar taşları olsun, her zaman bir tür simgesellik içeriyor. Mezar taşının Ahlat mezarlarında olduğu gibi dikey duruşu bir şekilde ölüme karşı geliş anlamı taşır. Türk mezarları dikey bir unsur içerse de yatay kısmın üstü genellikle toprak olup göğe ve yağmura açıktır.

Mezarlıklar 'öteki' mekân olarak aynı zamanda bir geçişi, bir köprüyü ya da bağlantıyı, belki de tek tarafa açılan bir kapıyı düşündürebilirler. Gerçek bir yaşam mekânı ile yok oluş arasında bir geçiş alanı olan mezarlıklar farklı düzenleriyle bu geçişi çeşitli şekillerde simgeleştirirler. Cumhuriyet döneminde yapılan Ankara Cebeci Asri Mezarlığı Cumhuriyet döneminin önemli devlet adamlarının mezarlarını barındıran ve peyzajı dikkatle tasarlanmış bir

mezarlık. Martin Elsaesser tarafından 1937-1938'de tasarlanan mezarlık radyal dolaşım yolları ve Ankara taşı ile yükseltilmiş parselleri ile kozmik bir biçime gönderme yapıyor.[14] Doğal taşların mezarları işaret ettiği köy mezarlıkları ise insanın toprağa döndüğü andan itibaren doğaya ait bambaşka bir düzenin egemen olduğunu anlatıyor ve artık bu dünyaya ait bir biçime gerek olmadığını ima ediyor.

Mezarlar sürekli yok oluşun ve insan oluş ile doğanın bir parçası olma arasındaki sonsuz sürece bir giriş, tek tarafa açılan bir kapı ya da tek yönlü bir köprü olarak anlaşılabilir. Türklerin üstü açık toprak mezarları bu doğal sürecin daha samimi bir ifadesidir. Üstü taş kaplı Hıristiyan mezarları ise geri dönüşü olmayan bir süreci vurgular. Kuşkusuz mezar biçimlerinin aynı zamanda koruma görevi de var. Özellikle eski zamanlarda insanların değerli eşyaları ile gömülmesi mezarların cazip hazineler gibi soyulmasına yol açıyordu. Yakın zamanlara kadar ölülerin altın dişleri mezar soyguncuları için çekici idi. Bugünse mezarlıklar artık çoğunlukla unutulmak istenilen mekânlar.

Hıristiyan inancı ruhun ancak bedenleştiğinde tekrar yaşadığına inandığı için ölünün giydirilip tabuta en güzel görünüşüyle konması önemlidir. Bu nedenle birçok Hıristiyan mezarlığında, özellikle katolik mezhebinde mezarlarda ölülerin heykelleri yer alabilir. Hıristiyan sanatı imgeye bir tür ikon olarak baktığından, heykel ya da resim ruhu barındıran bir şeydir. Mısır'da ilk Hıristiyanlar olan Koptlar tabutlarının üstüne ölünün bir portresini yapıyorlardı ki ölünün ruhu gelip bu imgeye yerleşsin. Müslümanlıkta bazı aziz türbeleri kutsal sayılsa da, genelde ölüye dua edilmez, ölü kültü yoktur. Koyu dindar İslamiyet mezarı kabul etmek istemez bile. Buna rağmen Anadolu'da İslam kültürü içinde çok ilginç ve değişik mezar taşları yapılmıştır. İslam kültürü genelde heykel sanatına olumlu bakmadığı halde, Anadolu mezar taşları heykel sanatı örnekleri olarak kabul edilebilir.

Osmanlı mezarlıkları peyzajın doğa ile bütünleştiği yerler. Külliyelerde camilerin kıble tarafında tamamen doğal olarak bırakılmış mezarlıklar sade mezar taşları ve servi ağaçları dışında bir müda-

14 *Bkz.: Bir Başkentin Oluşumu* (2011: 192-197).

hale izi taşımazlar. Osmanlı mezarları doğaya terk edilmiş, "öteki" mekânlardır. Servi Osmanlı kültüründe birçok simgesel anlam taşır ama özellikle mezarlıkların belirleyici ağacıdır. Rüzgârda sallanan ince gövdesi ile şiirsel bir şekilde insanı düşündürür. İstanbul'da birçok mezarlık kentin topografisinden de yararlanan manzaralı yerlerdedir. Aşiyan mezarlığı, Eyüp mezarlığı, tepelerde manzaraya bakan mezarlıklar ölümün olumsuz yanını unuttururlar.

Şekli ne olursa olsun, mezarlıklar yaşam mekânından farklı bir mekân, farklı bir alem olarak karşımıza çıkıyorlar. Mezarlıklar sanki bu dünyada olmayan, başka bir dünyaya ait olan yerler. Michel Foucault mezarlıkları heteretopiaların bir türü olarak tarif ediyor.[15] Bir ayna gibi, heterotopia'ların kendimi olmadığım yerde gördüğüm mekânlar olduğunu anlatıyor. Mezarlıklar hiçbir zaman gündelik pratik yaşamımıza katılamayacak, bir başka varlık şekline ait mekânlar olarak düşünülür. Mezarlıkları ve ölülerimizin mezarlarını sanki farklı bir şekilde yaşanan mekânlar olarak düşünürüz. Bu nedenle mezarlıklar hem sonsuzluğu düşündüren ideal yerler hem de var olmayan bir dünyanın yanılsamasıdırlar. Mezarlıklarda su ve çiçek sunmak, bu "öteki" yeri, bildiğimiz canlı dünyaya katmak gibi metaforik bir eylemdir. Ölüye karşı bir tür suçluluk duygusu ile de onun dünyasını kendimizinkiyle birleştirme arzusu ve çabası yaratır. Mezarlıklara gittiğimiz vakit hep eli boş döneriz, sanki beklediğimiz buluşma gerçekleşememiştir. Bu nedenle bugünün pratik dünyası mezarlıkları unutmak, onları hem kentin hem belleğin ötesine itmek ister.

Ekolojik sorunlarla birlikte peyzaj tasarımının önem kazanması son yıllarda birkaç farklı mezarlık tasarımına da yol açtı. En önemlilerinden biri Barcelona yakınlarında iki genç mimarın [Enric Miralles (1955-2000) ve Carme Pinos (1954-)] 1985-1996 yılları arasında tasarladıkları Igualada Mezarlığı ölüm hakkında felsefi bir yorum getirirken eskiden bir taş ocağı olan arazide kuru taş örgü duvarlarla zigzag dönen kademeler yaratarak insana toprağın altını metaforik olarak algılatıyor. Miralles, Georg Christoph Lichtenberg'den şu alıntıyı kullanıyor: "Yaşamı uzatmanın iki yolu var: Birincisi doğum ve ölüm arasında en uzun mesafeyi koymak

15 Michel Foucault (1983).

ve böylece yolculuğu uzatmak.. Öteki ise daha yavaş yürümek... Bu ise en iyi yolun zigzaglarla yürümek olduğunu keşfeden felsefecilerin yolu..." Miralles bu sözden yol çıkarak Igualada'da yerlerde zigzaglar, topografyadan yararlanarak iniş çıkışlar, yeraltında mekânlar, buralara ışık sağlayan çapraz delikler yaratmış ve ölümün insan ruhunda neden olduğu kaosu ve anlamsızlığı da tasarımında ifade etmiş. Farklı kotları, yeraltındaki şapeli ve sıralanan mezarları peyzajın bütünü ile ilişkilendirmek için tasarım sürecinde Miralles fotoğraf baskılarından yaptığı kolajlardan yararlanmış. Siyah beyaz fotoğraf baskıları aynı zamanda mezarlıktaki ışık ve gölge oyunlarını daha iyi düzenlemesine neden olmuş.[16]

Geleneksel bir mezarlığa çok farklı bir görünüm ve espri getiren bir uygulama ise Romanya'da Sapanta Mezarlığı'nın, her bir ölen için yaşamındaki meşgalesini ya da nasıl öldüğünü anlatan rengarenk naif resimlerin uygulandığı mezar taşları. Ölülerin portrelerini çiçekli süslemelerle ve yaşamından sahnelerle temsil eden resimler ölümün olumsuz tarafını düşündürmeden köy yaşamının naif ve renkli atmosferini canlandırıyor. Hüzün taşısa da Sapanta Mezarlığı insana ölümü doğallıkla kabul ettiriyor.[17]

Bu örnekler dışında dünyanın her tarafında dinlere, adetlere ve bazen ailelerin değerlerine göre biçimlenmiş ya da yerleştirilmiş çeşitli mezar türleri insanın ölüm kaygılarının yaşamınki kadar zengin ve değişken olduğunu göstermekte.

16 Igualada mezarlığı için *bkz.*: en.wikipedia.org

17 Sapanta mezarlığı için *bkz.*: en.wikipedia.org/wiki/Merry_cemetery

II

Kent

Habitat: Kent

"Kent estetiği" bu metinde pasif bir seyir niteliği olarak değil, kenti algılama ve ona bedensel, duyumsal ve duygusal olarak katılma anlamında kullanılıyor. Estetik konusunda burada savunulan düşünceler "estetiği" insanın dünyaya duyumsal katılımı olarak tanımlayan bir anlayıştan kaynaklanıyor. Kent estetiğinin ilk koşulu ise bedensel algı ve uyum. Görüp duyduklarımızı her zaman bedenimizle yaşıyormuş gibi hissetsek de hiçbir sanat ve ortam insanın bedensel katılımını kent kadar harekete geçiremez. Bu bedensel katılım ve bütünleşme ise, kentin ahenk içinde bir ilişkiler ağı olarak kurgulanması ile mümkün olabilir.

1950'lerden başlayarak, Adorno'nun da eleştirilerinde vurguladığı gibi, estetik düşüncenin bir tür maddeciliğe ve indirgemeciliğe yöneldiğini, 'bilimciliğin' nesnellik iddiası ile sanata ve kültüre yalnız fiziksel olgularmış gibi yaklaştığını görüyoruz.[1] Bu eğilimlerin karşısında sanatı ve kültürü insanı oluşturan, doğa ötesi ve kendinden anlam taşıyan olgular olarak savunan önemli düşünürler varsa da[2] kapitalizmin maddeciliği ve postmodernizmin şüpheci yaklaşımı sanatın ve kentin tinsel varlığına duyulan inanca gölge düşürmüştür.

Kültür ve sanat insanı anlatan ve temsil eden yorumlar olduğuna göre, bunların teknik, tarihsel ve şiirsel tüm boyutlarını içeren kenti en başta ilgilendirmesi gereken unsurlardan biri, onun estetik nitelikleridir. Nitekim son yıllarda estetik kent analizleri önemli yer tutmaya başlamıştır.[3]

Bu bölümdeki incelemeler özne ve nesne arasında birebir tekabül olduğunu savunan fenomenolojik kurama dayanmaktadır.

---

1 Theodor W. Adorno (1970: 23-25).

2 Joseph Margolis (1999). Margolis'in iddiası sanat eserlerinin insanın simgeleri olarak tinsel nitelik taşıdıklarıdır.

3 *Nature and the City – Beauty is Taking on a New Form* (2013), yayına hazırlayan Jale Erzen ve Raffaele Milani. Kent konusuna birçok farklı açıdan bakan makaleler içermektedir.

Sanatın insanı gerçek yaşam durumları ile yoğun ve sürekli bir şekilde karşı karşıya getirdiği tezi, iyi kurgulanmış bir kent için de doğrudur. Böyle bir kentin estetik nitelikleri kişiyi daha açık ve duyarlı kılacaktır.

Pierre Bourdieu sosyal olguları incelerken birey/toplum, zengin/fakir gibi ikilemlerden kaçınarak analizlerini ilişkiler üzerinden yürüttüğünü söyler.[4] Kent fiziksel bir olgu olmanın ötesinde, fiziksel olguların belirli değerlere göre ilişkilendirildiği ve düzenlendiği yerdir. Kent bir düzenlemedir ve onu bu şekilde gördüğümüzde içinde yer alan hiçbir şeyin gözardı edilemeyeceğini, kentin bütünü ile ele alınması gereken bir olgu olduğunu anlarız. Kent estetiği ise bütüncül bir anlayışla kavranabilecek dinamiklerdir ve bunlar sosyal, politik, ekonomik ve ekolojik nitelik taşırlar. Estetik, duyumlarımız vasıtasıyla angaje olmak demektir; bu nedenle kent, sürekli olarak bizi angaje eden bir ortamdır. Bourdieu'nün kullandığı 'habitus' kavramı ve terimi ise daha önce değinildiği gibi kentsel sistemin sosyal ve ekolojik anlamını, kentte yaşayanların alışkanlıklarını, davranışlarını ve bu bütün içinde oluşturdukları bir alanı ifade eder.

Ekoloji, tüm varlığın birbirine bağımlı örüntüsü, habitus ise çeşitli unsurların sosyal, kültürel ve ekonomik olarak etkileşim içinde bulunduğu kapsam olarak tanımlanabilir. Kent bağlamında bunları duyumlarımızla koşut çok boyutlu ilişkiler sistemi olarak düşünürsek, kent estetiğini algı, uyarı-uyum, katılım, süreklilik-tarih, anlam, doğa/kent, pratik-estetik gibi unsurlar açısından değerlendirebiliriz.

Kent insanın giysisi ve evinden sonra en geniş ve kapsayıcı barınağı olduğu için insan kendini evinde ve emniyette hissetmezse kültürel yetilerinin çoğunu gerçekleştiremez; buna paralel olarak kentin de tüm olanakları gerçekleşemez. Bildiğimiz gibi Anadolu'da 'hemşerilik' önemli bir değerdir. İnsanın kentte kendini oraya ait hissetmesi ve sahiplenmesi sorumluluklar yüklenmesi açısından önemli bir koşul olduğu gibi, o kişiyi kentin diğer insanları ile yakınlaştırır ve bir akrabalık ortamı yaratır. Bireyin kentin sorunlarını benimsemesi ve duyarlı bir şekilde davranmasında bu hemşerilik ya da akrabalık hissi önemlidir.

4 Pierre Bourdieu (1998).

Bedensel uyum ve algı kent içindeki tüm uygulamaları ilgilendiren bir konu. Örneğin kent ortasında insana yön veren açıklıkların ve aksların yok olmasına neden olan ve halkın önüne, tasarlanmadan, kentin bütünlüğü düşünülmeden, bir bariyer gibi dikilen birçok devasa yapı, kentsel manzaranın insanı yönlendiren ve görsel dünyasını zenginleştiren inceliklerini yok ederek kenti olumsuz bir çevre haline sokmaktadır. Mimarisi ne denli iyi ya da güzel olursa olsun kent içinde yürüyenlerin kentin sınırlarını ve akslarını bedensel olarak anlamaları onlara özgürlük hissi verir. Bu özgürlük duygusunun yok olduğu yerde saldırganlık başlar. Bu konuya daha birçok örnek gösterebiliriz. Bunlardan biri de aydınlanma ile ilgilidir. Eskiden kent sokakları iyi aydınlatılamazdı, ancak göz her yerde loş olan ışığa alışabilirdi. Bugün ise birçok kentte detayları yok eden ve göze rahatsızlık veren yanlış açılı parlak ışıklar ya da tümüyle karanlık olan alanların kontrastı algıyı olumsuz etkilemektedir. Akşamları sokakların ıssızlaştığı bir kent, yaşayan bir yer olmaktan çıkıp, bireyi kendi içine çekilmeye davet eder.

Kent estetiğini felsefi bir konu olarak ele aldığımızda karşımıza biribirine bağlı üç önemli unsur çıkmaktadır. Biri fiziksel öğelerin niteliği, diğeri bunların taşıdıkları anlam ve nasıl algılandıkları ve en önemlisi insanların duyduğu aidiyet hissidir. Maddeci yaklaşımlar fiziksel öğelerin gelişigüzel biçimlendirilebileceğini, anlamların sonradan davranışsal zorlamalar ile değiştirilebileceğini vurguluyor. Genellikle rant amaçlı ya da semptom çözücü uygulamalar asırlar boyu baskı altında tutulmuş olan halkın yukarıdan empoze edilen uygulamalara alışarak beklenen davranışı geliştireceği inancı üzerinde temellenmektedir. Bu varsayımlar da genellikle yanlış çıkmıyor. Ülkemizde Osmanlı'dan bu yana kısıtlı mahalle ölçeği dışında, kişilerin kentsel çevrelerine karşı bir sorumluluk ya da sahiplenme duygusu taşımaları beklenmemiştir. Kapı eşiği dışındaki tüm alanlar merkezi otoritenin keyfine kalmıştır. Üstelik bugün mahalle alanı özel bir yer değildir ya da akrabalık ve yakınlık taşıyan kişilerce paylaşılmamaktadır. Bu durumda belediyeler, genellikle hükümetin uzantıları olarak kendince haklı buldukları uygulamalarını sürdürmektedirler. Üstelik, her yeni yerel idare bir öncekinin izlerini silmekte, böylece çoğu kent bir deneyim alanına dönüşmektedir .

Sahipsiz sokaklar, İstanbul, 1998.

KİMİN KENTİ?

Kent farklı şekillerde ama eşit olarak herkese ait ve açık bir kültür alanıdır. Kent, insanın kendine yarattığı ve zaman içinde insanı oluşturan, insanın kültürel (doğal) ökümenidir. İnsanın dönüştürdüğü ve kendine uyarladığı ilk "sanatsal", "kültürel" artefakt (yapay ürün) olarak kent onda barınan ve onda kendini ifade eden insanın doğasıdır. Burada doğa sözcüğü biyolojik anlamda değil insana ait kültürel doğa anlamında kullanılmaktadır. Bir hayvan nasıl kendi doğal ortamına göre yaşamını düzenliyor ve algılarını ona göre geliştiriyor, sivrileştiriyorsa, insan da kentin özelliklerine göre sosyalleşir ve insanlaşır. Bu binlerce yıldır insanı insan yapan temel bir gerçektir. Ama insanı insan yapan diğer özelliklerden biri de onun doğaya tamamen bağımlı olmaması ve yer değiştirebilen bir varlık olmasıdır. İnsan kendine ait olan yeri terk ederek kendine başka alanlar yaratabilen bir varlık olduğu için belleği ve bazı diğer edimleri gelişebilmiştir. Ancak yine de insan genellikle kenti doğa için terketmez, kendine yeni kent yaratır ya da başka bir kente göçer, göçebilir. Bugünkü kentsel gerçeğin bir yüzü de bu olguya dayanmaktadır. Yukarıda tanımlanan şekilde kent in-

sanın ilk önemli sanat eseridir. Kentsel estetiği bu bağlamda ele almalıyız.

İnsan tarihsel ve kültürel gelişmesi boyunca kenti farklı birçok niteliğiyle geliştirmiştir. Bu nitelikler ve kentin farklı boyutları insanı da insan olarak zenginleştiren, ona farklı nitelikler, erekler ve algısal derinlikler kazandıran unsurlardır. Paris ya da İstanbul gibi kentlerin değerleri bu şekilde çok yönlü nitelikler ve farklı kültürel boyutlar taşımalarından kaynaklanmaktadır. Kenti kent yapan önemli faktörlerden biri öncelikle onda kendimizin zaman içinde geriye ve ileriye uzandığımızı, yarın için beklentiler geliştirebildiğimizi ve de eski zamanların yaşantılarını bir şekilde duyumsayarak kendimizi köklü hissetmemizdir. Kentin bu niteliği kentin fiziksel yapısının bize eski zamanı ve tarihsel süreci hissettirmesi ve algılatması ve de yeni yapılaşmanın ve pratiğe yönelik uygulamaların bizi yarınlara, geleceğe yönlendirmesidir. Kentin tarihle ilişkisi birçok şekilde hissedilebilir; aslında zamanın süreçsel akışını ancak kent belli eder, doğada ise zaman ancak döngüseldir. Kentin ölü ve yalnızca geçmişi duyumsatan dondurulmuş bir yer olmaması ve zamanın akışı içinde değişimleri yaşatması da önemlidir. Tarih, ancak bugünkü ilişkilerle değerini bulabilir. Bu açıdan bir kentte çağdaş uygulamaların bulunması, sanat ve mimari olarak bunlarla kaşılaşabilmemiz ve kendimizi çağdaş, zamanımıza ait insanlar olarak hissetmemiz önemlidir. Yeni ve çağdaş olan sanat, mimarlık ve kentsel uygulamalar daha henüz tamamen anlam olarak çözülmemiş ve yorumlanmamış olmakla, tarihsel olana benzer şekilde bir tür gizem içerirler. Bu gizem bizi geleceğe yönlendiren, şiirsellik ve sürpriz taşıyan bir şeydir.

Kentin en önemli boyutu sosyal olanıdır. Zira bir köy ya da kasabadan farklı şekilde insan kentte kendi soyundan kendi kültüründen olmayan farklı insanlarla bir arada yaşar ve onlardan bir şey alır, öğrenir, onlara bir şey katar. Bu şekilde insan kendi kısıtlı çerçevesini aşarak daha evrensel daha çok boyutlu ve anlayışlı, açık bir insan haline gelebilir. Kentin bu sosyal boyutunun gerçekleşmesi kamu hizmetinin düzgün yapılması, kentin fiziksel unsurlarının buna imkân tanımasıyla olabilir. Medeni diyebileceğimiz birçok kentte, örneğin sabah otobüse giderken gazetenizi alır, bir kahve içer, durakta insanlarla selamlaşır, bir iki söz payla-

şırsınız. Belki aynı güzergâhta bindiğiniz otobüste sürekli olarak aynı kişilere rastlar yeni ilişkiler geliştirirsiniz. Ama bu tür sosyal nitelikler kamu hizmetlerinin güçlü olduğu ve herkesin kendi özel dünyasına çekilmediği kentlerde olabiliyor; her yere araba ile gidilip eğlencenin alışveriş olduğu ve kentin bir araba geçidi olarak kullanıldığı yerlerde değil.

Kent müzeler, operalar, konser salonları, galeriler, kütüphaneler, anıtlar, devlet binaları gibi kamusal ve kültürel yapıları ile halka açık bir alan haline gelir. Yapılara rahatça girilip çıkılabilmesi insanı o kentte kendi mekânında, kendi evinde hissettirir. Ayrıca devlet yapılarının çoğunun da farklı işlemler için kolay girilebilir yapılar olmaları gerekir; ancak bu şekilde bir kent insanın kendi yarattığı ve kendi kültürünü yansıtan rahat, açık ve demokratik bir alan haline gelebilir. Bu bağlamda parkların, meydanların varlığı ve bunların gerek sosyal birliktelikler, gerekse sanat uygulamaları için kullanılmaları kentte yaşayanları birbirlerine yakınlaştıracak ve tanıştıracaktır. Bir kentte sanatın yoğun varlığı, sanatın sunduğu anlamlar ve simgeler vasıtası ile insana yeni dünyalar açtığı gibi, hayal gücünü kullanmasına ve bir şekilde ruhen eğitilmesine yardımcı olur. Aynı zamanda sanat eserleri bireyleri içinde bulundukları kültür ve çevre ile yakınlaştırır. Kendi kültürüne ait sanat eserlerinin olduğu bir yerde insan kendini kendi ortamında hisseder. İster dini ister laik olsun, bütün farklı kültürlerde kentlerin ortak alanları ve yapıları bu tür simge ve anlamların aktarılması ve insanlara pratik yaşamın ötesinde yeni boyutlar kazandırmak için kullanılmıştır. Kendi ülkemizde İstanbul'da Bizans zamanından kalma kent donanımları ya da eski Yunan ya da Roma zamanından kalma kentlerdeki anıtlar, heykeller, ve merkezi alanlardaki çeşmeler, tapınaklar zamanında insanı zenginleştiren, eğiten ve dünyasını genişleten boyutların kazandırılması için kullanılmışlardır.[5] Yaşadığımız coğrafyada bu tür örneklerin çokluğu onlardan bir şeyler öğrenmemize yardımcı olabilir.

20. yüzyılın başında modernizm ütopyaları ile biçim değiştiren, yenilenen ve büyüyen birçok kentin tasarımları bugün mo-

5 Eski Yunan ve Roma kentleri, İstanbul'da bugünkü Sultanahmet Meydanı'nda eski Roma Hipodromu'nun kalıntılarından ya da Efes antik kentinde gördüğümüz heykel ve çeşmelerden, kamu yapılarının sembolik bezemelerinden anladığımız gibi, birtakım tarihi ve kutsal referanslarla anlamlandırılmışlardı.

dern-sonrası ve şüpheci düşünceler ışığında eleştirilmekte. Öte yandan Aydınlanma'nın reformcu tutumlarıyla düzenlenmiş olan kentler hem halkın gündelik yaşantısına hem de endüstrileşme ile hızlanan ulaşım araçlarına uygun bir fiziksellik içermekteydiler. Aydınlanma ve modernizm halk üzerinde baskın bir düzen kurmakla eleştirilmekteyken, bugünün yalnız rant, tüketim ve trafiğe göre tasarlanan çoğu dünya kentinde artık birey gündelik yaşamının düzen ve ritmini kendisi tayin edemez olmuştur.

Kent, birçok yönüyle günümüz yapı söyleminde en önemli yeri tutuyor. Henri Lefebvre ve Lewis Mumford kuramlarının hâlâ doğurgan olduklarını ve kentlere insan yaşantısında önemli yer tutan mekân/zaman ya da ritm ve kültür açısından bakmanın, kentin ekonomik yönlerini büyük şirketlerin büyümesi ya da kapitalist çıkarlar yerine halkın refahı ve rahatı açısından değerlendirmenin hâlâ yeni çözümler üretebileceğini anlıyoruz. Örneğin, Tim Edensor tarafından derlenmiş olan *Geographies of Rhythm* kentlere gündelik yaşamın tempoları açısından yaklaşarak, bu tempoların kentin biçimlerinde yansımasının sağlıklı çözümler getireceği üzerinde duruyor.[6] Oldukça eski olan bu düşünceler bugün dahi ülkemizdeki kentsel uygulamalarda görülmüyor. Aksine, en yoğun trafik bir mahalle içine sokulabiliyor; yol ve cadde tasarımlarında o mahalde hangi yaş gurubunun ağırlıkta olduğuna, hastane ve gece kulübünun yanyana olmamasına dikkat edilmiyor.

Bu çözümlemelerde ortaya çıkan birçok konu şimdiye kadar estetik konular olarak görülmedi. Daha önce de değinildiği gibi, bir mahallede park, kütüphane ya da müze olması orada yaşayan insanların kendilerini daha mutlu, daha yaratıcı, daha değerli görmeleri için önemli nedendir. Bu da estetiğin ana konusudur. Estetik, karşıdan karşıya emniyetle geçmeyi, sokakta dükkânların saldırısına uğramadan yürümeyi, gözünü kaldırınca reklam bombardımanına uğramadan göklere bakmayı ilgilendiriyor. Sokak köşelerine, refujlere çiçek dikmek ancak bu tür rahatlık ve emniyet sağlandıktan sonra anlamlı olabilir. Halkın para vermeden oturup dinlenebileceği, huzur içinde yalnız kalabileceği pek az yer kalmıştır. Bu da kentlerde kent estetiğinin gündemde olmadığını gösteriyor.

6 Tim Edensor (2010).

Yaşamayan kentler için reklam panosu, 2013.

SOSYAL İLETİŞİM

Kentte yaşamın farklı fenomenolojik boyutlarını daha sonra ele almak üzere, öncelikle sosyal ilişkiler ve kentin demografisi üzerinde durmak ve kentin düzenini bu açıdan incelemek doğru olacak. Kente iletişim açısından bakmak şehircilik ve kentsel planlamanın genellikle yanaşmadığı bazı sorunları ortaya koyacaktır. Kentin biçimsel faktörlerini ve insanların nerelerde nasıl davrandıklarını, daha sağlıklı ve tatminkâr durumların nasıl yaratılacağını araştırırken, genellikle tasarımcılar kendilerine ya da kendilerine benzediğini varsaydıkları kişilere referansla düşünüyorlar. Bu yaklaşım, nerede olursa olsun, farklı kültürleri ve farklı soydan ve zeminden insanları bir araya getiren günümüz kentlerini ve ortamlarını tek boyuta indirgemektedir. Günümüzün en önemli gerçeği nerede olursak olalım, kendi kültürümüzü ve yaşam tarzımızı tek geçerli durum olarak kabul edemeyeceğimiz ve bunları çevreden ve farklılıklardan tecrit edemeyeceğimizdir.

Bu gerçek dünyanın her köşesinde ne denli göze batsa da, şehir ve kentsel plan tek tip bir yaşam tarzı ve orta gelir ya da orta gelir üstü kesim için tasarlanmaktadır. Yaklaşık yarım asırdır Ankara'nın gelişim sürecinde dar gelirlilerin ve hizmet gücünü oluşturan kesimin aşama aşama kentin sınırlarına itildiğini görmekteyiz. Bu örneği bütün dünya için varsayabiliriz. Batı kentlerinde aynı süreçler izlense de nüfus artışının ikinci ve üçüncü dünya ülkelerinde olduğu kadar abartılı olmadığı söylenebilir; bu nedenle demografik profilin fazla değişmediği ortamlarda orta sınıf için düşünmek doğaldır. Örneğin, Hollanda'da 1990'ların sonunda düzenlenen bir şehircilik konferansı, 2050'ye kadar Amsterdam aksı üzerindeki kentlerde nüfus artışının bir milyona erişeceği varsayımına göre yeni kent planlamaları tasarlamak üzere toplanmıştı. Bu rakam herhangi bir üçüncü dünya ülkesi için ütopik kalmaktadır.

Nüfusun Avrupa dışında birçok ülkede bu denli hızlı ve çok artışı, buna kültür çeşitlilikleri de artarak eklenince, kentlerin tek bir bütün olarak düzenlenebilmelerini imkânsız gibi göstermektedir. Nitekim İstanbul'da gördüğümüz gibi, kendi merkezleri olan uydu kentler, kademeli olarak daha büyük bir merkeze ya da birkaç ana merkeze bağlanmaktadır. Londra, New York ve Osaka bu sistemin oldukça tutarlı ve işler şekilde düzenlendiği kentler olarak gösterilebilirler. Ancak bu kentlerde hem işlevsellik hem de sosyal eşitlik açısından önemli olan herkesin ulaşabileceği ve kullanabileceği bir toplu taşıma sisteminin geliştirilmiş olmasıdır. Böyle olunca, bireysel taşıta bağımlı olmadan herkes büyük kent içinde serbestçe dolaşabilmekte ve böylelikle daha çok iş imkânına sahip olabilmektedir. Kuşkusuz böyle geniş bir toplu taşıma sistemi aynı zamanda kenti fiziksel olarak bireysel taşıt yükünden ve bunun getirdiği dolaşım zorluklarından, hava kirliliğinden nisbeten kurtarmaktadır.

Toplu taşımanın en sınır yerleşimlere ulaştırılmış olması iş imkânları ve serbest dolaşım yönünden farklı kesimler arasında bir eşitlik yaratsa da, merkezlerde konutların pahalılığı dar gelirlilerin buralarda yaşamasına engel olup farklı gelir gruplarının birbirinden tecridine yol açmaktadır. Batı'da 'soylulaştırma' kavramıyla uygulanan, kenti fakirlerden temizleme[7] amacıyla yapılan

7 David C. Thorns (2004: 149-175).

uygulamalar başta Ankara olmak üzere Türkiye'de 1970'lerden bu yana sistematik bir yapı stratejisine dönüşmüştür. Ankara'nın çeşitli yönlerinde bahçeli evler şeklinde yer alan gecekondular, alt yapı ve strüktür güçlendirmesi uygulandığı takdirde, hem görünüş hem yaşam kalitesi açısından kent ortasındaki birçok yerleşimden daha olumlu bir durum sergileyen yerleşimlerdi. Bunların arasında özellikle Ankara'da Balgat çevresinde ve Dikmen yolunda olanlar beyaza boyanmış bahçeli evleri ile sonradan yapılan yüksek katlı kötü mimari örneklerden çok daha olumlu nitelikler taşıyorlardı. Hepsinin bahçesinde birkaç meyve ağacı, bir sebzelik, yazın oturulacak bir alan, odunluk vardı ve çocuklar dışarıda güvenle oynuyabiliyorlar, kadınlar birlikte çalışıp sosyal ilişkiler geliştirebiliyorlardı. Bu evler aşama aşama, yüksek katlı apartmanlara dönüştürülüp, en ucuz malzemelerle donatılıp lüks daireler olarak satıldılar. Gecekondu sahipleri de ellerine birkaç kuruş geçtiği için seslerini çıkarmadan giderek kentin daha uzak sınırlarına yerleştiler. Ankara'da havaalanı yolundaki gecekondu temizlemesi, belediyenin getirdiği modern görünüşlü projelere ve TOKİ yapılarına yer açarak burada barınanları ya aylık ödemelerle kalitesiz apartman dairelerine ya da kentin dış mahallelerine yerleştirdi. TOKİ yapılarından yer edinebilenler ise işsizliğin artmasıyla borçlarını ödeyemiyor; evlerini elde tutabilenlerin çoğu ise kendilerini yabancılaşmış bir ortamda, ve genellikle toplu taşımaya çok uzak mesafelerde buluyorlar.

Sözü edilen bu TOKİ yapılarının bu eğimli, kayalıklı, ilginç doğanın manzarasına ne denli ters, saygısız ve ne çirkin bir görünüm sundukları konusuna değinmeden geçmek zor. Dar gelirliler için yapılan konutların, ne denli ucuza çıkarılmaya çalışılsa da, kaba, çirkin ve tekdüze, tüpten çıkmış kalitesiz renklerle uygulanmış olmaları bu dar gelirlilere ve çevreden geçenlere saygısızlık ve kente ve doğaya yakışmayan bir kabalık ve saldırganlıktır.

Fakirlikle ve özellikle planlanmamış şekilde artan nüfusla gelen sefalet kentlerin bugün en büyük sorunu. Ancak bunu bir kent sorunu yerine bir insanlık sorunu ve herkesin, hiç değilse politikanın ve ekonominin sorunu ve sorumluluğu olarak ele almak tecrit edici uygulamaları azaltabilir. Şimdiye kadar, özellikle Batı örneklerinde gördüğümüz çözüm, fakirliği ve farklı kültürleri

gizlemek ve görünmez kılmak idi. Bugün ekonominin bozulmasıyla fakirler ve işsizler daha büyük bir sorun ve yük olarak görülüyorlar. Kent idarecilerinin çoğunun yaklaşımı kamu alanlarını bu kişilere karşı korumak, tasarımları onların kullanamıyacağı şekilde biçimlendirmek ve bu olumsuz görüntüleri yok etmek. Bazı Batı kentinde meydanlar ve kent merkezleri tertemiz ve steril bir görüntü sunarken, birkaç arka sokağa girildiğinde karşımıza bambaşka bir manzara çıkar.

Çoğu üçüncü dünya ülkesi sayılabilecek yerlerde durum bu açıdan daha sağlıklı görülüyor. İstanbul'da mafya babalarının siyah camlı arabalarının etrafındaki siyah kostümlü güvenlik bekçileri dışında zengin kesim pek ortada görünmese de, fakiri, orta hallisi ve bir üst gelir kesimi bir arada yaşamaktadır. Ankara'nın Cebeci, Küçükesat gibi muhitlerinde farklı gelir seviyesinden insanları bir arada görmek mümkün. Bu karmaşık demografinin bir nedeni de Türkiye'de henüz insan gücüne ödenen paranın pek yüksek olmaması nedeniyle temizlikçi, kapıcı gibi kimselerin bu yerleşim alanlarına sıkça girip çıkması. Kapıcılık kurumu bu açıdan özellikle sağlıklı bir durum getirmiştir denilebilir. Zira kapıcı çocukları ile daire sahiplerinin çocukları aynı okullara gidiyor, sokakta beraber oynuyorlar. Ayrıca bu tür yakınlıklar sosyal hareketlilik için önemli bir dürtü olmaktadır. Ancak çeşitlilik içeren bu tür yerleşimler getto tarzı bekçili sitelerin kurulmasıyla sona ermektedir.

Farklılıkların gizlenmesi, uzaklaştırılması ve insanları birbirlerinden uzaklaştıran mekanizmalar kenti en olumsuz etkileyen olguların başında gelir. Zira birbirlerinden yabancılaşan insanlar giderek birbirlerine karşı kötü hisler beslemeye başlar. Buna en iyi örnek trafik olarak gösterilebilir. Zira tek başına arabasıyla bir yerden bir yere gitmekte olan biri zaman içinde benmerkezci bir tavırla saldırgan olmaya başlayacaktır; hele trafik kurallarının kırılmasına göz yumulan durumlarda saldırganlık ve kuralsızlık giderek artmakta ve düşmanlıklara neden olmaktadır.

Yukarıda sözü edilen sosyal olumsuzluklar, bir kentte bütün biçimsel niteliklerden daha önemlidir, zira zaman içinde kentin biçimsel düzenini de etkiler. Farklı kültürden insanların birbirlerine tolerans göstermediği yerlerde, dışlanan kişilerin buralarda saygısız davranmaları buraların insanını düşman olarak görme-

leri doğaldır. Neticede yerlere tükürmek, izmarit ve çöp atmak ve vandalizm doğal bir davranış tarzı haline gelir. Türkiye'de birçok kentte bu tür davranışların yaygın olduğunu görüyoruz.

Kent düzeninin tasarlanması ve korunması öncelikle belediyelerin ve eğitim kurumlarının kuralları öğretmesi ve halkı alıştırması ile olabilir. Kentin doğru ve saygılı kullanımını teşvik eden yaptırımlar, kurallar ve cezalar yanında tasarımların uygun, kolay kullanılabilir ve nitelikli olmasıdır. Kurallar ve cezalar ancak bundan sonra etkili olabilir ve olumlu şekilde tasarlanan bir kentte kurallar kendiliğinden yerine getirilir. Trafik için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Kentin her köşesinde şeritlerin aniden daraldığı ve azaldığı, trafik işaretlerinin bulunmadığı, trafik polislerinin trafik ışıklarına rağmen ve yayaların geçmesini engelleyecek şekilde arabalara yol vermeleri sonuçta doğal olarak kuralların kırılmasına yol açmaktadır. Ülkemizde birçok kent trafiği öncelikle il trafik komisyonunun yanlış düzenlemeleri, yolların, şeritlerin, işaretlerin yanlış tasarımı ve trafik polislerinin yanlış yönlendirmeleri ile olumsuz duruma sokulmaktadır.

Yukarıdaki açıklamalar kent düzenini öncelikle sosyal açıdan etkileyen durumlar üzerinde odaklanmıştır. Bunlar bir kentin bütün fiziksel biçimlemelerinden daha önemlidir zira insanların davranışlarını öncelikle etkiler ve giderek fiziksel olguların da olumsuz şekilde etkilenmesine ya da yok edilmesine yol açar.

Yerleşik düzenin korunmaya çalışılması bütün topluluklar için en doğal yaklaşım olmakla birlikte, gerek gençlik gerekse kırsal kesim insanının bu düzene dahil olması ani değişimlerle sonuçlanacaktır. Birçok durumda orta yaş ve üstü ve belirli bir refah seviyesine erişmiş kişiler yerleşik düzene tehdit gibi görünen yeni gruplara karşı koymaya çalışacaktır. Ancak, kültür her zaman bu yeni girdilerle yenilenip gelişir.[8] Dünya kentleri ve kültürel süreçler incelendiğinde toplumun her zaman aşağıdan yukarı doğru yenilendiğini görürüz. Bu açıdan kentlerin ve kent kültürünün dinamik ve genç kalabilmesi farklılıklara ve yeniliklere açılarak olabilir.

Ancak, yukarıda sözü edilen kültürel çatışma ve düşmanlıkların olumlu hale sokulması, idari otoritenin açık ve hoş görülü bir

8 Jane Jacobs (2011).

tavırla farklılıklara yaklaşması, her şeyden önce kültürel alternatifleri bilen, farklı kültürleri bir araya getirebilecek animasyon ve etkinlikler üretecek kapasitede olmalarını gerektirir. Kent düzenlemelerine, trafikte olduğu gibi, farklılıkları olumlu şekilde bir araya getirecek taktiklerle yaklaşmak geniş bir kültür ve sevgi gerektirmektedir. Kanada'da uygulandığı gibi[9] kente kırsal kesimden ya da farklı kültürlerden gelenlerin topluma daha kolay katılabilmeleri, kendilerini yerli hissetmeleri için gerek kamu alanlarında gerek halka açık etkinliklerde özellikle bu kişilerin kültürlerini tanıtıcı uygulamalar, hatta kent sanatı uygulamaları çok etkili yöntemler olduğu gibi kenti de daha çoğul kültürlü bir ortam haline sokacaktır. Bu türde uygulamalar popülist ve düzeysiz ya da *kitsch* türünden sahte ve gelişigüzel örnekler olmak zorunda değildir. Yerel kültürlerden ve mitlerden üstün kaliteli sanat uygulamaları ortaya konulabilir. Bunun için belediyelerin ve yerel idarelerin kaliteli sanatçılarla, iyi tasarımcılarla çalışmaları ve bu tür projelerde halkı da katmaları yeterlidir.

KÜLTÜREL ZEMİN - SÜREKLİLİK

Kent kültür bütününün barındığı ve insan bilinci ve belleğinin yansıması olan zamanın tarih niteliği kazandığı yerdir. İnsanın atasından alıp bir sonraki kuşağa aktardığı değerler ve miras kentte kendini süreklilik içinde ve fiziksel olarak ortaya koyar. Bu bakımdan kentin fiziksel yapısı, yani mimarisi, köprüleriyle kemerleriyle ev ve anıtları, eski ve yeni mabedleriyle insana dünyanın insan yapısı ve insan mirası olan boyutunu anımsatarak, onu geçmişi ve geleceği arasında bir tarihe oturtur ve diğer insanlarla ve kuşaklarla ilişkilendirir. Yoksa bir kentin eski yapıları sadece güzel olduklarından dolayı önemli değillerdir. Aynı mekânlarda daha önce yaşamış kişilerle bu tür tarihi ilişkiler kurmak, her zaman farkında olunmasa da insanın yeryüzündeki varlığına anlam kazandırır. Bu açıdan kent tarihsel boyutun en belirgin şekilde vücut bulduğu yerdir.

9 Elizabeth Cinello (2007: 47-55).

DOĞA / KÜLTÜR

Kent içinde doğayı algılamanın ve yaşamanın değeri önemlidir. İnsanın ikinci derecede doğal bir varlık olarak kendi yarattığı kültürel evrenin temelinde onu diğer varlıklarla yan yana getiren doğayı tanıması ve bilhassa kentin yapaylığına karşın doğanın gerçekliğini ve sürekliliğini yaşaması, ona karşı sorumluluk duyması ancak kentin içinde bir şekilde doğanın yaşatılması ile mümkündür. Parklar, botanik bahçeler bu işi görürler ama bunun da ötesinde, bir akarsuyun, topografyanın doğallığının yaşanması kente çok önemli nitelikler kazandıracaktır. Bunun güzel bir örneği Zonguldak kenti. Eskiden yapılan tren hattı kentin içine kadar girerken aynı zamanda tünellerin geçtiği kayalıklar da kentin içine kadar nüfuz eder.[10] Bu ise daha önceleri kentlerdeki taşımanın yalnızca motorlu trafiğe teslim edilmediği bir anlayışın güzel mirasıdır. Kentlerin modernleşmesi ile gelişen asfalt kültürü ne yazık ki yalnızca topografyayı yok etmekle kalmamış aynı zamanda bir kentin en önemli estetik varlığı olan akarsuları da asfalta dönüştürmüştür. Dünyanın bütün güzel ve önemli kentleri niteliklerini çoğu kez bir suyun varlığına borçludurlar. Bu göl, dere, nehir, deniz olabilir. Su akışkanlığı, sürekli hareketi, sesi, yansımaları, ışıklılığı, renkliliği ve yumuşaklığı ile başka hiçbir şeyin yerini alamayacağı bir değerdir. Bunun da ötesinde, ağaçlar, kayalar, tepeler, dağlar gibi, bir doğa öğesi olarak su insanın özgür olduğu kadar sınırlı olan varlığının bu sınırlılığı aşmak için gereksinimi olan sembolleri sağlar.

ANLAM

Algıladığımız tüm biçimsel nitelikler anlamlara tekabül ettikleri için önemlidirler. Bu konuda fenomenoloji felsefesinin literatürüne başvurabiliriz. Maurice Merleau-Ponty algıda bedensel içselleştirmenin rolü üzerinde durarak, algının pasif bir seyir olayı olmadığını ve bedensel bir katılımı gündeme getirdiğini göstermiştir. Ancak bu kuramları sanat ve estetik olguların algısında kullanan birçok yazar bunun neden önemli olduğunu ve bedenselleştirmenin neye yara-

10 Dr. Çağatay Keskinok'un sözel anlatımından aktarılmıştır.

dığını açıklamamışlardır. Bu konuda referans olarak gösterilebilecek en önemli yazarlardan biri sanat felsefecisi Paul Crowther'dır. Crowther, *Phenomenology of the Visual Arts* kitabında mimari, yapı ve bedenselleştirme arasında dolaysız bir ilişki olduğunu ve bedensel özne'nin, yani insanın, mimari yapı ile temel bir akrabalık içinde olduğunu ileri sürer. Bu hem yapının yerçekimine karşı gelen dikey fizikselliğinde hem de insan gibi, bir iç ve dış ikilemi olmasında bulunabilir. Crowther'a göre, "Beden sadece yapıların mekânında hareket etmez, ama bedenin kendisi bu mekânın kurgulandığı ve özel nitelik kazandığı aks koordinatlarının temelidir."[11] Yapının kurgusu bedenin duyum-hareket oryantasyonlarını mümkün kılar. Burada Crowther özellikle mimariden söz etmekle birlikte aynı koşullar, daha da çarpıcı bir şekilde kentin fizikselliği için geçerlidir.

İnsanın dikeyliği ve yapının bunu taklit etmesi aynı zamanda rasyonaliteyi, ussallığı akla getirmektedir zira bu dikeylik, yerçekimine ve doğaya karşı oluş, ussallığın temeli olarak kabul edilir. İnsanın mekân içinde serbest ve ileri hareketi aynı zamanda insanın, yani bedeni olan öznenin tarihsel gelişimini mümkün kılmış olan yetidir. Bu özgür ve ileri doğru hareket zamanla bilme ve dünyayı algılama yetileri olarak gelişmistir.[12]

Kent kültür bütününün en zengin ortamı olarak aynı zamanda yaratıcılığın ve sanatsal erkin sergilendiği yerdir. İnsanın sanatla karşı karşıya gelmesi aynı zamanda gerçek yaşam durumları ile yoğun ve sürekliliği olan konumlarda karşı karşıya gelmesi demektir. Bu sanat sadece galeri ve müze gibi kapalı mekânlardaki eserleri değil aynı zamanda mimari biçimleri, süslemeleri, kentsel vistaları, açık mekânlardaki heykel ve anıtları da ilgilendirir. Bu açıdan kenti geniş bir iç mekân olarak da düşünmeliyiz. Nitekim, yayalara açık olan ve insana öncelik tanınan kent mekânlarında insan bir yapının içinde dolaşıyor gibidir. Bu bakımdan yapıların ufuk çizgisindeki siluetleri ve onun arkasında hissedilen ya da görülebilen doğa silueti insana dünyadaki yerini hatırlatan, ve anlam veren öğelerdir. Kişinin kendini bilmesi ve dünyayı algılaması ve bu farkındalığın gelişmesi yaşadığı ortamın bu nitelikleri ile birebir ilişkilidir.

11 Paul Crowther (2008).

12 Crowther bu düşüncelerini Schmarsow'un kitabına dayandırmaktadır: August Schmarsow (1994: 281-297); Crowther metninde s. 201.

Madrid merkezde kent sembolü, 2010.

İnsan bedeninin dünya ile karşılıklı varlığı yukarıda anlatıldığı gibi insan için bilişsel yararları olan bir durumdur ve insanın yaşadığı ortam bu bilişsel yetileri ya geliştirir ya da engeller. İnsanın çevreyi bedensel olarak algısı reflektif bir süreç değildir; yani insan bunun farkında olmadan bu süreci yaşar. Asıl önemli olan da bu algısal zenginliğin kendiliğinden olup insanı bilinçaltından zenginleştirmesi ve doyurmasıdır. Beden ve çevre karşılıklı temel bir tekabül içindedirler, beden ve çevre birbirlerini oluştururlar.

KENTSEL BİÇİMLER

Kent içinde bireyin estetik nitelikte algısını mümkün kılan kentsel nitelikler şu başlıklar altında toplanabilir: dolaşım; vista-görüş alanı; mekân yoğunluğu; ışık-renk; espri-mizah. Daha önce vurgulanan nitelikler kentteki fiziksel uygulamaların sonucu ise de burada yeniden bu uygulama alanlarını daha yakından tanıtmak gerekiyor.

DOLAŞIM

Jean Piaget'nin çocuklarla yaptığı psikolojik incelemelerden de anlaşıldığı gibi, insanın algı ve bilişsel yetilerinin gelişmesi mekân içinde dolaşımı ile oluyor.[13] Kentin içinde bireyin serbest dolaşımı, modern edebiyatta, Baudlaire ve Benjamin ile, yeni bir yaşam anlayışının ifadesi olarak temsil edilir. "Kent, insanın eski labirent düşünün gerçekleşmesidir. Farkında olmadan *flâneur* gerçeği aramak üzere yola çıkmıştı."[14] Kent içinde dolaşırken birey aynı zamanda kendi ruhsal mekânında dolaşmaktadır. Sembolik karşılıklardan dolayı insan kentin iç mekânını kendi içselliği gibi algılamaktadır. Bugün genelde dolaşım akla trafiği getirmekte ve kent dolaşımı ancak bu anlayışa ve yaya bölgelerinde ise daha ziyade ticari olanaklara hizmet etmek üzere uygulanmaktadır. Trafiğe gelince, kontrolsüz ve giderek daha fazla güce ve hıza göre ayarlanan trafik sürücüleri saldırgan kılarak insan ilişkilerine zarar getirmektedir.

VİSTA-GÖRÜŞ ALANI

Ufuk çizgisi ve siluet ve kent içindeki dolaşımda aksların ve yönlerin sezilmesinin anlamı çokça vurgulandı. Bu bağlamda Ankara üzerinde durabiliriz. Elma Dağı ve Ankara'nın kuzey silueti hem yön belirttiği hem de kent ötesinde dağlarla doğal bir çerçeve kurduğu için çok anlamlıdır. Ancak Ankara bugünkü plansız gelişmesinden dolayı diğer yönlerde bütün doğal referanslarını kaybetmiştir. Farklı bir gelişme diğer yönlerde de önemli aksları belirtebilir, daha ilginç bir topografya üzerine kenti oturtabilirdi. Zira Ankara başlangıçta hem akarsuyu ve vadileri hem de tepeleri olan bir kentti. Bugün bunlar yitirilmiş, Çankaya ve Dikmen gibi yerleşim alanlarına dahil olanlar da anlamlarını kaybetmişlerdir.

Kentin görüntüleri üzerinde edebiyattaki referansların kenti algılamamızda ve kentin tarihsel kimliği için önemi Japon estetikçisi Kenichi Sasaki tarafından Basho'nun Haikuları ile örneklendiriliyor.[15] İstanbul'un güzelliklerinin aynı zamanda onun hakkındaki

13 Jean Piaget ve Bärbel Inhelder (1967).

14 Walter Benjamin (1973: vol. V1 ve V2).

15 Kenichi Sasaki (1998: 30-42). Yazar Japon şairlerin ünlü şiirlerdeki hadise ve anılara referansla kentin bazı mahallerini gündeme getirdiklerini anlatır.

şiirler vasıtası ile de yaşadığı malumdur. Kent bir kültür ortamı olarak hakkındaki edebiyatla da estetik nitelik kazanır ve tarihsel olarak paylaşılır. Hatta resim ve iyi fotoğraflar da kent hakkındaki belleğimizi güçlendirir ve çeşitlendirir. Şefik Bursalı'nın ve İhsan Kemal Karaburçak'ın (1897-1970) Ankara resimleri Ankara'nın kent estetiğini belleğe yerleştirir. Şehzade Abdülmecit'in *Boğazda Sis* resmi benzer bir manzara karşısında bizi eski bir tarihe, ressam Şehzade'nin yaşantısına kadar götürür.

ALAN TAYİNİ

İyi düzenlenmiş bir kentte mekân kullanımlarının kim ve ne için olduğu belirlidir. Kaldırımların kimin için olduğu, parkların neresinde nasıl davranılacağı, hangi alanlarda ne yapılabileceği, bu alanların kesin tanımlarla belirtilmiş olmalarına bağlıdır; farklı etkinlikler için kapalı ya da açık parklar ve alanlar yoksa ve kent mekânlarının kullanımı dolaşım süresince belli işaret, yönlendirme, odaklama gibi vasıflarla belli edilmiyorsa kent kaotik ve tarifsiz, sığ bir ortam haline dönüşür.

Gordon Cullen, *Townscape* (Kent doğası, ya da kent manzarası olarak çevrilebilir) adlı kitabında[16] İngiltere'den birçok kenti örnek alarak şu nitelikler ve biçimsel düzenler üstünde durmuştur: Seri, sürekli görünüş –kentin içinde hareket ederken sürekli olarak birbirini izleyen ilginç vistaların algısı; yer ile ilgili, aidiyet hissi yaratan düzenlemeler– örneğin yürürken bizi duraklamaya davet eden bir grup ağaç gölgesi ya da yolun yanında, yaslanabileceğimiz bir duvar, insanların durup konuşabileceği bir köşe, vs.; yoğunluk –üstüste gelen ilginç dokular ya da görüntüler– örneğin güzel bir kapı arkasından görünen uzun bir yol ve uzakta ilginç bir yapı ya da dükkân vitrinlerine yansıyan ilginç yapı görüntileri; odak noktası –çevredeki harekete ve görsel vistalara yön veren toparlayıcı, bütünleyici, heykel gibi bir unsur; kapalı/açık birlikteliği– örneğin bir sundurma altının kapalı mekân özelliği ile buradan dışarıya bakış ya da sokağa açık bir avlunun verdiği iç mekân hissi ile buna zıt

16 Gordon Cullen (1961).

Tiflis şehrinde ana cadde üstündeki bir yapıda bir müzisyenin mizahi heykeli, 2012.

olan açık mekân ve bu alanlardan içeriye ve dışarıya doğru bakış. Cullen bunlar gibi birçok unsurun gerçekleştirilmesi ile kentlerin davet edici ve iyi yaşanan ortamlar olacağını savunuyor.

Diğer bölümlerde de söz edildiği gibi, tarihi kentler, hangi kültüre ait olursa olsun farklı ayrıntılarla insan ve çevre ilişkilerini zenginleştiren yerlerdi. Bugün bazı kentlerde bu tür duyarlıklar çevreye yansıtılsa da, genelde yalnızca pratik algıya yönelik uygulamalar görüyoruz. Daha sonraki bölümlerde İslam kentleri ile ilgili ışık, yansıma, renk gibi konulardan söz edilmektedir. Bu örneklere İsviçre kentlerinde duvarlardaki resimlerini, Mısır ya da birçok Afrika köyünde ev duvarlarındaki resimlerin sembolizmini ekleyerek mizah ya da mitlerin halkın bilincine nasıl kazındığını anımsayabiliriz.

Sosyal Heykel Olarak Kent*

Öğrencileri ile kent sokaklarını süpürerek topladığı çöpleri cam bir sandık içinde sergileyen Joseph Beuys bu eylemi 'Sosyal Heykel' olarak tanımlar. 1960'larda ortaya attığı, sanat ve politika sentezi olan bu kavram bugüne dek kentsel ayaklanmaların yarattığı dinamiklerin, bilinçlenmelerin ve toplumsal oluşumların habercisidir. Bu eylemi Beuys'un üniversitedeki hocalığına mal olmuştur ama, gerek Fluxus grubu içinde sanat ve gündelik pratikleri bütünleştirme üzerine kurulu performans ve yerleştirmeleri gerekse avangard hareketler içindeki öncü etkinlikleri ve manifestoları Beuys'a 20. yüzyıl sanatı içinde unutulmayacak bir konum kazandırmıştır.

Pekin'de bir sokak görüntüsü, 2011

* Bu metin daha önce bazı farklarla ve farklı imajlarla, *Güney Mimarlık* dergisinde (2013, Sayı 13, s.18-21) yayımlanmıştır.

Madrid'te kent merkezi , 2010

Öte yandan, her ne kadar Beuys bir süre sonra tekrar üniversiteye davet edildiyse de, içinde yer aldığı Fluxus sanat grubunun ilkesi kurumlar dışından toplumla ve gündelik yaşamla ilişki kurmak; yaşamı, her olgusu ile sanatın konusu ve kapsamı haline getirmek idi. Bu ilke, politik ve karşı-politik pratikler için de geçerli olabilir. Nitekim, Gezi olaylarında karşı geliş ve direniş artık çoklu ilişkilerle, gündelik eylemler ve pratiklerle ve sanatla gerçeklik ve geçerlilik kazanmış ve angaje eden bir eylem olarak aynı zamanda estetik bir içerik edinmiştir. Direniş eylemlerinin farklı kesimleri bir araya getirmesi ve bir diyalog ortamını oluşturması günümüzün yalnızlaştıran, yabancılaştıran politik ve ekonomik sistemlerine karşı olumlu bir toplumsallık geliştirmektedir. Gündelik eylemlerle iç içe bir direniş ve ikamet edilen çevrenin karmaşık yapısının bilincinde olmak, idari güçlerin halkı homojenleştirerek kontrol etme stratejisine karşı en etkili silahtır. Zira çokluk ve karmaşıklık tek bir düzene sokulamaz, sürekli merkez değiştirir

ve böylece kendi üstünde egemen olmaya çalışan merkezi gücü bozguna uğratır.

Bu bölümde kentin sosyal yapısı irdelenecek, kentsel ayaklanmaların politik, kültürel-estetik gizilgücü konu edilecektir. Bu bağlamda sosyal eylemlerin gerek kent mekânını dönüştürme gerekse estetik ve etik olgular yaratma güçleri, Gezi olayları paralelinde ele alınacaktır. Beuys'un 'sosyal heykel' kavramı kente uygulanarak kent, mimari, kültür ve sanat ilişkileri sosyal açıdan incelenecek, günümüzün sosyal ve politik çıkmazları için yeni görüşler sunulmaya çalışılacaktır.

SOSYAL HEYKEL KAVRAMI

1960'lardan bugüne kentin sosyal plastiği ve politik nitelikleri üzerinde yazılanların çoğu o günden bugüne dünyanın farklı kentlerindeki toplum hareketleri tarafından tetiklenmiştir. Bu bağlamda, Beuys ve öğrencilerinin eyleminin neden sosyal yontu olarak düşünülmesi gerektiği birçok şekillerde açıklanabilir. Kent sokaklarını süpürmek ve çöpleri sosyal bir veri olarak görmek kent ve kullanıcısı arasındaki önemli ilişkilere işaret eder. Öncelikle sokağı dönüştürmek, şekillendirmek, müdahale etmek, hiçbir kentsel projenin kenti kullananlar için düşünmediği sahipleniş türleridir. Lefevbre bütün kentsel proje ve biçimlendirmelerin kullanıcılarının hilafına yapıldığını ve kullanıcıyı pasifleştirdiğini iddia eder.[1] Kentlinin sokağa çıkıp sokağı süpürmesi kente aktif olarak katılımın göstergesidir. Bu sahipleniş bir iradenin ifadesi olduğu kadar kenti dönüştüren bir eylemdir. Beuys için sanatın en önemli niteliği dünyayı dönüştürme, değiştirme imkânıdır.[2]

Herkesin yaratıcı olduğu ya da yaratıcı potansiyelinin gerçekleştiği ve yeni bir sosyal bütünlükte yer aldığı bir devrimin gerçek sanat olacağını ve dünyayı değiştireceğini söyleyen Beuys için yontuyu oluşturan süreç ve yontu kuramı devrim düşüncesini ve biçimini oluşturacak sürece örnek olabilir. Zira bir yontu önce

1 Henri Lefebvre (2011: 169-173).

2 Joseph Beuys'un sosyal heykel teorisinden. *Beuys Hyperessay, Theory of Social Sculpture*, Walker Art Center

Pekin'de bir sanatçı sokakta çalışıyor, 2011

hayal edilir, fikir ve düşünce olarak belirmeye başlar, zamanla düşüncede daha kesin bir şekil alır, malzemesi hazırlanır, yoğrulmaya, yontulmaya başlanır ve zaman içinde belirli bir süreç sonunda nihai şekline ulaşır. Toplumsal bir eylem de aynen bunun gibi zaman içinde yoğrularak kendi sürecini oluşturarak biçimlenir. Bu bakımdan Beuys yontuyu toplumsal bir eylemin sembolü olarak görür. Sosyal heykel, içinde yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimiz, nasıl oluşturduğumuz, değiştirdiğimiz demektir.

Günümüzde giderek yoğunlaşan ve yaygınlaşan ayaklanmalar Beuys'un sözleri ile 'eylem sanatı'nın kendisidir ve belki de giderek Beuys'un habercisi olduğu toplumsal sanatın gelişimini gösteriyorlar. Bugün artık kentleri, kentlerin kamusal alanlarını, yeşil alanlarını, yol kaldırım ve duvarlarını, kentliye açık ve kapalı mekânlarını bu eylemler ışığında sorgulamaya, yorumlamaya ve 'çoklu' gizilgüçleri ile kavramaya başladık. Aslında Beuys ve öğrencilerinin eylemi ve daha sonra birçok kentte gençlerin ve dışlananların duruma-karşı eylemleri kent mekânına aktif bir ka-

Tiflis'te insanlar için kaldırımlar, 2012

tılım olarak görülmeli. Bir başka deyişle kentin fizikselliğine kendi fizikselliği ile katılarak kentin bir parçası olmak. Bu tür bir katılım ister istemez kentin hem maddi hem manevi yönlerini oluşturur. Gezi olayları ile ilgili imajlar kentin asıl yapısının temelde sosyal beden olduğunu göstermiştir.

KENT YAPISI

Bugün artık kentin gerçeği statik fizikselliğinde, yapılarında, yollarında, caddelerinde değil, daha çok sosyal devinimlerinde, insanların yaşam ritimlerinde, iletişim ağlarında mevcuttur. Kente dikilen statik yapıların çoğu insanların yalnızlaştığı yabancılaştığı, tecrit olduğu yerler olarak görülebilir; asıl kent, zaman ve mekânın devindiği kent, insanların iletişim ve ilişki içine girdiği, ilişkileri mümkün kılan, alanların insan hareketleri ile yaşadığı coğrafyadır. Bu coğrafya bazen görünmez olur ama bir iletişim ve aktarım ağına dönüşür; bir bilinç ve ektileşim alanı olur.

Bugün kent farklı şekilde algılanmakta, farklı haritalarla çizilmekte, yeni imgelerle tanınmaktadır. Sosyal medya, insanların yarattıkları haber ağları, kentin fiziksel yapısı altında, farklı bir düzeyde, etkin dinamik bir alan yaratmaktadır. Bu kenti farklı bir coğrafya olarak görmemizi sağlayan yeni bir kent haritası oluşturmaktadır. Bunun ötesinde kent imgesini ve kavramını tümüyle değiştiren sosyal hareketler, kinetik dinamikler, insan bedeninin, canlıların eylemsel ve atmosferik varlığıdır.

Kenti alışılagelmiş şekilde düşündüğümüzde mimari ve fiziksel yapı, sokaklar, binalar, duvarlar, parmaklıklar, caddeler, vitrinler, statik olarak dikilmiş yapılar, asfaltlanmış yollar aklımıza geliyor. Genellikle kocaman bir maket. Statik bir yapı. Ve de insan hareketine engel olan bir duvar. Wim Wenders'in belgesel filmini çektiği Tokyo, çekim saatinde bomboş bir hayalet kent gibi görünüyordu. İşte genellikle kent imajı aklımıza böyle geliyor. İnsanlar olsa da muğlak karaltılar gibi bu yapıların arasından geçiyor yok olup gidiyorlar. Her yeni çağ bu yapılaşmada farklı biçimler sunuyor. Yapılar yükseliyor yıkılıp yerine bir yenisi, farklı bir görünüşle karşımıza çıkıyor; ama her baktığımızda ve hayal ettiğimizde genellikle kenti statik cisimlerin bir karması olarak görüyoruz.

Modena'da kent merkezinde sohbet, 2013

Bu bağlamda hem kentsel yapıya hem de mimarisine farklı gözlerle bakmamız gerektiği son ayaklanmalarla açığa çıkan bir gerçektir. Mesele kenti yapılarıyla inşa etmek ya da tasarlamak değil, içinde yaşanan mekânların karmaşıklığını bir bilgi havuzu olarak değerlendirmek ve bu karmaşıklığı aynı zamanda angaje olabilme fırsatı olarak değerlendirmek yeni beliren bir bilinçtir. Bu bağlamda, İstanbul gibi, Türkiye'deki birçok kent merkezi ya da sınır bölgeleri gibi, 'kontrol-dışı' alanlar, kente yeni gözlerle, yepyeni yorumlarla bakarak farklı bir coğrafya algılamamızı sağlayabilir. Zira, Gezi olaylarından ya da Fransa'da 2010 yılındaki banliyö ayaklanmalarından anlaşıldığı gibi, geleneksel kent tasarımları ve politik çözüm iddiaları ile kenti yeni bir sosyal mekân olarak inşa etmek ya da tasarlamak imkânsızdır. Bugüne kadar her türlü akademik ya da belediye projesi kent sorunsallarını yeni caddeler açmak, yeni konut projeleri geliştirmek ya da yeni alışveriş merkezleri tasarlamakta bulmuştur. Birçok çalışma bu tür projelere sponsorluk yapanların genellikle araştırma sonuçlarını kendilerine faydalı görmediklerini ve çoğu kez proje kaynaklarını farklı şekillerde kendilerine döndürmek üzere kullandıklarını göstermektedir.[3]

SOSYAL YAPI

Kent, yapısı ve dinamikleri ile tümüyle politik bir alandır. Zira kentin her tür mekânı, mülkiyet ve sahiplenme mücadelesinin, ekonomik ve güç çıkarlarının mücadelesinin alanıdır. Daha önce değinildiği gibi insan ilişkileri, üretimi, pazarı, tüketimi ve dolayısıyla güç ilişkileri kentin asıl yapısını ya da fiziksel yapısı altındaki mekanizmayı oluşturur. Kentin fiziksel yapısı, mimarisi ya da dolaşım ağları, kentin doğa ile ilişkisi ancak bu bağlamda ve buna ilişkili olarak ortaya çıkar. Genelde kentlerdeki yaptırımlar çağın paradigmalarına göre (örneğin motorlu trafik önemli olduğu ve araba satışı ekonomide büyük rol oynadığı zaman, yolların birinci derecede kent planlamasında rol oynaması gibi) şartlanırlar. Bu bakımdan belirli zamanlar ve kültürler içinde kentsel yapı

3 Markus Miessen (2011: 34-39). 2003 Karakas Projesi üzerine Sabine Bitter ile söyleşi.

Pekin'de bir sokak, 2011

sosyal yapıyı ve benimsenen yaşamı —ya da üretim ve tüketim değerlerini— yansıtmaktadır. Bir süredir dünyanın birçok kentindeki ayaklanmalar ve eylemler aslında kentin artık farklı şekilde algılanması ve yapılanması gerektiğini orataya koymuştur.

Kentin sahiplenişinde ve sosyal bir mimariye, sosyal bir heykele dönüşmesinde kültürel alışkanlıkların da rolü büyüktür. Genellikle Doğu ve İslam kentlerinde ev ya da evler gurubunun (Çin'de olduğu gibi) dışındaki kentsel alanlar kentlilerin kontrolünde ya da sorumluluğunda değildir. İnsanlar evlerinin dışındaki alanlara sahip çıkamazlar zira bu alanlar merkezi idarenin tekelindedir. Tarih boyu olagelmiş bu uygulama bu kültürlerde insanların çevreye karşı duyarlığını köreltmiştir. Türkiye'de kent üzerinde genelde pek az kişi söz söylemiş, idarelerin yaptırımlarına karşı nadiren karşı çıkılmış, itiraz yazılı eleştirilerin ötesine genellikle geçmemiştir. Ancak bugün Gezi Parkı eylemleri yeni neslin kente farklı şekilde yaklaştığını ve kentin politik, sosyal ve estetik potansiyelinin farkında olduğunu göstermektedir.

Prag'da bir sokak, 2012. Fotoğraf: Demet Güliz Uslu

Gezi eylemlerinde kentin yapısı ile ilgili iki önemli kavram belirmiştir: Biri açık alanların idari değil sosyal mülk olduğu, ikincisi ise parkların sosyal, estetik ve ekolojik olarak öneminin açığa çıkması.

Uğur Tanyeli'nin, 2005 İstanbul Bienali metinler kitabında ayrıntılı şekilde eklemlendirdiği gibi Osmanlı kentinde halka ait ya da özel, kişiye ait alanlar konusunda kesin kavramsal, etimolojik ve pratik ayrımlar yoktur.[4] İngilizcede 'public' ve 'private' olarak, kesin sınırlarla ayrılmış olan mekân kavramları Osmanlı kültüründe iç içe geçmiş ve Osmanlıca'da ayrı sözcükler olarak belirmemiştir. Bugün 'kamu' alanı olarak bilinen yerler ise her zaman devlet kontrolünde halka hizmet veren yerler olarak anlaşılmakta ve hiçbir şekilde halkın özgür kullanımına açık yerler olarak bilinmemektedir. Türkiye'de kentlerin tüm 'kamusal' ve açık alanları aynı şekilde devlet kontrolünde yerlerdir. Uğur Tanyeli'nin aynı makalede gönderme yaptığı Walter Benjamin'in *flâneur*, yani kenti özgürce dolaşarak kent imgelerini öznel yorumlara açan kişi kavramı ya da gerçeği yine Türkiye için geçerli

4 Uğur Tanyeli (2005: 199-209).

Kenti yapan insan, 2013

olmamıştır. Walter Benjamin'in *flâneur* adını verdiği, kentin labirenti içinde kendi öznelliği ile mekânı anlamlandıran ve sosyalleştiren kişi Batı kentinin modernleşmesini gerçekleştiren ve içselleştiren kişidir.[5] Modern Batı kentini onsuz anlamak zordur, zira artık kent, insanın yer değiştirmeden işlevleri yerine getirdiği bir alan değil, dolaşılarak, keşfedilerek, yeni anlamlar atfedilerek tekrardan oluşturulan öznel bir alan olmaktadır. Giderek motorize olacak bu dolaşım yine de Batı kentlerinde bir ölçüde kişilerin yürümesine, dolaşmasına, avareliğine izin veren bir alandır. Türkiye'de ise, Tanyeli'nin vurguladığı gibi yürümek ancak, daha hızlı trafiğin izin verdiği ölçüde bir yerden bir yere gidilmek için işlevsel olarak yapılabilen bir eylemdir. Bu da Batı modernitesinin kent için geliştirdiği sosyal ve öznel imkânların Türkiye kültürü içinde henüz belirmemiş olduğunun kanıtıdır. Gezi eylemleri koşutunda Türkiye'nin çeşitli kentlerinde gerçekleşen yürüyüşler ve ayaklanmalar Türkiye'de de kent anlayışının sorgulandığını göstermiştir.

5 Walter Benjamin (1993: 118).

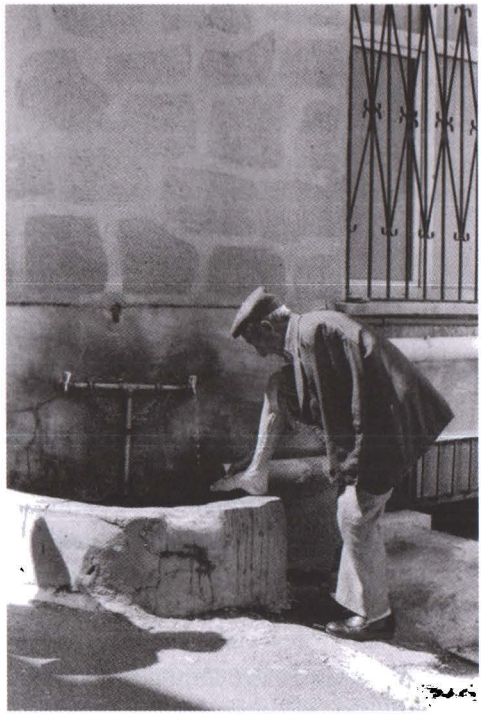
Emek ve oyun, 2013. Fotoğraf: Yiğit Atakli

İSTANBUL: AÇIK KENT

Ayaklanmaların ve sosyal hareketlerin İstanbul'da başlamasının jenerik yorumunu yapmak yanlış olmayacak: Eylemler sınırları, 'öteki'ni, 'biz'i, 'yabancı'yı, 'dışarıdan gelen' ve 'ait olanı' tekrardan düşünmemize yol açmıştır. 1997'de İstanbul'da Jacques Derrida'nın da katılımı ile düzenlenen bir toplantıda İstanbul'un yukarıdaki karşıtlıkları bir araya getiren bir kent olduğundan yola çıkılmış, bu bağlamda kent kavramı içteki ve dıştaki, sınır ve geçiş kavramları açısından irdelenmiştir. "İstanbul, temelleri sürekli değişen ve kendini yıkarak kuran bir kent olarak beliriyor. Dolayısıyla, bu kent, seçeneklerin kesin karşıtlıkları ve uyum üzerine kurulmuş geleneksel mantığa metafizik ve kavramsal açıdan meydan okumaktadır. İstanbul, aporia'nın (çıkılamaz, çözülemez olanın –sözel olarak geçirmezlik, poros– geçiş imkânsızlığı anlamında) yaşayan bir temsilidir ki burada aynı ve farklı, değişik halklar ve kültürler, kendi alanlarında ve yabancı yerdeki açıklıkta komşu olmaktadırlar."[6]

6 *Pera Peras Poros*, Jacques Derrida ile Disiplinlerarası Atölye, 09-10 Mayıs 1997, Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, tanıtım broşürü.

İstanbul, coğrafi özellikleri ve tarihi ile sınır ve geçiş olgularını simgelemekle birlikte küreselleşme dinamikleri yaklaşık tüm dünya kentlerini, göçlerle, gümrüklerle, ticaret ve terör ile benzer konuma sokmuştur. Bu açıdan kentsel ortam yasak, izin ve özgürlüklerin sürekli devindiği, sosyal ve mekânsal ihtilaf alanı olarak var olur ve sınırlar sürekli olarak dönüşür. Sosyal hareketler gibi statik olmayan strüktürler kentin belirgin düzenlerini altüst edip değiştirebilirler ve küçük ölçekli bağımsız kurumlar oluştururlar. Son yılların eylemlerinde görüldüğü gibi kentin biçimlenmesinde ve kontrolünde rolü olan yüksek gelir grupları ve idari kurumların aksine, sınırsal kesimlerin kent mekânını sahiplenmesi beklenmedik dönüşümler yaratabilmiş, kent imgesini ve yapısını değiştirmiştir. Örneğin, İstanbul'daki 'durma' eylemi, aniden kente farklı şekillerde yorumlanabilen karmaşık imgeler ve düzenler katmıştır. Böylece mekânın farklı bir sorgulanması söz konusu olmaktadır. Mekân her zaman karmaşık ve çoğul bir olgudur. Kısa aralıklarda bile kentlerde farklı türde mekânlar yan yana gelirler ve birbirlerini etkilerler. Mekânlar güç ve baskıdan etkilenirler ama onları en çok etkileyen sınırsallıklar, sınırsalın merkeze girmesi ve karşı geliştir.



Kenti kullanmak, 2013. Fotoğraf: Yiğit Ataklı

PLANLAMA VE BİÇİMLENDİRME

Yukarıdaki sorgulamalar ve yorumlar açısından kentin fizikselliğinde rolü olan şehirci, peyzajcı, mimar ve sanatçıların politik açıdan içinde bulundukları çıkmazı nasıl değerlendirebiliriz? Bugüne dek bütün kentsel yapılanmalarda kentin işlevsel ve estetik gereksinimleri her zaman durağan nesneler ve düzenlerle çözülmeye çalışılmıştır. Örneğin kenti güzelleştirmeye çalışan heykel ve süsleme türünden olgular tek yönlü, dogmatik anlamlar sunan nesneler olarak tasarlanırlar. Estetik araştırmalar gösteriyor ki insanları estetik olarak en fazla etkileyen ve angaje edebilen tasarımlar çeşitlilik sunan ve farklı yorumlara açık uygulamalardır. Statik bir anıttan ziyade çeşitli renkler, çeşitli anlamlar ve hareketler sunan, duyumsal algılara çok yönlü hitap edebilen olgular insanları daha mutlu edebilmektedir. Bu bakımdan doğallığı kaybolmamış, su, ışık, hareket, doğal sesler açısından almaşık nitelikler sunabilen ve insanların bedenen rahat ve özgür olabileceği ortamlar herhangi bir anıttan ve çok düzenli, hiçbir kuru yaprağın görülmediği statik alanlardan çok daha cezbedici ve mutluluk vericidir. Yineleyecek olursak Gezi eylemlerinin farklı birkaç açıdan önemli olduğunu anlayabiliriz. Önce parka sahip çıkmak; kentteki yeşil alan imkânları açısından pek fakir olan İstanbul'da bir parka sahip çıkılmasının önemi yadsınamaz. Ama bundan öte, Gezi Parkı'ndaki eylemler, çadırlar, farklı kesimlerden ve yaş gruplarından insanların bir araya gelmesi bu alanda yepyeni bir estetik atmosfer yaratmış ve eylemlere katılımda rol oynamıştır. İnsanların, genç, yaşlı, kadın, erkek farklı tavırlarıyla, çadırları, pankartları, şarkıları ve en önemlisi, her zaman her şeyden çok anlam dolu olan bedenleri ile bira raya gelmeleri kent mekânını estetik bir alana, bir gösteriye, sosyal bir sanata, sosyal bir heykele dönüştürmüştür. Politik olan, insanın çoğul nitelikleri ile, bedenin çok anlamlı hareketleri ile sanatsal olana dönüşmüştür. Çağdaş sanatın bugün politika ile iç içe girmesi, sanatın angaje edici, düşündürücü ve uyarıcı plotansiyeli ötesinde, bütün sosyal olguların her şeyden çok estetik nitelik taşıdığı, bir başka deyişle bütün duyumları harekete geçirici ve sembolik olduğu nedeninden de kaynaklanmaktadır. Sanat sosyal olgulara yöneldiği vakit daha gerçek bir estetik, yani duyumsal katılım

bulduğu gibi, sosyal ve politik olgular ve seslenmeler sanatın angaje edici biçimsel potansiyelini kullandıkları vakit daha derinden içselleştirilebiliyorlar.

YENİ KÜLTÜREL ALTERNATİF

Kentin özgür kullanımında ve farklı kesimlerin, insan tiplerinin, farklı işçilerin bir araya gelmesiyle ancak, tepeden inme değil, paylaşılarak gelişen kültürel bir ortam oluşturabilir. Bu ise kente ait etik mekânları ve maddi biçimleri oluşturacaktır. Doğru ve estetik bir mimari, yani insanların deneyimlediklerinde mutlu ve rahat olabilecekleri, başkaları ile yan yana bulunabilecekleri fiziksel mekânlar ancak bu şekilde gerçekleşebilir. İnsanların farklılıklarıyla yan yana gelmesi bugünün gerçek kültürünü, demokratik ortamını ve herkese ait olabilecek kültürünü oluşturacak olgudur. Bugün artık kültür ve kültürel olgular, müzik olsun, heykel, mimari, kentsel tasarım ya da çağdaş sanatlar olsun, farklılıkların hamurundan oluşan yeni duyarlıklar, değerler ve arzuların ürünü olacaktır. Çağdaş sanatın bu yönde geliştiğini görüyoruz. Ama, daha kalıcı olan ve etik olması gereken mimari ve kent tasarımını doğru şekilde biçimlendirecek olan da bu çoğul ve çoklu kültürel ortam olacaktır, olmalıdır. Arzu edilen demokratik ortamın fiziksel yapıları ancak bu nitelikteki halka ait bir kültürel ortamdan yeşerdiği vakit, ranta dönük şirketlerin ve güçlerin baskısı ile oluşturulan ve gelirli azınlığa hitap eden yapısallaşmaya karşı gelebilir.

Kenti tümüyle sosyal bir dinamik olarak düşünmek yeni bir hümanizm bilincine işaret eder ve hem mimarinin hem her türlü tasarımın ve kent planlamasının sosyal içeriğin biçimlenmesiyle gerçeklik kazanacağı inancını benimser. Bu açıdan kentin geleceğine ilişkin beklentiler öncelikle alternatif sosyal ve bireysel mekânların açılması olacaktır. Şöyle ki kentin inşasının, mimari ve planlamasının, ekonomik ve üretim araçlarını ellerinde tutanların kontrolünde değil sosyal hareketler dolayısıyla oluşan yeni alternatif kurumların, bireyin gereksinimlerini göz önüne alan insancıl tasarımların kontrolünde olması yeni mekânların oluşumu-

nu sağlayacaktır. Yeni alternatif mekânlar tepeden inme kararlarla değil, insanların bir arada ama birey olarak seslerini duyurdukları ve bedenleriyle tavırlarıyla var oldukları sosyal hareketlerden gelişecektir. Mimarinin ve kentin etik olabilmesi bir biçim konusu olmaktan çok bir içerik konusudur. Kent karşıtlıkları ve çoklukları homojenleştirmeden ve birbirlerinden ayırmadan yaşatabildiğinde insancıl bir mekân olacaktır. Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü broşürünün vurguladığı gibi ancak geçişler, aralıklar, açıklıklar –pera, peras, poros– kenti yabancının yerli ve evinde olduğu bir yere dönüştürebilir.

Kamusal Estetik Alan Olarak Kent*

Kentin bütünü, fiziksel, atmosferik, duyumsal unsurları ve canlıları cansızları ile estetik bir alan olarak algılanır. Kenti estetik bir alan olarak görmek kentin çok yönlü duyumsal, algısal niteliklerinin farkında olmak anlamına gelir. Yoksa kenti tek bir açıdan, o gün problem olan bir yönden değerlendirmek önüne geçemeyeceğimiz binlerce yeni problem yaratacaktır. Kent kamusal bir estetik alandır. Bu da kentin görsel, işitsel, kinetik, dokunsal duyumlara hitap eden sanatsal bir bütün olduğu demektir. *Gesamtkunstwerk*, başka bir deyişle, tüm sanatların bütünleştiği bir iş deyimi en uygun şekilde kuşkusuz kentler için kullanılabilir. Kent bütün sanatları içerdiği gibi, ayrıca kentsel ortam bütün duyulara hitap eden bütünsel bir estetik ortamdır. Eğer doğa, peyzaj, doğal manzara daha çok yalın biçimsel özellikler taşıyor ve güzel olarak temaşa ediliyorsa, kent hem bireysel hem de sosyal ve ortak semboller, anılar ve referanslar aracılığı ile sürekli olarak anlam üretilen ve anlamların değiştiği bir algı ortamıdır. Temaşa sözcüğünü kentteki angaje ve anlam üreten algıdan farklı olarak kullanmak doğru olur, zira doğa anlam üretilmeden, genellikle semboller ve metaforlara başvurulmadan güzel ya da çirkin olarak duyumsanan bir ortamdır.

Durumcuların, Fransızca terimi ile Situationist'lerin, kentin sanatsal gizilgücü hakkında söylediklerini anımsamak önemli olacak.[1] Guy Debord kente bütüncül bir şehircilik gözüyle bakıyordu ve kente bakışımızı değiştirmenin sanatı algılamamızdan daha önemli olduğunu ileri sürüyordu. Kenti algılamak, gündelik yaşamı ve sosyal etkileşimleri algılamak, insanı tüm değer ve ilişkileri ile anlamak demek oluyor: "Bütün sanat ve tekniklerin kullanımı, öncelikle bütünleşmiş bir ortamın kompozisyonunu

* Bu metin daha önce, Sanart Derneği'nin 2012'de Ankara'da düzenlediği "Kent ve Sanat" toplantısında sunulmuş ve İnşaat Mühendisleri Odası Ankara Şubesi bülteninde yayımlanmıştır (*Haber Bülteni Kasım-Aralık 2012*, Sayı 2012/07, s. 46-49.)

1 Guy Debord (1994).

oluşturur. Bu kullanım hem yeni biçimlerin yaratılmasını hem de mimarinin kentsel biçimin, şiir ve sinemanın eski biçimlerinin yeniden anlam kazanmasını sağlar. Entegral sanat yani tüme varan bir sanat ve çok yönlü bir estetik ancak kentsel düzeyde sağlanabilir, oluşabilir".[2] Kent estetiği bütüncül bir performans olarak görülebilir; bütün mekânları bir performans alanı olarak gören ve insanların hepsini aktörler olarak gören bir estetik. Kent ve mekân konularının önemli düşünürü Lefebvre'e göre ise sanatın geleceği sanatsal değil kentsel olacaktı.[3] Bugün demokratik kent alanlarında kamusal sanatın öneminin giderek artması ya da kentsel eylemlerin bir performans halini alması, Lefebvre'i doğruluyor.

Sanatın geleceğinin sanatsal değil kentsel olması sanatın galerilerden, kapalı alanlardan halka açık olan alanlara taşması, kentsel alanlarda gelişmesi ve herkese hitap etmesi anlamına gelmektedir. Bazı Avrupa kentleri dışında bugün henüz birçok kentteki kamusal alanlar tamamiyle halka ve de sanat yoluyla halkın ifadesine ait alanlar haline gelememiştir. Öte yanda, avangard sanat pratiklerinin başladığı, sanatın bazı baskılara karşı bir direnme olarak ifade edildiği uygulamalar 19. yüzyıl ortalarında, özellikle Fransa'da *Commune* (komün) içinde gelişmiş, Saint Simon gibi düşünürlerce ifade edilmiş ve Gustave Courbet'nin de katılımıyla önemli bir karşı politik güç olarak belirmiştir.[4] Malcolm Miles 19. yüzyılda Paris Komünü'nün kentteki anıtlar ve sanatla ilişkisinin, Paris'te bu yüzyılda Komün'den de önce beliren canlı bir kültürel yaşamın izlerini sürdürdüğünü savunur. Zira sanat Fransa'nın aydın kesimi için kentsel bir eğitim aracı idi. Miles'a göre bu, yarım asır sonra 1917'de Rus Devrimi'nde de kendini gösterir. Ekim Devrimi'nde, A.V. Lunaçarski, Petrograd Serbest Sanat Eğitimi Atölyesi'ndeki konuşmasında, "Yeni yaşantılarımızı ifade edebilmek ve halkın duygularını rencide eden her şeyden kurtulabilmek için kentlerimizin dış görünüşünü biran önce değiştirmemiz gerekli olmuştur" demiştir.[5]

Tarih boyunca sanatçılar kentsel açık alanların biçimine müdahale etmişlerdir. Ancak 19. yüzyılda avangard'ın ortaya çıkışına ka-

2 Nicolas Whybrow (2011: 12).

3 Henri Lefebvre (1996: 173).

4 *Bkz.*: Malcolm Miles (2004: 6).

5 Bibikova ve Cooke Tolstoy (1990: 15). [Miles (2004) içinde, sayfa 6]

dar bu ilgi her zaman politik güçlerin güdümü ile biçimleniyordu. Görüldüğü gibi ancak 19. yüzyıldan sonra kentsel kamusal alanlar demokratik ifadelerin ortaya çıktığı, karşı görüşlerin belirtildiği mücadele alanlarına dönüştü. Bu bağlamda, eğer Simon Sadler'in dediği gibi kentin bütününü bir performans, bir gösteri ortamı olarak görebilirsek, politik eylemleri de bu yönde estetik ifadeler olarak yorumlayabiliriz: "Her yapılandırılmış durum o denli güçlü bir dekor ve atmosfer yaratabilir ki yeni davranış şekillerine yol açar ve insan karşılaşmalarına ve oyunlarına dayalı bir sosyal yaşam ümidi doğurur (...) Açıkça, bütün mekânı bir gösteri mekânı ve herkesi aktörler olarak gören bir tür gösteri biçimi olarak gelişir."[6]

Bugün ancak demokratik ortamlarda kentsel alanlar sanatçılara açık olabiliyor. Avrupa'nın bazı kentlerinde, Paris, Londra ya da Berlin'de çağdaş sanat özellikle sosyal bir eleştiri olarak kentsel mekâna açılabilmekte, bu yönde belediyeler ve idari kurumlar tarafından destek görmektedir. Paris'te bazı kamu yapıları ya da tarihi miras sayılan mekân ve yapılar 'Beyaz Geceler' denilen bazı gecelerde, sanatçılara, istedikleri gibi kullanmaları için bir gecelik tahsis edilmekte. Bunun da ötesinde kentsel idareler bu gibi kentlerde sanatçıların sokak ve açık alanları kullanmalarını desteklemektedirler. Bu durumda karşımıza farklı bir sorun çıkmaktadır, zira çağdaş sanatçılar bir şekilde statükoya karşı bir mesaj üretmek niyetiyle kent mekânlarını kullanıyorlarsa, idari kurumlar tarafından desteklenmeleri bu karşı gelişi en başından geçersiz kılacaktır. Bazı daha az politik işler ise kentin bazı alanlarını tamamen değiştirerek kentin farklı ve fantezi şekilde algılanmasını sağlamaktadırlar. Örneğin 2011'de Paris'te Champs-Élysées kapatılarak bir çiçek ve bitki parkı haline getirilmişti. Böylece kent, değişen biçimi ile renklerin, kokuların, hareketlerin farklı şekilde algılandığı yeni bir ortam haline gelmekteydi.

Kent mekânı öncelikle zamanla bütünleşmiş bir mekândır ve akışkandır; yani zaman-mekândır. Zira gündelik yaşamla birlikte daralır, genişler, hızlanır, yavaşlar, içine kapanır, dışarı açılır. Bütün kenti de bu şekilde düşünmek olası. Kent sınırları kaygan sınırlardır, hareket halindedir. Sınır ve merkez dediğimiz unsurlar

6 Simon Sadler (1998: 105). (Whybrow (2011) içinde, sayfa 13)

Eylem, 2013. Fotoğraf: Yiğit Ataklı

sürekli olarak birbirleri ile yer değiştirirler. Bazen kentin merkezi boşalarak bir vakum oluştururşa, sınır alanları gece yuvalarına dönenler ve barınanlar dolayısıyla yoğunlaşır ve merkezi bir nitelik kazanır. Bazen, hafta sonları ya da gece kentin sınır bölgeleri daha yoğun yaşamaya başlar.

Kentin fiziksel yapısı, özellikle mimari yapılar kentin akışkanlığı ve dinamizmi için, biçim, yoğunluk ve kütleleri bakımından önemli bir rol oynuyor. Bugün kent dönüşümlerinin kentin neredeyse her alanında geliştirdiği devasa yapılar öylesine statik bir duvar oluşturmaktadırlar ki kentin akışkan ve değişken zaman-mekânı durağan bir hale getirilmektedir. Bu öylesine güçlü bir statik alan oluşturmaktadır ki trafiği de etkileyerek ve ileri derecede yoğunlaştırarak statikleştirmektedir. Karşımıza her yönde dikilen bu duvarlar, setler, kentin bütün duyumsal unsurlarını, yani havasını, rüzgârını, kokusunu da dönüştürmektedir. Bunlar aynı zamanda insanları da durağan hale getiren yapılar olarak karşımıza dikiliyorlar. 50 katlı bir binada oturan insanlar sokakla kentle az ilişki içindedirler ve çevreye ancak yukarıdan görsel bir ilişki ile bağlıdırlar. İnsanların arabalarını park edip dairelerine çekilmeleri kentin statikleşmesinde önemli bir faktör. Bu da demek oluyor ki

dönüştürülen kentler artık trafik dışında pek az dinamizmi olan kentler. Uzun vadede bu sosyal yaşamı yok eden, insanların birbirlerini tanımalarına ve dayanışmalarına imkân vermeyen, bireylerin kendi içine çekildikleri, hatta aile birimlerinin dahi giderek yalnızlaştığı bir ortam anlamına geliyor. Bu yapılarda genellikle iç ve dış alemi bütünleştiren balkonların da anlamı kalmıyor. Oysa Lefebvre'e göre balkon kente açılan bir pencere olabilirdi.

Kentsel mekânlar kent sakinlerinin özel zihinsel mekânlarını inşa ettikleri, görüşlerine göre kentsel biçim ve atmosferleri içselleştirdikleri alanlardır. Kent içinde dolaşırken, kenti seyrederken, düşünürken herkes onu tekrar kendine göre inşa eder, bu şekilde ona sahip çıkar. Kentte gökyüzünü görebilmek, bir sokağın sonunda ufku ya da doğayı görebilmek, serbest bir mekâna bakıp hayal kurabilmek, kentin alanlarında insanın kendine özgü mekânlarını hayal edebilmesi kentle ilişkilerimiz açısından önemlidir ve bir aidiyet hissi yaratır. Kentlerde son yıllarda hızla çoğalan ve bütün ufku kapatarak önümüze set çeken devasa yapılar kenti bu şekilde içselleştirmemize, yürürken, bakarken ileriye, geleceğe doğru yönelerek özgür hissetmemize, kendi özel zihinsel mekânlarımızı yaratmamıza engel olmaktadır. Giderek, herkes kentin yabancısı olmaya başlamaktadır. Bu bağlamda, kentin dönüştürülmesi ve yeniden inşası yerine, bazı mesken alanlarının korunarak yeni gelişimlerin sınırlarda uygulanması daha sağlıklıdır. İnsanların alıştığı, benimsemiş olduğu kamusal alanların değişimi ve yok edilmesi kentte yaşayanların o kent üzerindeki doğal haklarını hiçe saymak anlamına gelir.

Kentin kamusal estetik alan olarak anlaşılması gündelik yaşamın kent mekânlarına yansıması ile ilgilidir. Daha önce değinildiği gibi kent mekânları gündelik yaşamın ritmi ve değişkenliği dolayısıyla bir zaman-mekândır. Gün boyunca ortaya çıkan dinamikler ve bunların işaret ettiği ya da oluşturduğu biçimler değişir. Kokular değişir, sesler değişir, renkler ve görünüşler insanların akışına göre değişir. Örneğin bir İtalyan kentinde ana caddeler sabah insanların kahvelerde içtikleri kahve kokusuyla, kollarındaki gazeteler ya da hanımların hızlı topuk sesleri ile değişir. İnsanların sokakları kullanamadığı kentlerde bu özelliklerin yerini trafik kokusu, araba sesi, ambulans sireni alır, yani dönüştürülen kentlerde

insan izlerinin oluşturduğu estetik giderek yok olduğu gibi kent bir kamusal ortam olmaktan çıkar. Bilgisiz ve bilinçsiz idarelerin planlaması ile geliştirilen kentlerde bu durumu belirgin olarak görüyor ve yaşıyoruz. Sonuçta insanlar boş zamanlarını alışveriş merkezlerinde sosyal ortamın tamamiyle yok olduğu kalabalıklar içinde ya da arabalarında tek tek yaşayarak ve sürekli ulaşım halinde geçirmeye mahkum ediliyorlar.

Kente sesler, kokular, rüzgârın etkisi, gölge ve ışık gibi unsurlar açısından bakabileceğimiz gibi, insanların fiziksel olgular olarak oluşturdukları biçimsel kompozisyonlar da kentin karakterini, kompozisyonunu, fiziksel görünümünü, kısacası estetik dediğimiz biçimlerinin bütünü olarak bakabiliriz. İnsan bedeninin kentsel fizikle ilişkisi her an bir performans gibidir ve yeni dinamikler yaratır. Bunu en çok toplu yürüyüşlerde insanların tek bir vücut olarak aktıkları eylemlerde hissederiz. Kent bir ırmak gibi akar, sesler değişir, renkler barizleşir, atmosfere yayılan bir enerji oluşur. Bu tür sosyal olguların diğer kalıcı yapılardan da fazla estetik bir unsur oluşturduğu kesin. Bu bakımdan kentin her alanının herkese, her tür insana açık olması kentin çeşitliliğine yardım edecektir. Bu bakımdan kentin merkezi alanlarında ve parklarında, ya da kamusal alanlarda farklı kesimlerden insanlara hitap edebilecek kent mobilyalarının, hatta farklı insanlara hitap edebilecek sanatsal işlerin, çocuklara yaşlılara az gelirlilere hitap edebilecek ve herkesin kullanabileceği türden tasarımların oluşturulması çok önemli. Bu popülist bir yaklaşımı gerektirmiyor, farklılığı, sadeliği ve kullanılabilirliği gerektiriyor.

Modern çağla birlikte halk kültürünün ortaya çıktığını ve kent atmosferini etkilediğini görüyoruz. Bu, kente renklilik ve çeşitlilik getiren ve büyük kitlelerin duyumlarını hissettiren bir şey. Bu bağlamda Sigfried Kracauer modern kentin nabzını orta sınıf halkının artırdığını ve sınır mahalle yaşamının oluşturduğunu, tezgâhtar kızların ilgilendikleri nesnelerin, halkın belirli günlerde gittiği filmlerin, halkın zihninde ve fantezilerinde yaşayan film artistlerinin, dükkânlarda satılan, herkesin gözü önündeki malların kentin asıl çehresini oluşturduğunu söyler.[7] Kente bu açıdan bakmak onun

7 Siegfried Kracauer (1995). Yazarın 1966'ya kentin orta sınıf kültürü hakkında yazdığı makaleler modern çağla birlikte orta sınıfın kent üzerindeki etkilerini ve ken-

gündelik dinamiğine ve sokaktaki insanın kentsel bakış açısına katılmaktır. Toplu taşıt araçlarını kullanmadan, işe gidiş ve dönüş saatlerinde otobüs duraklarında beklemeden büyük kenti anlamak, büyük kent için tasarım yapmak olanaksızdır. Bugün kentin asıl sahibi lüks gettolarda yaşayan üst gelir sınıfı değil, orta sınıf işçi ve memur halktır. Türkiye'de cumhuriyetle birlikte bu kesim için yapılan mimari, demokratik, sade ve anlamlı bir biçim ortaya koymuştur. Bugünse halk için müteahhit anlayışına göre gelişigüzel alelacele yapılan TOKİ meskenleri orta sınıf insanını gözden uzaklaştıran, yaşamı görünmez kılan, halk kültürünü ve sosyal yaşamı yok eden yapılardır. İnsanın kente katılımını olanaklı kılan her uygulama aslında kentsel biçimin estetik potansiyelini ortaya çıkarır. Kentlere göç hem kent hem de göç edenler için sağlıksız bir durum almışsa da kente kırsal alandan, dışarıdan farklı kentlerden gelen insanlar aslında kentin gelişimi ve değişimi için elzemdirler. Yeni insanların girmediği bir kent zamanla ölüme mahkum olur.[8]

Yapıların güzel ve iyi tasarımlı, hatta Beyoğlu'nun 20. yüzyıl başı binalarında olduğu gibi dekoratif öğelerle süslenmiş olmaları kuşkusuz hoş görünümler yaratmakta kenti güzelleştirmekte. Gürcistan'da Tiflis'te bunun güzel örnekleri var; keza Ljubljana'da ve birçok Batı kentinde. Bunun dışında, örneğin İsviçre kasabalarında binalar üstünde gördüğümüz mizahi resimler ya da Kurtuba'da eski İslam kentlerindeki yapılarda, Tunus'ta olduğu gibi kapılarda gördüğümüz süslemeler kenti canlı, dinamik her tarafı severek izlenebilecek bir hale sokmakta. İtalyan kentlerinde yapıların çoğu mimar elinden bile çıkmamış olabilir. Dümdüz dikdörtgen prizmaların üstünde küçük pencerelerden başka bir şey olmadığı halde kentin bütünü renkleriyle, doğal ile yapay arasındaki denge ile kendine özgü, insanın hemen sahipleneceği bir hava yaratır. Kentteki biçimlerin hoşa giden türden olması ya da kente görsel açıdan bir katkı yapabilmesi için fantastik tasarımlar gerekmemektedir.

---

tin insanların gündelik yaşamları dolayısıyla kazandığı dinamizm ve anlamları dile getirmektedir.

8 Jane Jacobs (2009). Kitabında çeşitliliğin kentler için en önemli yaşam faktörlerinden birini iddia eden Jacobs kente kırsal alandan göçün kentin geleceği için elzem olduğunu savunur.

Kentlerin biçimleri ve kentlerde yerleştirilen anıtlar genellikle rejimin kendini yüceltmek ve anımsatmak için yaptırdığı sembollerdir. Bunlar halkın çoğunluğuna politik olmanın dışında bir mesaj iletmezler. Batı ülkelerinde, özellikle sanatın toplumda kabul gördüğü daha demokratik ülkelerde sanatçılar farklı görüşleri sergilemek üzere kamusal alan heykelleri ya da etkinlikleri düzenlerler. Bunlar herkes tarafından aynı şekilde algılanmasa da bir sorgulama oluşturabilir ve böylece insanların etraflarına daha dikkatli bakmalarını, araştırmalarını, düşünmelerini sağlayabilir.[9] Türkiye'de ise gerici grupların saldırganlığı sorgulayıcı ya da farklı işlerin uzun süre kamu alanlarında yaşamasına izin vermemiştir. Özellikle politik rejimler genellikle bu konuda hoşgörüsüz ve tahammülsüz davranmışlardır. Bu bakımdan bugün Türkiye'de kamu alanlarına baktığımızda ya saldırıya uğramış sakatlanmış kırık dökük yarım kalmış işler ya da çoğunlukla milliyetçi ve yerleşik resmi ideolojileri yansıtan kötü anıtlar görüyoruz. Malcolm Miles kitabında sanatın kentsel öneminden söz ederken kamusal alanların yalnızca 'kamu alanı' değil, kamu çıkarlarının karmaşık alanları olduklarını ileri sürer.[10] Bu bağlamda kamu alanlarının, açık alanların kullanımı, bunların biçimlenmesi kentin geleceğini, halkın kentteki konumunu da bir şekilde şartlandırmaktadır.

Kentin yaşamını ve estetiğini, yani biçim ve biçimsel anlamını oluşturan orada yaşayan, girip çıkan insanların birbirleri ile, kent ile ilişkileridir. Kentin fiziki yapıları insanlar üzerinde önemli etkiler yaratır; ancak kent halkı kendi içindeki dinamizm ve yaklaşımları ile kenti bütün olarak yaratan asıl faktördür. Bu ise halkın eğitimi, politik güçlerin halk ile ilişkisi, halkın katılımı ve geleceğe bakış tarzı ile şekillenir. Genel kültür ve yaklaşım ve politik güçlerin tavırları çevreyi ve fiziksel olguyu kısa zamanda dönüştürebilir.

9 Nicolas Whybrow (2011: 139-165). *Art and the City* kitabında Whybrow Londra, Viyana ve Berlin'de farklı uygulamaların insanlara nasıl tarihi anımsatarak değer yargıları geliştirmelerine yardımcı olduğunu, örneğin Berlin'de Eisenman'ın tasarladığı Soykırım anıtı ve başka örneklerle, açıklamaktadır.

10 Malcolm Miles (1997).

Kent Sahnesi

Jogpur'da meydan. Bu meydanın arkasında eskiden kadınların sokaktaki gösterileri seyredecekleri delikli bir duvar hâlâ mevcut. Kent estetiği aslında insanın davranışları ile başlıyor, 1992

Mimarlık ve tiyatro arasındaki diyalog konusu birçok kent yazarının söyleminde yer alır.[1] Lewis Mumford ya da Henri Lefebvre gibi birçok yazar kenti birer sahne olarak yorumlamışlardır. Diyalog sözcüğü akla konuşmayı getiriyor. Ancak bunun en önemli anlamı iki insan arasındaki karşılıklı paylaşımdır. Bu bölümde mimarlığın tiyatroyu ve sahnelemeyi nasıl kullandığı ve belli eylemler ve etkinlikler için mekânlar yaratarak, sahnelemeye gönderme yaparak öyküler oluşturduğu açıklanmaya çalışılacak. Mimarlık ve tiyatro arasındaki diyalog, mimarlığın bir dünya sahnesine benzemesinden dolayı sadece mimetik karakteriyle değil, aynı zamanda

1 Lewis Mumford (1961); Henri Lefebvre (1996).

tiyatronun sahneleme olgusundan öğrenip ona bir şekilde benzeyerek tasarladığı mekânlara nasıl yaşam verdiğiyle de ilgili. Burada mimarlık sözcüğü yapıları ve amaçlı bir şekilde ya da kullanımla gelişmiş kent mekânlarını ifade etmektedir.

MİMARLIK VE DİYALOG

Kültür bütünüyle bir diyalog olarak yorumlanabildiği gibi, insan ilişkileriyle geliştiğine göre insan olmanın diyaloğa bağlı olduğu savı ile başlayalım. Kültür, insanın konuşma yeteneğinin ürünü olan insansal bir olgudur.[2] Dil nesneler ve sözcükler arasında ilişki kurduğu ve bu ilişki dolayısıyla insanlar arasında bağlar kurduğu için diyalogla ilgilidir. Mimarlık ise önceleri insanlar ve tanrılar arasında ilişki kurmak için gelişmiştir. Bildiğimiz gibi tüm ilkel ve ilkörneksel mimarlık tanrıların belirmesine ve varlıklarını duyurmalarına ortam hazırlamak amacıyla yapılmıştır. Bazı kuramlara göre her kültürde ilk tapınaklar kurban adanan yerlerdi.[3] Bundan ötürü mimarlık aynı zamanda belirli bir gösteriye mekân sağlamak amacını taşıyordu. Öte yandan mimarlık daha geniş anlamıyla eylemlerin çoğunun yer aldığı mekândır. Belirli etkinlikler her yerden çok mimari olarak tanımlanmış mekânlarda yer alırlar. Bu anlamda mimarlık kültürel diyalog için mekân sağlar.

Sahne, yaşam akışının bedenleştiği ve yeniden tanımlandığı yerdir. Bu süreci gözler önüne sererek geçmişin ve olayların tekrar yaşanmasını sağlar. Sahne, geçmişi tekrar yaratarak aynı zamanda bir öykü oluşturur. Öte yanda, mimarlık etkinliklerin ve belirli yaşantıların gerçekleşmesini kolaylaştıran, kendi hareketlerimizi izleyebilmemize olanak sağlayan bir aracıdır. Jacques Rancière *Le Spectateur Emancipé* (*Özgürleşen Seyirci*) kitabında devrimsel tiyatronun belirli bir zaman ve yerde eylem yapan bir toplumun varlığı ile canlı bir ortaklık kurduğundan söz eder.[4] Farklı kurguları ile mimarlık insanda izlendiğine dair bir his yaratırken aynı zamanda diğer insanları ve dünyayı izlememiz için bir ortam oluşturur.

2 Joseph Margolis (2009).
3 George Hersey (1998).
4 Jacques Rancière (2008: 7-29).

Mekânın bedenin hareketine ve mekânsal öğelerin bedensel algısına bağımlı olan teatral niteliği, anlamların açıklık kazanmasında etkin bir katılıma yol açar. Önceden de belirtildiği gibi, iyi kurgulanmış bir mekânda bedenimizin hareketini estetik bir olgu olarak hissederiz, adımlarımızı attığımızın, havayı ittiğimizin, hatta yerçekimine karşı geldiğimizin farkında oluruz. Eşya içermeyen camilerde namazın hareketleri kutsal bir göz için yapılan bir gösteri gibidir.

SAHNELEME OLARAK MİMARLIK

Mimari mekânlar sundukları teatral kurguya göre farklılaşırlar. Ancak, bir mimari mekân her zaman belirli eylemler için tasarlandığından teatral nitelik her zaman bir şekilde ya ima edilir ya da belirgindir. Hareketlerin ve eylemlerin dramı ancak mimari mekânın belirgin kurgusu içinde berraklaşır. Bir ev sahibinin konukları karşılaması, hizmet etmesi, bir masa etrafında toplanma ve herkesin farklı davranışları, eğer farkında olursak, bir tiyatro sahnesi kadar etkilidir ve hem yaşamın hem kişiliklerin karakterini, zamanın ritmini, bir edebi eserde olduğu gibi zengin bir şekilde görselleştirir. Ancak bunların farkında olmamız mimari mekânın kalitesine, mekânın nasıl ışıklandırıldığına ve genel atmosferine bağlıdır.

Resim sanatında, özellikle toplumların demokratikleştiği dönemlerde gelişen iç mekân resimleri mimarinin bu teatral konumunu bilhassa gözler önüne serer. Örneğin 17. yüzyıl Hollanda resimlerinde bir konut mekânının teatral atmosferi söz konusudur. Pencereden süzülen ışığın loşluğu ya da rengi, perspektifin hissettirdiği yönlenmeler, dolaplar, eşyalar, sandalyeler, kadınların oturuşu tümüyle bir sahnelemedir. Mary Cassatt ya da Edouard Manet gibi bazı izlenimcilerin iç mekân resimlerinde mahrem bir yaşamın ayrıntıları belirgin bir bakış açısından dikkatimize sunulmuştur; bu resimlerdeki aktörler bakışımızın farkında değilmiş gibi doğaldırlar ve biz sanki onları gizlice izleriz. Bu tür resimler 19. yüzyıl sonunda Batı dışında da yapılmıştır ve bu ülkelerdeki modernleşme kanıtıdırlar. Şöyle ki bir ailenin gündelik yaşamı hem ortak bir bakışa sunulmakta hem de gündelik yaşa-

mın olguları önemli değerler olarak dikkat çekmektedir. 20. yy başlarında Türk resminde de çocukların, kadınların ve ev içinin resimlenmesi demokratik bir alanın açıldığını, kadınların toplumsal bakışa sunulabildiklerini gösterir. Bu ise eleştirel bir bakışın geliştiğine işarettir. Hem aktörler hem seyirciler özgürleşmişlerdir. Rancière'in dediği gibi "özgürleşme bakma ve eylem arasındaki karşıtlık sorgulandığı zaman başlar".[5] Tüm bu görsel olgular ancak mimarinin kurgulanmış mekânlarında anlam kazanırlar.

Jan Vermeer ya da Pieter de Hooch'un 17. yüzyıl resimlerinde insanların yer aldığı mekânlar, sanki biz bir tiyatro sahnesinin karşısındaymışız gibi, tam önden gösterirler. Dahası, 17. yüzyıl Fransız ressamı Nicolas Poussin, resimlerini yapmadan önce sahneye benzeyen bir platform üzerine küçük mankenler yerleştiriyordu ve bunları kompozisyonuna göre konumlandırıyordu. Bu örnekler ise sahne andırmasının, temsilde (resimde olduğu gibi) ya da sunumda (mimaride olduğu gibi), varlığın dramını ifade etmek için ne derece önemli olduğunu kanıtlamaktadır. Shakepeare'in ünlü sözü, "Tüm dünya bir sahnedir" mimarinin dolaysız olarak sahne ile ilgili olduğu inancımızı güçlendiriyor, zira kültürel olarak anlayabildiğimiz haliyle dünya en belirgin şekilde, eylemler ve etkinlikler için özel olarak kurgulanmış mekânlarda tanımlanabilir. Artık pek nadiren yaşayabildiğimiz vahşi doğada insan dramının farkında olmak güçtür. Kent, mimari ya da peyzaj ve manzara olsun –ki manzara ve peyzaj kültürel bir bakış ya da tasarımın ürünleridir– her zaman belirli eylemler düşünülerek kurgulanırlar ya da algılanırlar. Mimarlık insan eyleminin nesnelleşmesidir. Mimar ya da tasarımcı iki önemli şeyi anlamak durumunda olan bir koreograf gibidir: Birincisi bedenin nasıl hareket ettiği; ikincisi ise bu hareketin ne tür bir görsel dil olduğu, beden ve hareketlerinin ne anlama geldiği ve dramatik ifadesinin ne olduğudur. Bu anlamlar kültürel değerlere ve alışkanlıklara göre değişebilir. Örneğin, Japon kültüründe hareketlerin taban ile ilişkisi çok vurgulanmış bir olgudur ve Japon mimarisi buna göre şekillenir. Öte yanda, bedensel hareketlerin bazı evrensel anlamları da olabilir; örneğin mutlu ya da bunalımlı bir insanın hareketlerinden ruh halini an-

5 *Agy.*: 19.

İç mekân-dış mekân, 2012

layabiliriz. Mimari bir mekân morali etkileyerek bedensel duruşu da değiştirebilir.

Lewis Mumford'un yorumuna göre antik kentteki eylemlerin bir özelliği sürekli olarak bir gerilim taşımaları ve bir kriz ya da doruğa yönelmeleriydi. Bu ise kentin yaşamında yeni bir faktörün oluşmasına bağlıydı: Dramanın doğuşu. Antik Yunan kentlerinde dramanın önemli kentsel bir unsur haline gelmesi daha önce kırsal yerleşimlerdeki ritüellerden kaynaklanmıştır. Mumford bu dramanın ilk belirtilerini 'agon' unsurunda saptar, yani farklı yarışmalarda ve bu yarışmalar için herkesin aktör-yarışmacı ya da seyirci olarak kentin açık mekânına dökülmesinde.

Ancak zamanla bu, amfitiyatrolarda, politik yaşamda konuşmacıların birbirlerine karşı yaptıkları belagatlarda görülmektedir. Ama bu yarışma ve rekabet kendini seramikçilerin, at yetiştiricilerinin, askeri grupların, tiyatro yazarlarının, kısacası kentteki tüm meslek gruplarının kendi maharetlerini göstermek isteyişinde tezahür eder. Yalnızca tiyatrolar değil, senatolar, şölenler ve ticaret yapılan açık pazar forum da bu rekabetin ve herkesin kendini

gösterdiği yerdi. Kent bir gösteri alanı, bir sahne idi.[6] Mumford'un savına göre insanın birçok faaliyeti özel yerlerde hatta kent dışında da yapılabilir, ama çeşitli insanların bir araya gelebildiği tek yer, hatta birçok insana birden ait olabilen tek yer kent'tir. Bu bakımdan dram ve diyalog kentin asıl niteliğini oluşturur.[7] "Eğer diyalog ve dramanın imkânları, bütün anlamlarıyla kentin en öz işlevini oluşturuyorsa, kent gelişiminin tek anahtarı apaçık şudur: Katılanların çemberinin, sonunda herkesin bu diyalogda yer alabileceği kadar, geniş bir halkaya ulaşmasıdır."[8] Sokrat ve Sofokles gibi Yunan değerlerini en iyi temsil eden iki şahsiyet de diyalog ustalarıydı.[9] Yunan kentinin gelişiminde en önemli etken yaşamın hiçbir unsurunun gözden ve ilgiden uzak olmamasıydı.[10]

Dram ve seyir, kentsel değer olarak Roma'da abartılı ve çoğu kez dehşete dönüşmüş şekilde devam eder. Sirk, şiddet ve korku dolu gösterileri, sokak göstericilerinin sunumları Roma kentini bir gösteri alanı yapar. Burada da kalmaz Roma kenti heykeller, anıtlar, mezarlarla dolu bir alandır. Bütün duygular, şehvet, şiddet, zulm fiziksel bir gösteriye dönüşmüştür.[11]

Gladyatör oyunları için arenalar, tiyatrodan gelişen bir tür opera gösterileri, at arabası yarışları, halk hamamları, yemek ve kusma mekânları, toplu tuvaletler Roma kentlerinde Antik Yunan değerlerinin ileri abartısını gösteriyor. Roma'nın bir devamı olan Bizans kentleri ve özellikle Konstantinopolis de sirkleriyle, resmi geçitleriyle, yarışlarıyla toplu gösterilerin ortamıydı. Prokopius'un yazılarında Aya Sofya'daki ayinlerin tasvirlerini okuyunca dini törenlerin de görkemli birer tiyatro gibi cereyan ettiğini anlıyoruz.[12]

18. yüzyıl başında Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşmayla birlikte İstanbul'un bazı alanları, toplumsal temaslar için bir sahne niteliği kazanmaya başlar. III. Ahmet'in oğlu için düzenlenen sünnet şenliklerinin zamanın minyatür ressamı Levni tarafından yapılan tasvirleri kent alanlarının nasıl sahneleştirildiğini ve ke-

6 Lewis Mumford (1961: 1112-115).
7 *Agy.*: 117.
8 *Agy.*: 117.
9 *Agy.*: 166.
10 *Agy.*: 165.
11 *Agy.*: 321.
12 Procopius (1905, I.i.24; V.viii-).

narlarda seyirci locaları kurulduğunu göstermektedir.[13]

Bu minyatürlerde gördüğümüz gibi, halk sadece gösterileri değil, aynı zamanda localarda oturan saray erbabını da seyretmektedir. Batılılaşmanın bir başka sonucu da kadınların Haliç kıyısındaki Sadabat gibi açık alanlarda, mesirelerde görülmeye başlaması idi. Mimarlık tarihçisi Uğur Tanyeli Haliç kıyılarının, insanların görülmek ve seyretmek için gittiği ve yeni bir görsel kültürün geliştiği yerler olduğunu anlatmaktadır.[14]

San Francisco, uyarıcı biçimler, 2011

18. yüzyılda yapılan Nuruosmaniye Camisi de sahne gibi, bir elips olarak tasarlanan açık avlusu ile, döneminde toplumsal mekânların sahneleşmesine kanıttır. Carlo Carra, Giacomo Balla ve Umberto Boccioni gibi 20 yüzyıl başı İtalyan fütürist ressamlarının resimlerinde gördüğümüz gibi, kent artık bir gösteri alanı olmuştur. Benzer şekilde birçok Alman dışavurumcu kent sokaklarını dramatik konumlar olarak göstermişlerdir. Aynı zamanda anımsamalıyız ki 20. yüzyıl başı, fotoğraf ve film sanatlarının bakışları sokaklara, kent mekânlarına yönlendirdiği bir zamandı. Aleksandr Rodçenko'nun yaratıcı ve yeni üslupta fotoğrafları, kent mekânlarını tiyatro sahnesi gibi farklı açılardan ve yüksekliklerden izlediğinin kanıtlarıdır.

Rancière, seyircinin varlığın dramına aktif olarak katılarak özgürleştiğini ifade ettiğinde bu dramın aynı zamanda açık sahneler

13 Esin Atıl (1999).
14 Uğur Tanyeli (2009).

Tokyo'da bir taş, 2011

haline gelen sokaklarda ve kent mekânlarında da oluştuğunu anlıyoruz.[15] Bu bağlamda birçok kentin ve kent idaresinin ne derecede demokratik ya da baskıcı bir kültüre ait olduğunu kentteki eylemlerden ve kentin tasarımından anlamak mümkündür. 16. yüzyılda Safevi, Osmanlı ve Moğol saraylarında bakışın nasıl çerçevelendiğini anlatan Gülru Necipoğlu, bu bağlamda, farklı idarecilerin halkları ile nasıl ilişkiler kurduğunu ve böylece farklı toplumların ne derece özgürleşmiş olduklarını anlatmıştır.[16] Bugün kentsel tasarım yine kamu alanlarının politik ve eğitsel potansiyeli üzerinde durmaktadır. 2010 Venedik Mimarlık Bienali'nin birçok projesi açık kamu alanlarını toplumsal amaçlar için etkinleştirme amaçlı projeler sunmuştur.[17]

Kentsel mekânların siyasallaşması ve resmi olmayan siyasal halk eylemleri için kullanılması da aslında bu mekânların bir tür sahne niteliği kazanması demektir. Zira tavırlar, karşı gelişler, ideolojiler ancak kent mekânlarında görünür kılındıklarında anlam taşımaya ve bir mesaj iletmeye muktedir olurlar. Bugün televizyo-

15 Jacques Rancière, *agy.*

16 Gülru Necipoğlu (1993: 303-326).

17 2010 *Venice Biennale Catalog* –Biennale Architettura 2010

nun ve diğer dijital medyaların bu görüntüleri yayabilmesi ve herkes tarafından görünür kılabilmesi kentin teatral niteliğini vurgulamaktadır.[18] Saskia Sassen kent alanlarını 'kamusal' yerine 'halka açık' olarak ifade etmenin daha doğru olduğunu savunmakta, zira artık kamusal alan yaratmanın siyasal bir çatışma olduğunu vurgulamaktadır. Açık alanlardaki bu siyasal çatışmaların özellikle görünür olma zarureti ise teatral bir temel teşkil eder.[19]

İnsanlar mimari ya da kentsel alanlarda gündelik ve mesleki yaşamlarını sürdürürken bazı öyküler oluşur. Bu anlamda mimari mekânlar kişisel ve resmi olmayan mitlerin yaratıcısıdır. Mimarlık, mekânları tasarlama sürecinde genellikle bu tür öyküleri kullanır. Bundan dolayı bu mekânlar boş olduğunda bile belirli bir dramı akla getirir. Öte yandan kentsel bir mekân içinde yapıların biçimi ve konumlandırılışı bu yapıları kullanan insanlarla ilgili etkinlikleri, olayları düşündürürler. Böylece, yapıların kent içindeki görünüşü teatral imalar taşır. Mimarlar ve tasarımcılar yapılarını şekillendirirken ve onları belirli yerlerde konumlandırırken genelde onları kentsel bir sahnede gibi düşünürler. Bu özellikle belirli mimari tipleri örnek alan yapılar için geçerlidir; resmi devlet yapıları, klasik müzeler gibi, bir Yunan tapınağına öykünen binalar genellikle teatral bir görünüm sunmak için cepheleri tam karşımıza paralel yönlenerek yerleştirilmişlerdir. Görünüşleri ve onlara yaklaşım şeklimiz bazı mit ve öyküleri akla getirerek davranışlarımızı şartlandırır.

Amaç ya da işlevleri ne olursa olsun tüm yapılar, genelde cennet, saray, labirent, bahçe, kır, orman gibi tinsel değeri ya da ideolojik anlamı olan bir yeri simgelemek ya da temsil etmek üzere tasarlanmışlardır. Bedenimizi aktive ederek simgelere gönderme yaparlar ya da kent, orman, ada gibi, içinde bulundukları kapsamı gözetirler. Bu şekilde anlaşıldığında mimari yapı, onun mekânını etkinleştirecek olan şeyi sahneler. Bu Osmanlı camilerindeki gibi ışığın tinselliği ve mutlaklığı ya da gotik katedrallerdeki gibi "gül pencereler" olabilir. Kilise ve katedrallerde altar önünde gerçek bir teatral gösteri yapılır. Birçok dini yapıda mimari öğeler, müziği,

18 Saskia Sassen (2012).
19 *Agy.*: 97.

Osaka'dan görünüş, 2011

koroyu ya da din adamının söylemini ortaya çıkarmak için özellikle tasarlanmışlardır. Böylece mimari mekânın ışık, ses ve kutlamalar için derin anlamlar içeren bir tiyatro olduğunu söyleyebiliriz.

Aynı zamanda kentin, mücadele ve paylaşım gibi durumlara olanak sağlayarak insanın kendini kontrol etmesi ve geliştirmesi için bir alan olduğu vurgulanmıştır. Kent kültürel bir alan olduğu için olumlu bir kültürel atmosferin medeni davranışları desteklediğini söyleyebiliriz. Kent mekânlarının sahne özelliğinin farkında olmak kentsel ve toplumsal davranışların gelişmesi için gereklidir. Fiziksel biçimler, dolaşım ve toplanma yerleri ve bunların ne şekilde tasarlandığı orada yaşayanların fiziksel davranışlarını ve toplumsal duygularını şartlandırır. Buna gösterebileceğimiz birçok örnek vardır. Örneğin insanların sürekli acele etmelerini dürten bir ortamda sonunda insanlar birbirlerine karşı kaba davranışlar geliştirir. Ya da insanların duvarlara yaslanarak durduğu, çömelerek oturduğu bir kültürde bu gibi bedensel hareketlere imkân vermeyen tasarımlar bu insanları küçük düşürecek ve davranışlarını yanlış gibi gösterecektir. Böyle bir kültürde uygun kent eşyaları

tasarlamak zorunludur. Birçok dükkânı ve vitrini olan kalabalık bir sokakta kaldırımların geniş olması zaruridir yoksa insanlar birbirlerine çarpacak ve zamanla bu normal görünmeye başlayacaktır. Bu tür sokaklar ve bütün yaya alanları işlev ve kullanım için özel tasarımlar gerektirir. Sahnede olduğu gibi, yayaların güvenle dolaşmaları için ışıklandırma hayatidir. Gece sokaklardaki ışıklandırmalar bilhassa bir sahne havası yaratır ve dramatik bir etki verirler. Genellikle bakışlar ışıklı alanlara yönelirken bir öznellik ve hayal dünyasına olanak sağlanır.

Lefebvre ve Mumford'un vurguladıkları gibi kent kültürlenme ve eğitim yeridir. Buradaki paylaşım kültürlenmeyi ve birbirinden öğrenmeyi, başında vurgulandığı gibi diyaloğu olanaklı kılar. Tarih boyunca politik gücün ve halk inisiyatiflerinin sergilendiği yerler olan kent mekânları bugün artık medeni ortamlarda insanların kendilerini rahatça ifade ettikleri ve bu şekilde kente karşı sahiplik ve sorumluluk üstlendikleri ve üstlenmeleri gereken yerlerdir.

Yer Olmayan

"La terre devient une asile d'aliénés"
Gilles Deleuze[1]

Tarih kültürlerarası bir ilişkiler belgesidir ve tüm değişimler bir şekilde karşılaşmaların sonucudur. Bütün kültürel gelişme ve zenginleşme de öyle. Kültürden burada en geniş ve kapsayıcı anlamı, aynı zamanda en bireysel ve tikel örnekleri kastedilmekte. Ancak, kültürel farkların en fazla, belirli bir yerde ikamet eden bir toplum ile bir başka toplum arasında görüldüğü söylenebilir. Yer ile ilgili düşünülür ve bu açıdan bakılırsa, kültür insanlığın bir yeri ikamet etmek için geliştirdiği bütün davranış ve üretimleri kapsar. Böylece kültür ve yerin birbirlerini şartlandıran ve kimlik ve özelliklerini karşılıklı olarak belirginleştiren unsurlar olduğu genel olarak kabul edilebilir.

Böyle anlaşıldığında kültürel ilişkiler her zaman sınır aşmayı, başka deyişle 'öteki' ile ilişki kurmayı ve insanların bir arada yaşamını ve üretimini ilgilendiyor. Tarih boyunca insanların kendi kültürleri dışında ilişkiler geliştirdiği ve farklılıkları benimseyerek yaşamlarını sürdürdükleri görülür. Büyük olasılıkla insanın psikolojisinin gelişmesi ve öznellik de, içsel gerçekliklerin gelişimi olarak, insanoğlunun doğal yerleşim alanını terk edip yeni yerler aradığında ve kendi sınırını aşarak yabancı, hayvan ve 'öteki' ile karşılaştığında mümkün oldu.

Emmanuel Levinas'ın yazdığı gibi, insanın kültürü geliştikçe dışarıya, özgürlüğe, dünyaya açılması ancak, dışına adım atabileceği bir ev ve bir dünya yarattığında olasılık kazandı. Geri dönebilecek, barınabilecek yerleri olduğunda insanlar dünyayı tanımak ve keşfetmek üzere hamle yapabilmişlerdir. Levinas'ın açıklama-

1 Gilles Deleuze ve Felix Guattari (1972: 227). "Yeryüzü yabancılaşmışların sürgünü haline gelmiştir."

larından da anlaşılacağı gibi, karşılaşma ve diyalog ve her türlü kültürel ilişki insanın ancak kendine ait bir yeri varsa olasıdır.[2]

Kültürel ilişkilerin en eski ve yaygın aracı ise göç olmuştur. Bugün yeni tür bir göçmenliğin neden olduğu yersizlik ve köksüzlük ve bunun yarattığı çevreyi incelemek gerekiyor. Dünya, yer talep eden bu denli çok ve farklı kültür tarafından böyle sıkışık şekilde bölünmemişken, göçler coğrafya ya da ülke aşma anlamına geliyordu. Göç, coğrafyalar aşan bir hareket sistemi olarak özgün bir kültür ve estetik yaratmıştır. Bugün ise göçler, endüstri çağı öncesinde olduğu gibi, kendilerine özgü yeni bir kültür yaratmakta zorlanıyor, daha çok anonimlik ve kimlik aşınması ile sonuçlanıyor. Günümüz göçmeni bir yanılsama peşinde olduğundan, hareketliliği bir kültür biçimi yaratamıyor. Bugün göç edenin çıkıp bulduğu bir yer ve yerleşim yok. Modern göçmen sürekli olarak anonimliği benimsemek durumunda. Yer arayışı, yer olmayan bir mekânda sonuçlanıyor. Bugünün göçmeni sürekli bir kültürsüzleşme sürecine ve kimlik aşınmasına maruz kalarak, duyumları hissizleştiren standart biçimler ve standart beğeni yaratan üretimlerin esiri olmaktadır. Yer olmayan, sığ ve bulanık mekânlarda kamp kurmaya itilmekte; çevresindeki yeryüzü ise yüzsüz ve bedensiz bir duruma sürüklenmektedir. Bu manzara köksüzleşmekten sınırlara zorlanmanın, yersizleşmekten evsiz kalmanın ürünü olan bir manzaradır.

Deleuze, devletin var olmasını ikametin saptanmasıyla, bir başka deyişle yerleşmeyle gerçekleşebildiğini, devletin ya da gücün soyut işaretlerinin bu şekilde yere, toprağa ait işaretlere dönüştüğünü ve bu şekilde yeryüzünün devletin mülkiyeti olarak tanımlandığını ileri sürer.[3] Bu bağlamda yersizleşmenin önce bir yer değiştirme ve yeni bir yerleşme ile geliştiğini, ama aynı zamanda yersizleşmenin mekânın, iş imkân ve kurumlarının özelleşmesi ile geliştiğini de Marx'a gönderme yaparak açıklar. Marx için işçinin yersiz ve çıplak (mecaz anlamda) olmasının bir tür özgürleşme olduğundan ve bu süreç boyunca yeniden kendine farklı yer edindiğinden söz eder. Sonunda işçinin, iş gücünün, üretimin kodlarının yok edilmesi ve paranın görünür olmaktan çıkması yersizleşmenin

2 Emmanuel Levinas (1971: 162 -200). "La Demeure" başlıklı bölüm.

3 Gilles Deleuze ve Felix Guattari (1972: 266-267).

en etkin halidir.[4] Bu anlamda yersizleşme modernleşme sürecinin temelinde yatmaktadır. Bu süreci yalnızca mimarlık ve kent kapsamında görmüyoruz. Modern sanatın en bariz niteliklerinden biri kuşkusuz 'yer' ve yere ait olma gibi kavramları tekrardan ele alması ve yeni yaşantılar bağlamında temsil etmesidir. Bunun en iyi örneklerinden biri Dubuffet'nın tuvaldeki alt, üst, uzak, yakın referanslarını yok ederek tepeden baktığı, insanın ayağının yerden kesildiği peyzajlarıdır.

YER

Yer kavramı önce tikellikle ilgili bir kavramdır. Bir nesneyi yerleştirdiğimizi söylediğimiz vakit herhangi bir yerden ziyade, özelliği olan bir yeri, özel bir yeri ima ediyoruz. Belirlenen yerin, ilişkilerine bağlı olarak coğrafi, topografik ve toplumsal bir kimliği vardır. Bir yeri var eden ilişkileridir. Bu ilişkiler ve örneğin güneşli olması, eğimli olması, toprağının duru olması gibi iklimsel özellikler, yerin niteliğini oluşturmakla kalmaz, yerin aynı değerde niteliklere olan uzaklıklarını, yakınlıklarını, alçaklıklarını, yüksekliklerini de belirler; ama en belirleyici olan da toplumsal ilişkileridir. Mecazi anlamda da olsa bir yer uzak ya da yakın, yüksek ya da alçak, vs. tanımlarını yalnızca topografyadan almaz.

Bütün bunlar bir arada yerin temelini oluşturur. Latince *Genius loci* diye anılan yerin kökeni aynı zamanda belirli yerde yaşayan insanlara da kimliklerini kazandıran bir özelliktir. Bir yerin kimliğini oluşturan ilişkiler, yalnızca uzaklık ve yakınlık, yüksek ve alçak olmak gibi durağan ilişkiler değil, ama karşılıklı alışveriş ve iletişim ile kurulan ilişkilerdir. Herhangi bir hareket ile hayvanların ya da bitkilerin bir yerden bir yere taşınması, insanların yer değiştirmesi, değiştokuş yapması, farklı yerler arasında ilişkiler oluşturarak herhangi bir yerin zenginleşmesine, boyut kazanmasına neden olacaklardır.

Yer kavramını oluşturan temelde iletişim imkânıdır. Hareket olmadan, gidiş ve dönüş olmadan yer diye bir oluşum imkânsızdır.

4 Karl Marx (1844: 92). (Deleuze'un yukarıdaki eserinden, s. 266)

Ancak, yer, kent, habitat gibi birçok olgunun varlığı, onları oluşturan ilişkilerin en dengeli durumda tutulması ile mümkündür. Belirli bir denge bozulduğunda, belirli bir ölçüye varıldığında ya da parçalanmaya yol açacak sonsuz ilişkiler geliştiğinde, çok fazla gidiş ve dönüş, çok fazla alış ve veriş olduğunda kimlik değişecek, dahası, yok olacaktır. Göçlerin ve yeni göçmenlerin durumu ise yavaş yavaş kimliği aşındıran böyle bir oransızlık göstermektedir. Nitelik neticede nicelikle sınırlanmaktadır.

Kimlik ve yer arasındaki karşılıklı bağımlılık, yerin öncelikle bir ekin alanı, insan tarafından ikamet edilen ve biçimlendirilen bir olgu olarak özellik kazanması ile ilgili. Endüstri öncesi kültürlerde insan çevresine uyum sağlarken aynı zamanda onun özel niteliklerini ortaya çıkarmakta ve eklemlendirmekte, böylece onlara uymakta ve onlardan yararlanmakta idi. Bütün kentler bir şekilde üzerinde bulundukları arazinin atmosferini, yeryüzündeki yerini yansıtmaktadırlar. Ancak, yoğunlaşan dünya nüfusu karşısında, Çinlilerin çok kısa zamanda ısmarlayana inşa edeceklerini söz verdikleri yeni kentler ya da İstanbul ve Şangay gibi devasa büyüyen kentlerin yeni inşa edilen alanları, bu tür bir özellik ya da atmosfer taşımakta çok eksik kalıyorlar. Kentlerin devasa büyümeleri ancak üzerinde bulundukları yeryüzü ile ilişkilerini keserek, yapay bir yer yaratarak olabilmektedir. Sonsuz nicelikte gidiş gelişler bir yeri sahiplenilen ve ikamet edilen bir yer olmaktan çıkarıp bir geçiş alanı haline sokar. Marc Augé, *Non-Lieux* adlı kitabında modern sonrası çağda artık insanların çoklukla bu tür yerlerde, yer-olmayan mekânlarda yaşamlarını sürdürdüklerini ileri sürmektedir.[5]

Bir kentin kültürünün bulunduğu yerden tümüyle bağımsız olamayacağı, kimliğinin de insanların onu oluşturmak için harcadıkları çabanın ürünü olduğu düşüncesinin bugün ne kadar geçerli olduğu şüpheli. Farklı kentlerin insanlarının birbirlerinden farklı oldukları da öyle. Kimlik kavramı bir şeyin kapsamı ile olan bağlamını ilgilendirir. Bilhassa insanın çevresiyle ilişkisinin dolaylı olarak oluşturduğu bir şeydir. Kimliğin; bir yer ile, benimsenen değerlerle gelişen karakter, davranış ve kültür biçimi olduğu genel

5 Marc Augé (1995).

Sınır yerleşimi, Ankara, 2005

bir düşüncedir; özneye olduğu gibi yere de kimlik kazandıran bu ilişkiler bütünü temelde insanın yeryüzü ile olan ilişkisinde başlar. Ancak, Marc Augé modern sonrası çağda insanların yer ile ilişkisinde bu tür bir yakınlığı kalmadığı gibi 'yer' kavramının da bugün yaşanan yerler için kullanılamayacağını ileri sürer.[6] Bugün gördüğümüz gibi, yerden bağımsızlık giderek soyutlanmaya yol açtığı gibi, Augé yer olarak düşünülen birçok mekânın da bugün artık yer-olmayan mekânlar olduğunu ileri sürmektedir. Mekândan ya da yerden soyutlanma, yerden bağımsızlaşmayı ilke olarak belirlemiş çoğu 20. yüzyıl mimarisinde gözümüze çarpmaktadır. Daha 1960'larda Lewis Mumford bu soruna dikkat çekmiştir. "Toplumda, soyut (kavramlar ile) düşünme feci sonuçlar yarattı(...) gerçek kadın ve erkekler, gerçek kurumlar ve kentler, hukuk ve hükümetler nezninde sanki sanal varlıklarmış gibi telakki edildiler; bu arada Kutsal Hak, Mutlak Kural, Devlet, İstiklal gibi kavramlar gerçekmiş gibi uygulandılar. Toplumsal birlikler ve komşuluk gibi bağımlılıklardan kurtulan 'özgürleşmiş birey' ilişkisiz ve yersiz kaldı. (...) Ekonomik ve politik güç arayışı ise sınırları

6 *Agy.*: 47-48.

yok etti... Sayısal, varlıksal, kentsel gelişme ile ilgili bütün sınırlar yok oldu. Buna karşın niceliksel gelişim öncelik kazandı. Tüccarın kazancına sınır konamaz oldu; devletin hakkı olan arazi sınırsız, kentin büyümesi sonsuz oldu..."[7]

Kapitalizmle kentlerin büyümesi, daha büyük pazarlar, daha geniş üretim ve tüketim alanları yaratma gereksinimi, ille de savaş ve işsizliğin sonucu olmayan çeşitli göç şekillerine yol açmıştır. Bu göçler bazen de uydu kentlerde, banliyölerde ve kentlerin içinde, daha iyi ya da daha ucuz yaşam koşulları aramanın sonucu olmuşlardır. İnsanlar giderek uzaklara taşınıp, daha kozmopolitleştikçe yerleşimleri de daha soyut ve özelliksiz olmaktadır. Orta gelir üstü kesimler bu kaybı moda ile, tasarım ve yeni yaşam şekilleriyle telafi etmektedirler. Alt gelir grupları bunalıma ya da uç tavırlara sürüklenerek büyük manevi zararlara uğramaktadır. Zira bu kesimlerde yer değiştirmeyle insan ilişkileri de genellike yitirilir. Bu ilişkilerin önemi bugün çağdaş sanatların birçok örneğinde ele alınmakta, sosyal ilişkilerin yer ve üretimi ilgilendirdiği ve bunların etik yönleri bu sanat örneklerinde konu edilmektedir. Benzer şekilde, mimarlığın ve kentsel planlamanın da yer, yerleşim, birey ve toplum ilişkilerine nasıl yaklaştığı önemli bir söylem konusu olmaktadır.

Doğanın nimetlerini unutturacak şekilde zenginlikler sağlayabilen bir teknolojiye ya da lükse sahip olan birinci dünya ülkeleri için yüksek teknolojinin imkânlarına ulaşmak ve sanal üretimlere bağlı yeni imkânlar geliştirmek olanaklıdır. Genellikle bu sanal bir dünya ve sanal yerlerin kurulmasıyla olur. Kentlerin yaşanan gerçek mekânlar barındıramaması tüketim ve yanılsama içinde gerçek ilişkileri unutan kalabalıklar için şikayet edilecek bir durum bile değil. Zira Augé'nin analizine göre modern sonrası dünya öylesine çokluk ve fazlalık içindedir ki anlam vermek olanaksız olmuştur. Çoğu kez insanlar bu duruma manevi değil, maddi olarak isyan etmektedirler: Sayısı artan ciddi hastalıklarla. Bu yersizlik kültürü içinde giderek daha hızlı hareket eden ve dünya etrafında dolanan birinci dünya yeni uğraşlar, yeni unutma yolları icat etmektedir. Bu hareketliliğin kendisi, sürekli geçiş halinde, bir şekilde göç halinde olmaya paralel olarak yer-olmayan mekânlar

7 Lewis Mumford (1961: 366).

Sınır yerleşimi, Ankara, 2005

yaratmaktadır: istasyonlar, AVM'ler, havaalanları gibi.[8] Üçüncü dünyada ise var olan düzen başka seçenekler sunmadığında yabancılaşmakta ve isyana yönelmektedirler.

Yaşadıkları bölgelerin nimetleri ile yetinenler için bu yerlerle ilişkilerin aniden kesilmesi toplumsal yaşamı zarara uğratmakta; kimliksizleşme ve benliğin tükenmesi anlamına gelebilmektedir. Çevrede kendini evinde hisseden, dünyanın niteliklerine arzularıyla ve işiyle ortak olan benlik yer ile ilişkisi kesilince bedenin taşıdığı bir yük olur çıkar. Emmanuel Levinas'ın dediği gibi, "Ev insanın dünyayı yarattığı ve dünya ile ilişki kurduğu yerdir.[9]

20. yüzyılda yeni bir göç türü, endüstri sonrası kültürünün göçleri, kimliklerin tüketimine yol açan ve birçok tasarım alanının yeni bir estetik anlam bulmaya çalıştığı farklı türde 'yer'ler yarattı. Ulaşım ve hareketlilik ile ilgili tasarımlar hız, uçuş, özgürlük ve güç gibi kavramlarla evrensellik savı ileri sürerken, safarilere ve vahşi yörelere macera gezilerini, bazen de ekolojiyi en yeni moda kimliklerin aracı olarak lanse eden motorlu vasıta tasarımları ekonominin

8 Marc Augé (1995: 112).
9 Emmanuel Levinas (1971: 167).

en önemli aktörleri oluyorlar. Ulaşım ve yerleşim giderek daha teknolojik bir şekil alırken kimlik giderek daha az önemli oluyor ya da hiç önemli olmuyor. Yeryüzünün sömürüsü, hızı ve saldırıyı özgürlük olarak görmek, yerin ve mekânın hiçe sayılması yeni bir barbarlık tarzı olarak karşımıza çıkıyor.[10] Kimlik çevre üstünde bir egemenlik şeklinde anlaşılır hale gelmekte, öte yanda insanı baskılardan, yerçekiminden ve bağımlılıktan kurtarıyor yanılsaması yaratan yeni teknolojik ve mekânik güçler kimlik gelişimine engel olmakta. İleri kapitalist toplumlarda göçmen bir yaşam artık normal durum haline geliyor ve eskiden göçmenlerin yeni otlaklar aradığı gibi bugünün göçmeni de hep iş arıyor. 20. yüzyılda Amerikan toplumu genelde böyle bir yaşam benimsedi; bu Amerika'da çoğu kent ortamına yansıyor. Herhangi bir özellik ifadesinin yokluğu ise yaşam izi taşımayan 'sığ' mekânlar oluşturuyor. Sürekli olarak taşınan insanlar için genellikle kimlik de bütüncül bir olgu olamıyor.

YER SORUNU

Yer, ilişkiler sonucu bir coğrafyaya kazandırılan anlamdır. Ancak, sözü edildiği gibi bu ilişkiler keyfi ve ölçüsüz olduğunda kimliğin anlamı yok olur. Tüm yeryüzünün bir kimlik kazanması bitki, hayvan ve insanların değişimi, eşyalar, alışkanlıklar ve gelenekler arasındaki alışveriş ile olmuştur. Ancak belli bir ölçü kaçırıldı mı artık ilişki değil erozyon ya da yükleme olur. 1970'lerde Sudan'da Amerikan tohumlarının ekilerek toprağın bütün gücünü yok etmesi, sonuçta o coğrafyanın karakterini ve zenginliğini yok etmesi buna örnektir. Belirli bir bölgeyi çok sayıda insan terk ettiğinde ya da büyük bir kalabalık bir bölgeye yerleştiğinde, o coğrafyaya ait olan niteliklerin ve karakterin yitirilmemesi imkânsızdır. Bu durumda artık orada bir 'yer'den söz edemeyiz. Yer olmayan bir mekân gelişmiştir.

Yurtlarından çıkıp yabancı diyarlara sığınan kalabalıkların ve büyük göçlerin sömürüsüne uymaya çalışırken yeryüzünün

10 Michel Henry (1996). Bu kitabında Henry bilimin insanı ve yaşamın niteliklerini dışladığı için modern kültürde barbar bir mekaniklik yarattığından söz eder.

anatomisi büyük değişimler geçirmiştir. Göçlerin genellikle yeryüzünden büyük talepleri olur, ev kurmak için taş, tahta ve harç; yerleşmek için araziyi ağaçlardan temizlemek gibi. Böylece yeryüzünün narin dengesi bozulur; çoğu kez yeryüzünün kimyası, biyolojisi ve alışkanlıkları alışılmadık yeni davranışlara uymak durumunda kalır.

Köyünü terk edip kentlerde iş, sağlık ve eğitim imkânları aramaya giden modern Türk göçmenine bakarsak giderek yaşamının ve kimliğinin değiştiğini görürüz. Kentlerin yeni yerleştiği sınır bölgelerinde önceleri eski kültüründen simge ve imgeleri yaşatmaya çalışırken giderek bunlardan vazgeçtiğini görürüz. İkinci ya da üçüncü kez yerleşim değiştirdiğinde, kent genişledikçe ve o daha dışarılara itildikçe kim olduğu sorusuna yanıt bulmak dahi zorlaşır.

Bugün yaşam mücadelesinde göçlerin yer aldığı Anadolu eskiden beri bir göçler coğrafyasıdır. Bin yıllar boyunca çeşitli kültürlerin göçleri bu topraklara, her köşede sanat ve kültür izleri bulunan büyük bir zenginlik kazandırmıştır. Bugün hâlâ Anadolu'da bir karış toprak sahibi olmadan göçer olarak yaşayan ve sürekli olarak devlete ve kırlarını otlak olarak kullandıkları köylere haraç ödeyen insanlar var. Ancak bu insanların belirli bir kültürü ve kimliği vardır, zira bu bir yaşam tarzıdır ve kendi değerlerini geliştirmiştir. Doğu Anadolu göçerleri üzerinde çalışma yapan ve fotoğraflar çeken Tevfik Tas incelemesini şu sözlerle bitiriyor: "Bir zamanlar bu göçmenlerin kilimleri dağları betimliyordu, şimdiyse dağlar bu insanların kilimi oldu." Göçmen toprağı insanla birleştiren bir kültür yaratır; alışkanlıklar, giysiler, şarkılar, taşıt ve sığınaklar hep topraktan bir şeyler almış toprağa bir şeyler vermiştir. Bu bir yersizlik kültürü değil, bilakis hareket ettiği yeri benimseyen, ona sahip çıkan, ilerledikçe köklerini yayan bir kültürdür.

İnsanlığın, ürünlerinin ve dünyanın yüzündeki değişimlerin tarihi, kültür ve kültürlerarası ilişkilerin devinimi insanın yeryüzündeki hareketi ile mümkün olmuştur. Deleuze ve Guattari'nin *Mille Plateaux* (Bin Plato) adlı kitabı bu hareketin bölgeleri ve sınırları, merkez ve çevreleri nasıl oluşturduğunu, kısacası nasıl ritim ve biçime dönüştüğünü anlatır; göçmeni kökü olmayan ama toprağa farklı şekilde bağlanan yumrularla karşılaştırır. Bugünse gördüğümüz göç farklı bir harekettir ve dünyaya dokunmadan

ve ilişki kurmadan ilerler.[11] Virilio ise esas ekolojik ve toplumsal problemin insanların giderek dünyadan bağımsızlaşması olduğunu ileri sürmektedir.[12]

Yüzyılın başından bu yana modern değişimlerin sonucu, yersizliğin bir değer olarak öne çıktığını görüyoruz. Yersizlik günümüzün en küresel ve kültürlerarası gerçeklerinden biridir. Daha 20. yüzyıl başında modern mimarinin ilkelerinden birinin, evrensel olmasa da uluslararası bir yaşam şekli yaratmak için, yer kavramını yok etmek olduğu anımsanmalıdır; coğrafi, iklimsel ve kültürel tüm bağımlılıklardan özgür bir mimarlık yaratılmak hedefleniyordu. Bir yere bağlı olmak özgürlüğün sınırlanması olarak anlaşılıyordu. İnsanın en büyük hayallerinden biri gerçekleşiyordu; artık insan uçabilir ve yer çekiminden bağımsızlaşabilirdi; sanki evren ona kapılarını açmıştı.

Kitle üretimi işçileri için konut, kitle üretiminin bir nesnesi haline geldi. Brooklyn'den Edinburgh'a, Dessau'dan Paris banliyölerine, konut yalnızca işlevsel gereksinimleri yerine getirmesi gereken bir şey haline geldi. Az gelirlilere daha kolay kabul ettirilebilecek eşitlik kavramı kimlik ifadesi sorununu da ortadan kaldırıyordu. Temel gereksinimleri karşılayan barınak, onu yerel bağımlılıklardan kurtaran teknoloji imkânlarına sahip olan modern evrensel insan için yeterli olacaktı. 1960'lara gelindiğinde Avrupa'daki birçok ülkede yaşam standartlarının yükselmesi bu tür birçok yerleşimin geçerliğini yok etti. Bu tür yerleşimleri yenilemek içinse genelde yabancı işçiler kullanılıyordu. Endüstrileşmiş kentler yabancı ya da kırsal göçlerle büyürken, eskiden kentin sınırında olan toplu konutlar kent merkezlerine yakınlaşarak nostaljik nitelikler kazandılar ya da üst gelirlilerin yerleştiği yerler haline geldiler. Avrupa'da kentsel idarenin kontrolünde inşa edilmiş olan apartman blokları genelde kimlik ifadesine izin vermez. Viyana'nın kent merkezine yakınlaşmış olan eski apartman bloklarında olduğu gibi bütün yabancı unsurlar kentin anonim karakterine uymaya mecburdur.

Genellikle Türkiye'nin doğu illerinden gelenlerin işçi yerleşimleri ise zaman içinde farklı bir değişim karakteri göstermektedir. Öncelikle endüstri için toplu konut inşası 1950'lerden sonra devletin

11 Gilles Deleuze ve Felix Guattari (1980).
12 Paul Virilio (1995).

sorumluluğu olmaktan çıkmış ve bu konularda bir aldırmazlık belirmiştir. Kırsal alanlardan gelenler büyük kentlerin sınırında hemşerilerine yakın gecekondulara yerleşmişlerdir. Bu alanlarda kentin hiçbir imar kuralı uygulanmamaktadır. Elektrik, su, kanalizasyon gibi gereksinimler kaçak olarak elde edilir ya da herhangi bir şekilde sağlanır. Ancak buralarda insanların geldikleri köy yaşamını tekrar yaratma çabalarını görürüz. Aynı yörelerden gelenler birbirlerine yakın yerleşerek eski köylerine benzer toplumsal yapılaşmalar sağlamaya çalışırlar. Bu yerleşimlerde ev ve kimlik anlamlarını vurgulayan bazı estetik biçim ve uyarlamaları görmek olasıdır.

Göçmen yerleşimlerini ve bunlara kıyasla planlanmış kent yerleşimlerini incelediğimizde görüyoruz ki göçmen ya da alt gelir gruplarının çevresel uygulamalarında kimlik simgeleri önemli bir yer tutmaktadır; buna karşın planlanmış kentsel mimaride daha ziyade büyüklük ve refah sembolleri ifade edilmekte ve kimlikten çok güç gösterilmeye çalışılmaktadır. Alt gelir gruplarının yerleşimleri kişilik ifadesinde daha saydam olmakta ve kimlik arayışı içinde olduklarını göstermektedir. Ne var ki bu kişiler sürekli olarak yerlerinden edildikleri için giderek herhangi bir yeri benimsemekte daha çekingen davranmaya başlarlar. Genellikle pencerelerini kapalı tutar ve asıl kimliklerini gösterecek yerde hazır bir kimlik benimsemeye başlarlar. Benzer şekilde giderek konutları da hiç değilse dışarıdan bakıldığında arzularını ve kişiliklerini yansıtmaktan uzak durur. Giderek yabancılaşma ve güven kaybı bu yaşamlara nufuz ettikçe etraftaki manzara da tekdüze haline gelir.

Paul Virilio, telekomünikasyonlarla ve ileri hız ile birlikte uzaklıkların yok olduğunu ve mekân kavramının da yitirildiğini anlatır. Endüstri ötesi ülkelerde bu etkilerin daha bir müddet süreceğini düşünebiliriz. Ancak teknolojiden başka, politika ve ekonomi gibi insanları yersizleştiren ve yeri yok eden güçler de var. Teknoloji, dijital gerçeklik ve bunların etkileri yeni bir değişim ve hareketi de tetiklemektedir. Sonuçta sanal bir dünyada barınan gayri-organik bir toplumda yaşamaya başlıyoruz: "Yer-olmayan, ütopyanın tam tersidir: Mevcuttur ve hiçbir organik toplum içermemektedir." [13]

13 *"The non-place is the opposite of utopia: it exists, and it does not contain any organic society."* Marc Augé (1995: 112).

Metamorfoz

"Bir kentin şekli ölümlülerin yüreğinden daha çabuk değişir"
Charles Baudelaire

Değişim her şeyin içinde yaşayan zaman sürecidir. Başkalaşma ise aşamalarının farkına varılmadığı ani bir biçim farklılaşması olarak kavranır. Endüstrileşme ve modernleşme, özellikle Batı-dışı toplumlar tarafından ithal edildiklerinde kimliklerin, kültürlerin ve çevrelerin acayip şekilde başkalaşmalarına neden olmuşlardır. Bu bölüm İslam kentlerinin geçirdiği değişimlere böyle bir açıdan bakıyor.

Kent, bütün boyutlarıyla değişim alanıdır. Bir kentin dinamiği ve canlılığı, hava ve coğrafi koşullardan tutun da atmosferine ve içinde yaşayan insanlara ve her şeyden önce onun fiziksel durumunu etkileyen tarihi olaylara bağlıdır. Sürekli değişim ve hare-

Ankara Mimarlar Odası'nın 'Öteki Ankara' proje resimlerinden yıkım ve dönüşüm fotoğrafı, 2008

ketin yarattığı bu dinamiğin niteliği mekân ölçeği ile hareketlilik arasındaki oran ile ilişkilidir. Bu nedenle çoğu İslam kenti dar ve dönemeçli sokakları, kemerleri ve dar avluları ile her zaman dinamik, çeşitli ve sürekli değişen bir görüntü sunmuştur. Özel konutları çevreleyen yüksek duvarları kaldırıp kentin açık alanlarını genişletirsek bu devinim ve içtenlik kaybolur. Ezan, seyyar satıcı, sokakta oynayan çocuk sesleri ve daha birçok eylemin gürültüsü dağılır gider. Bu da Kahire kentini tanımlayan bu özel devingen atmosferin, her yaşantıyı yoğunlaştıran fiziksel dokuya bağlı olduğu anlamına geliyor. Aşağıda küreselleşme etkisiyle başkalaşan İslam kentini yorumlayan çözümlemeler konuya bu perspektiften bakarak geliştirilmişlerdir.

Dar sokakları ve yoğun duyumsal nitelikleri ile bildiğimiz İslam kenti mahremiyet ve gelenek ilkelerine göre tasarlanmıştır. Bir İslam kentinin dokusu, dini kurallara göre yaşanan sosyal ilişkilerin dolaysız bir göstergesidir. 19. yüzyılın birçok ressam ve yazarı bugün hâlâ hayallerde yaşayan İslam kenti tasvirleri yaratmışlardır. İslam kentlerinin, Doğu'ya meraklı olanlar için cazip ve farklı olan nitelikleri yaklaşık 20. yüzyılın yarısına kadar korunmuştur. Ancak, 19. ve 20. yüzyıllarda endüstrileşme neticesinde dünya kentlerinin geçirdiği değişimler içinde en sarsıcı olanlar kuşkusuz İslam kentlerinin yaşadıklarıdır.

Burada amaç İslam kentlerinin nasıl aniden değiştiğini ve tarihi ve küresel karışımının ne garip bir melezlik yarattığını anlatabilmek. Bugünün en tutucu kültürlerinden sayılan Müslüman toplumlar küreselleşmenin tahrik ettiği fantezilerin ürünü olan çevreler oluşturuyorlar. Bir yanda sosyal gelenekleri en köklü şekilde koruma gayreti, diğer yanda Batı'dan edinilen çağdaş alıntıların aşırı teşhirini görüyoruz.

İSLAM KENTİ

Geleneksel İslam kenti duyuları sürekli olarak uyaran nitelikler içerir. Beden çeşitli şekillerde uyarılırken kentin dolambaçlı karmaşık düzeni kendini belli eder. Önce, özelden kamusal olana doğru güçlü bir kademelenme görülür. Ailenin ve değerli bir mülk

olan kadının korunması ile ilgili mahremiyet ilkesi toplumsal ilişkilerin ve ikamet yapılarının düzeninde en belirleyici nedendir. Kentin içeri dönük fizikselliğinde eğrisel biçimler önemli rol oynar. Hat sanatı, süsleme, minyatür ve mimari gibi tüm İslam tasarımlarında çizgisel ve dik açılı biçimler yerine eğrisel biçimlerin yeğlendiğini görürüz. Çizgisel ve düz hatların açıklığına karşın, eğrisel biçimler içe dönük ve kapalı sistemler oluştururlar.

İki tür dolaşım düzeni görüyoruz: Toplumsal ya da kamusal olandan özel olana doğru kademe kademe ilerleyen ve en nihayet çıkmaz sokakla neticelenen dallanan düzen ve de sokakların birbirleri etrafında döndüğü dairesel düzen. Spiro Kostof'un ileri sürdüğü gibi, Akdeniz ve Orta Doğu'da hemen hemen bütün İslam kentleri Roma ve Yunan kentlerinden uyarlanmışlardır. "İslam öncesinden miras kalan Greko-Romen menşeli ızgara dokusu, etnik yakınlıklar, aşiret ya da aile ilişkilerine göre gelişen komşuluk ilkelerine göre tekrardan düzenlenip birleştirilerek kapalı ve içe dönük büyük bloklara dönüştürülmüştür."[1] Bu dönüşümün şekillenmesini Kostof şöyle anlatmaktadır: "Romalı ızgara sistemi dışarı ile ilişkilidir: İslam 'blok'u ise içe dönüktür. Bundan ötürü –Şam ya da İspanya'da Merida gibi– Roma kentlerinde, (İslamiyete göre) geniş görünen sokak ve kamu alanları giderek doldurularak, ara sokaklar kapanarak, (konut) bloklar(ı) birleştirilip katı büyük bloklar haline getirilmiştir; bu yoğun doku içinde içe dönük bir iletişim sistemi geliştirilmiştir; bu sistemin öncelikli unsuru ise ona en yakın olanların kullandığı çıkmaz sokaktır."[2] Önceden belirtildiği gibi, sürekli olarak araları doldurulan bu doku, mekânın sınır unsurlarına (duvar yüksekliklerine ve yoğunluklarına) oranının çok düşük olduğu, yoğun ve kapalı bir yapı oluşturmuştur. Geleneksel İslam kentinde açık alanlar aslında kamusal alan değildir; özel olmayan yerler üzerinde bir sahiplenme ya da sorumluluk kavramı gelişmemiştir. Genel bir kamusal özenden ya da toplumsal ilişkileri güçlendirecek özel düzenlerden söz edemeyiz.

Önce, geleneksel bir İslam kentinin sunabileceği estetik niteliklerden söz etmek gerek. İnsan sokakta ilerlerken tüm duyular

1 Spiro Kostof (1991: 62).
2 *Agy.*: s. 50.

Kahire, 1987

Mardin'de bir sokak, 1998

harekete geçirilir: Sesler, kokular, ayak altındaki parke taşlarının dokusu, insanı güneş, gölge ya da rüzgâra maruz bırakan sürekli ani dönüşler; insan duvarların sıcaklığını ya da rutubetini bedeninde duyar, kapıların yanından geçerken içerden gelen samimi sesleri duyar, kadınların kapı eşiğinde oturup sohbet ettiklerini, yaşlıların güneşli kaldırımda oturduklarını, çocukların oynadıklarını görür. Yoğun ve sık bir ikamet alanına girdiğinde insan, asılmış çamaşırlar ya da halılar, pencereden pencereye konuşan kadınlar ya da pişen yemeklerin kokuları gibi, daha özel ayrıntılarla karşılaşır. Bütün bunlar herhangi bir Hıristiyan Akdeniz

Tunus'ta eski kent sokakları, 2002

kasabasında karşılaşacağımız ayrıntılara benzer ama onlarda özelden toplumsala doğru kademelenme yoktur. İslam kentlerinde toplumsaldan özele kademelenme, öncelikle kadınların toplumsal alandaki eksikliği ile fark edilir. Her mahalle toplumsal ilişkilerin yoğun bir dokusudur ve bir yabancının varlığı hemen fark edilir.

İslam kentlerine dışardan baktığımızda göreceğimiz bir başka özellik yeşilin yokluğudur. Endülüs'ün eski İslam kentlerinden bildiğimiz gibi doğa içeri alınmıştır. Bütün tarihi Endülüs evlerinin bitkiler, çiçekler ve genellikle çeşmeleri olan iç avluları vardır. Kitaptan tutun da mimariye kadar her tür yüzey için bitkisel şekiller

Dayanışma mimarisi, Mardin

İslamda en sevilen süsleme motifleridir. İslam kentinde doğanın evcilleştirilip içeri alındığını söyleyebiliriz. İç avlularda ise doğanın en özenle korunmuş şeklini görürüz.

MODERNLEŞME

Yeni teknolojiler, endüstrileşme ve modernleşme ile geleneksel toplumsal doku genel olarak yitirilmiştir. Batı'da kentler, Rönesans'la ve özellikle Aydınlanma ile endüstrileşen toplumun gereksinimlerine ayak uyduracak şekilde giderek uyarlanmışken, 19. yüzyıl başında sosyal değişimlere karşı koyan İslam dünyası, etkilerine hazırlıksız kaldığı endüstrileşmenin ürünü olan şiddetli dönüşümleri hevesle kucaklamıştır. İlk belirgin değişim, hem sosyal dokuyu hem de ulaşımı ilgilendiren 'hareketlilik' ile ilgilidir. Hareketlilikteki ileri hız kentin kademeli düzenini altüst ederek sosyal değerlere karşı da güvensizlik doğuran bir kaos geliştirmiştir. Uzun bir tarih içinde geliştirilmiş ve anlam kazanmış olan 'yer' duygusu kaybolmuş ve genellikle farklı işlevlere açık olan yoğun kullanım alanları sığlaşarak anlamlarını yitirmişlerdir.

Richard Sennett'in yazdığı gibi, geleneksel olarak İslam kentlerinde dini olanla olmayan arasında belli bir ayrım yoktur.[3] Bu ise,

3 Richard Sennett (1990).

Kuran'ın gündelik yaşamın her ayrıntısına karışarak bu farkı yok etmesiyle ilgilidir. Öte yandan, endüstrileşme ve modern yaşamın koşullarına uyma gereksinimi kentin dini atmosferini yok etmiştir. Ticaretin ve medyanın halkın kullandığı alanlarda saldırgan baskısı ise bir ilişkisizlik ve toplumsal sorumsuzluk havası yaratmıştır. Dini ve toplumsal değer ve ilkeler, bireyin hayal ve bilinç dünyasının özel mekânına çekilmiştir. Bu da halkın kullandığı açık alanların otorite ve anlam kaybına uğraması demektir. Son zamanlarda köktenci tavırların artması ile dini simge ve imgeler çoğalmışsa da, bu belirgin gösteri küreselleşen ve kültürel özelliklerini kaybeden kentlerin yeni görüntüsü ile genelde bir karşıtlık oluşturmaktadır.

İslam kent çevrelerinin bu ani fiziksel başkalaşması aynı zamanda, görselliğin İslam kültüründe hiçbir zaman öncelikli olmamasına da bağlı olabilir. Richard Sennett'in *Gözün Vicdanı* adlı kitabında da anlattığı gibi, Batı dünyasında bütün kentsel biçimler bir şekilde toplumsal değerleri yansıtır ve otoritenin ifadeleridir.[4] İslam dünyasında, kubbe ya da minare gibi bazı belirgin görsel simgeler dışında, biçimler genellikle kesin anlamlar yansıtmazlar; ancak geleneksel kullanıcılar için anlamlar açıktır. Çağdaş gelişmelerle toplumsal ve geleneksel anlamların yitirilmesi, anlaşılması ve yorumlanması zor olan aşırı bir ifade karmaşıklığına yol açmıştır. Aşırı İslami ve modern görüntüleri yan yana bulabiliyoruz. Aslında çağdaş toplumlar kültürel homojenlik göstermedikleri halde, belediyelerin estetik ve kültürel ilkeleri bilinçli ve bilgili bir şekilde seçilmediği için bu kaotik görünüş İslam dünyasında özellikle vurguludur. Öte yandan, modernizmin en son 'yapıbozum' kavramları da toplumsal alanlarda kesin ve belirgin değer ifadelerinin yok olmasına ve kentsel alanların süreksiz ve kopuk düzenlemelerle yoğunlaşmasına neden olmuştur.

AİDİYET

İslam kentinin başkalaşması kent yaşamına ilişkin estetik değer yargılarında iki uç tepkiye yol açmıştır. Tarih boyunca şiddetli

4 *Agy.*

değişimler her zaman anlamların okunabilirliğini ve değer yargılarını altüst etmiştir. Bugün İslam kentlerinde sosyal ilişkiler yönünden yaşanan değişimler aslında üç yüzyıl önce Batı kentlerinde yaşananlara benzemektedir. Bu nedenle bu değişimleri Richard Sennett'in 18. yüzyılın Paris ve Londra'sını incelediği *Kamusal İnsanın Düşüşü* kitabında kullandığı kavramlarla çözümleyebiliriz.[5] Yeni kentsel biçimlerin uygulamasını ve kentlilerin biçim ve anlamları algılamasını bu değişimler nasıl etkiliyor bu kitapta görüyoruz.

Önce, değişimlerin toplumsal ilişkileri, görünüş ve davranışları nasıl etkilediğine bakalım. Sennett'in açıkladığı gibi, "Kent yabancıların karşılaşmasının olağan olduğu yerdir. Ama 'yabancı' dediğimiz iki türlü insan olabilir. Birincisi 'insanların kendi kimliklerinin bilincinde olarak kimin oraya ait olup kimin ait olmadığı konusunda kurallar geliştirebildikleri' bir kapsamda 'yabancı' kavramıdır. Bir diğer anlam vardır ki o da bu kuralların geçerli olmadığı ve 'yabancı'nın farklı değil, 'bilmediğimiz' olduğu durumdur."[6] Sennett'a göre, "İkinci şekilde, insanların bilmediğimiz sayılarda olduğu durum, yeni ama belirgin olmayan bir sınıfın kentte gelişmekte olduğu ve kentin bu yeni sınıfa göre şekillendiği durumdur".[7] Çağdaş İslam kentlerinde kapitalist ekonomi ve göçlerle geçimini sağlayan ama eğitimsiz ve kentlileşmemiş bir sınıf oluşturmuştur. Metropoliten bir kentte artık, insanın atalarının ve ailesinin nereden geldiğinin bilindiği ile ilgili kentsel aidiyet hissi yitirilmiştir. Toplumsal alanda herkes yabancıdır ve toplumda davranış ilkeleri de kaybolmuştur. Kimlik kaybı ile ilgili olan köktenciliğin artmasıyla, kendine kimlik ve aidiyet arayanlar dini tarikatlara bağlanmaya başlamışlar ve örneğin Türk kentlerinde birçok kadın başını örtüş şekliyle aidiyetini ifade etmektedir. Erkeklere gelince, sakal ve bıyık tıraşları ve kent giysileri hangi sınıfa ait olduklarının bir göstergesi olmuştur.

İslam kentlerinin geçirdiği en belirgin ve etkileri en şiddetli olan fiziksel değişim dolaşımın hızlı bir trafiğe göre düzenlenişi olmuştur. 20. yüzyılın başından bu yana kentler yoğun ve hızlı bir trafiğe olanak sağlamak için sürekli olarak tekrar tekrar dü-

5 Richard Sennett (1974).
6 *Agy.*: 48.
7 *Agy.*: 48.

Dönüşen kent manzarası, Ankara, 2013

zenlenmişler ve bu bireylerin kent ile ilişkilerini en fazla zedeleyen faktör olmuştur. İslam kentlerinin açık olabilen alanları nispeten hareketli ve serbest alanlar iken şimdi yayalar ikinci derecede vatandaşa indirgenmiş, motorlu trafik ve otoparklar öncelik kazanmıştır. İnsanların bir araya gelebildikleri yegâne yer olarak ticari alanlar kalmıştır. Günümüzde ticari alanlar da kentlerin sınırlarında inşa edilen devasa alışveriş merkezlerine taşınmıştır. Böylece kent, alışveriş merkezleri, işyeri ve ev arasında bir trafik köprüsü haline dönüşmüştür. Gelişmiş Batı kentlerinde kent merkezi trafikten arındırılmaya çalışılırken İslam kentlerinde durum tümüyle tersinedir. Herkesin yabancı ve alışverişin yalnızca ticari anlamda olduğu büyük ticari merkezler, zamanında her türlü alıcının ve satıcının buluştuğu, zanaatçıların işlerini ürettikleri ortak bir ticari sokak olan 'suq' ya da pazar'ın yerini almıştır.

Ortak kent yaşamında önemli rol oynayan bir başka alan da meydandır. Geleneksel İslam kentinde meydan yoktu, ancak insanlar açık mesire yerlerinde, bir dere ya da göl kenarında, kentin dış sınırlarında bir araya geliyorlardı. Bu da çoğunlukla aile grupları

halinde olurdu. Hindistan'da bugün hâlâ ailelerin türbelerin, tapınakların parklarında piknik yaptıklarını görürüz. Osmanlı zamanında bu tür dinlence 18. yüzyılda Haliç kıyılarında popüler oldu. Türkiye'de büyük kentlerde bu tür gezintiler ve toplantılar kentlerin kontrol dışı genişleyip de sınırların ulaşılamayacak kadar uzaklaştığı 1980 yıllarına kadar sürmüştür; bu tarihlerden sonra büyük alışveriş merkezlerinde çarşıya gidip yemek yemek hafta sonlarının başlıca eğlencesi haline gelmiştir. Amman gibi bazı İslam kentlerinde ise, orta sınıf ailelerin arabalarıyla otoyol kenarlarında park edip kebap pişirerek hafta sonlarını geçirdiklerini görüyoruz.

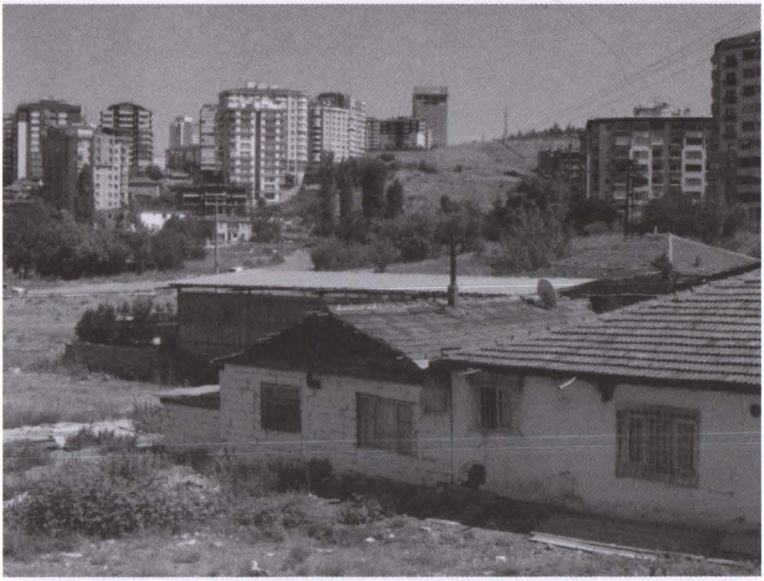
İlişki halinde bir sosyal dinamik olarak insan unsurunun kent merkezinden çekilmesi yerine, hiçbir anlam taşımayan devasa fantastik mimari formların güç ve para gösterisi kentlerdeki başlıca ifade halini almıştır. Bu gelişim küresel bir olgu olsa da İslam dünyasında bilhassa aşırı boyutlara ulaşmıştır. Bu aşırılık arkasındaki nedenlerden biri Batı ile rekabettir. Dubai bu konuda iyi bilinen bir örnek. Ama birçok İslam kenti belediyesi gece floresan ışık oyunları, mimari temeli olmayan ama suni dekorları ve süsleri yoğun olan toplu konutlarla Dubai örneğini kopya etmektedirler. Örneğin, Ankara'nın Keçiören semti belediye tarafından bir tür Disneyland'a dönüştürülmüştür.

İslam kentlerinde yaşayanların psikolojilerinde gelişen bir yenilik de refah içinde bir yaşam arzusudur. Sennett'in de ifade ettiği gibi: "İnsanların mutlu olmaya hakları olduğu savı Batı'ya ait modern bir düşüncedir. Sefalet içinde yaşayan, katı sosyal kademelenme içeren ya da güçlü dini inançları olan toplumlarda, böyle bir psikolojik tatmin kendi başına fazla bir şey ifade etmez."[8] İslam kent belediyelerinin kentlerin fiziksel biçimlerine müdahaleleri de, Müslüman toplumların, dini inançlarına rağmen yakın zamanda edindikleri bu psikolojik tatmin gereksinimi ile ilgilidir. İnsanların bugün dine yaklaşımları ne denli farklılık gösterse de çoğu Müslüman hâlâ dini akidelerine güçlü şekilde bağlıdır. Bu açıdan bakılınca bugün kentlerde gördüğümüz farklılaşmanın politik nedenlere bağlı olduğunu düşünmek yanlış olmayacak. Bu yoruma göre artık bildiğimizi sandığımız şekliyle bir İslam kentinin yok olduğunu ve de yerinde fantastik bir İslam kentinin peydahlandığını söyleyebiliriz.

8 *Agy.*: 90.

Araba yolu yanında kimsenin yaklaşamadığı göz boyama şelalesi, Keçiören, Ankara, 2012

Gösteri kentlerinden Dubai, 1999



Kent dönüşümünden manzara, Ankara, 2013

Abu Simbel'in bir köyünde Nil kenarı yerleşimi, 1987

Genel olarak bütün kentler içinde en fazla kendine ait kültürel niteliklere haiz olan İslam kentlerinin küreselleşme etkileriyle nasıl kimliksiz hale geldiğini görüyoruz. İslam kentlerinin tipik özellikleri bilhassa içe dönük mahalleler, mahremiyete bağlı bir dolaşım sistemi ve açık alanların yokluğu olarak beliriyordu. İslam kentinin içe dönüklüğü aynı zamanda yeşilin ve bitkilerin evcilleştirilmesi ve çoğu İslam kentinin kuru görünüşüyle sonuçlanıyordu. Küreselleşmenin en bariz neticeleri dolaşımın hızlı bir trafik için uyarlanması, sosyal bağlamın ve aidiyetin yitirilmesi ve yeni alışveriş imkânlarının geleneksel pazar yerlerini yok etmesi olarak özetlenebilir. Bugün birçok İslam kentinde belediyeler politik taraftar kazanmak amacı ile az gelirlilerin yaşadıkları semtlerin yakınında Disneyland misali parklar ve eğlence alanları kurarak popüler beğeniye çanak tutmaktadırlar. Bunun sonucu olarak birçok İslam kentinde gösterişli yapıların ve heykellerin hemen otoyolların ya da çöplüklerin yanında yer aldığı melez biçimlenmeler görüyoruz. Kimlik arayışı geleneksel toplumsal değerlere bir dönüş yaratmışsa da Batı teknolojilerini ithal ederek refah peşinde koşmak da öncelikli bir tavır olmuştur. Modernleşme ile İslam kentlerinin başlıca sorunu hızlı toplumsal gelişmelerin yüksek gelir gruplarına ait Batılılaşmış sınıflara koşut olarak işsiz ve sefalet sınırında yaşayan insanlar yaratmış olmasıdır. Bundan ötürü İslam kentleri, gelişmiş ülkelerde gördüğümüzden çok daha ileri ölçüde kaos içinde bir sefalet ve Batı ithalleri ile yaşayan modern görünüşün iki kutbu arasında yaşamaktadırlar. Bu tür bir biçimlenme ancak yeni bir estetik anlayış ve değerlendirme ile çözülebilir.

Bellek ve Direniş*

Bu bölümde kent ile ilişkilerde rahatsızlık yaratan iki önemli sorun irdelenecek. Genellikle Türk kentlerinden söz edilse de birçok dünya kentinin benzer sorunlar yaşadığı bilinen bir gerçek. Birinci sorun kapitalist pazarın artan saldırganlıkla her yeri işgal ederek nefes alınacak özgür alan bırakmaması. Jean Baudrillard bunu zamanımıza özgü, yapaylığın kanserojen büyümesi olarak yorumluyor.[1] İkinci sorun ise yaşam hakları yok sayılanların artan güvensizliği ve sürüklendiği anarşi.

Küreselliğin en güçlü ekonomik desteklerinden biri kentlerin inşası. Yeni kent biçimi küreselliğin lokomotifi olan birleşmiş endüstriler tarafından şartlanmaktadır. Bir gösteri kültürünün ürünü olan yeni kentsel biçimler oluşmaktadır. Bu durumda tarihi referanslar ancak turistik ilgiler olarak yaşatılmakta.[2]

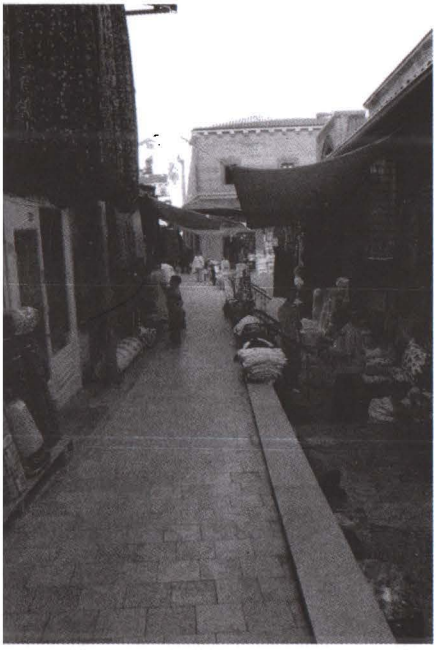
Geri kalmış ve gelişmekte olan ülkelerdeki nüfus artışı, kentsel düzeni bozan en önemli etkeni, büyük kentlere iş ve sosyal hizmetler için göçü yaratmaktadır. Öte yandan güç ve kaynakların merkezileşmesi kontrolü elinde tutanlar için bu durumu bir avantaja dönüştürmektedir. Türkiye'de bu durum, kırsal göçerlerin akrabalık ve dayanışmaya dayalı eski sınır yerleşimlerinin hızla yerini alan toplu konut projelerinde kendini belli etmektedir. Göçenlerin bellekleri silindikçe yerleşik düzene dahil olurlar. Bütün

---

* 2011'de *Gimme Shelter/ Global Discourses in Aesthetics* başlığı ile yayımlanan *International Yearbook of Aesthetics* (Editörler: Jos de Mul ve Renée van de Vall) içinde "Memory And Resistance – The Body and Urban Form" başlıklı, daha az geliştirilmiş bir makale olarak yayımlanmıştır.

1 Jean Baudrillard (1979: 236). "La métastase inaugurée par les objets industriels finit dans l'organisation cellulaire. Le cancer est en effet la maladie qui commande toute la pathologie contemporaine, parce qu'elle est la forme même de la virulence du code: redondance exacerbée des même signaux....."

2 Son on yıldır Çin'deki kentler birbirine benzer çağdaş ve çok katlı yapılarla donatılırken geleneksel yerleşimler yerle bir edilmiştir. Şangay ve Pekin son on yılda tümüyle farklı bir görüntüye bürünmüştür. Ancak, sırf turistik ilgi için bazı sınırlı alanlar geleneksel haliyle bırakılmaktadır.



Merzifon'da eski çarşı, 2014

Mardin'de bir sokağa bakış, 1998

güçlerin ve karar mekanizmasının merkezi olduğu bir politik durumda ancak kaybedecek hiçbir şeyi olmayan fakirler yerleşik düzenin dengesini bozabilirler. Bu kentsel kapsamda kaos gibi görünse de, eşitsizliklerin farkına varılmasına yol açan tek durumdur ve yenileşmenin tek itici gücü olabilir.

Birçok çağdaş sanatçı yersizleşmiş insanların yaşamlarını ve çabalarını yeni imkânlara yol açacak diyalektikler olarak konu edinmişlerdir. Belgesel film yapımcısı ve kuramcı Ege Berensel şöyle yazıyor: "Çokluğun hareketleri yeni uzamlara şekil verir; yolculukları yeni yerleşim alanları kurar. Otonom hareket çokluğa yaraşır yeri belirleyen şeydir. Bedenlerin üretken akışları yeni ırmakları ve limanları tanımlarken, çokluk tarafından yeni bir coğrafya kurulur. Yeryüzü şehirleri birdenbire ortaklaşan insanlığın büyük hangarları ve dolaşımın lokomotifleri, geçici yerleşim yerleri ve yaşayan insanlığın kitlesel dağıtım ağları haline geliyor.(...).Bu hareketler

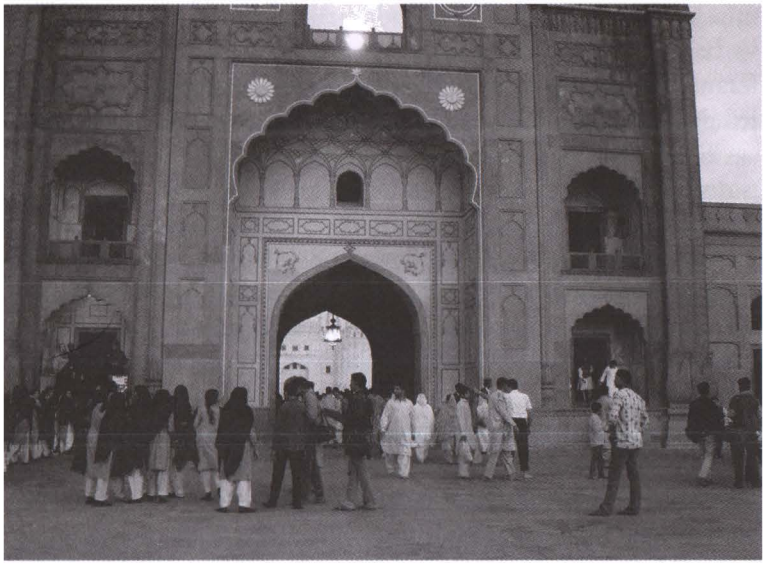
sıklıkla dehşetli acılar pahasına olur; ama bu hareketlerde ayrıca, etrafında yeni özgürlüklerin kurulduğu yeni uzamları tekrar ele geçirmedikçe tatmin olmayan bir özgürlük arzusu da vardır."[3]

Kodifiye edilmiş bir yaşam tarzı olarak karşımıza çıkan küreselleşme giderek kültürel farklılıkları yok etmektedir. Öte yandan, kapitalist tüketimden payını alamadığı gibi, sürdürmeye çalıştığı durumunu da yitiren az gelirlilerin büyüyen hoşnutsuzluğuna yok açmaktadır. Bu durum en çok megalopolislerin kenar mahalleleri ve gecekondularında kendini belli ediyor. Bir yandan kapitalist beğeninin sonsuz tekrarı, öte yandan dondurulmuş geleneksel tavırların zorla sürdürülmeye çalışılması, bütün dünya kentlerinin iki karşıt yüzünü oluşturmaktadır.

Bedenin kent ortamında giderek güvenini kaybetmesi ve bellek aracılarının değişerek yok olması kentle ilişkinin önemli sorunları haline gelmekte. Tarih boyunca belleğin sözelden yazıya ve bugün dijital aracılara dönüşmesi bedensel ilişkilerimizi de değiştirmiş, çevre ile ilişkimiz mekanik hale gelmiştir. Bedenin bir şekilde mekanik bir aygıt gibi anlaşılması kentsel planlama stratejilerinin çoğunun temelini oluşturmaktadır. Bunun altında da inşa ve dolaşıma bağlı ekonomik dürtüler yatmaktadır. Öte yandan, kentsel çevrenin sosyal değerlere ait referansları yok oldukça sosyal kavram ve ilişkiler de değişmektedir. Bugün birçok farklı kültürel ve politik grupların yan yana yaşadığı kentsel ortamlarda, ekonomik çıkarlara göre insanları bölen politik güçlerin empoze ettiği sosyal değerler geçerli olmaktadır.

Akıllıca ve bilgiyle planlanmış çevresel stratejiler insanların yerlerini kafileler halinde terk etmelerini gerektirmeden yaşama geçirilebilir; zira geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıldaki endüstrileşme hakeretleri bize yeterince örnek ve bilgi vermektedir. Ani ekonomik ve endüstriyel değişimler insanları yerlerinden eder ve dehşetli baskılar altında kentler dönüşüme uğrar. Türkiye'deki kentler de Afrika, Orta Doğu, Hindistan ve Çin gibi politik ve ekonomik dönüşümlerin insani ve kültürel ölçeklerin ötesinde yer aldığı ülkelerdeki kentlere benzemektedir. Bu durumda politik güçler eyleme geçmede insafsız davranmakta, kentler yıkılıp tekrar

3 Ege Berensel (2012).



Lahor'da camiye girenler, 2009

kurulurken çeşitli kültürel kimliklerin sürdürülmesinde yardımcı olabilecek pek az referans korunabilmektedir. Bu tür dönüşümlerin karşısında önerilen, kentlerin dondurulmuş korunması değil. Bireye ve bedene karşı duyarsızlığın çözümlemesi şiddetli küresel kültür değişimlerini anlamak için yararlı olabilecektir.

İnsan bedenine ve kent ile ilişkisine birkaç açıdan bakabiliriz: Bergson'un 'Bellek ve Madde' kuramı perspektifinden, Guillemette Bolens'in eklemlenmiş beden kavramı açısından ve Richard Sennett'in yazmış olduğu bedensel çaba kavramı açısından. Tüm bu görüşler bir şekilde görüngübilim (fenomenoloji) alanına girmekte ve nesne ile özneyi bir arada düşünmektedirler. Bu tür yaklaşımlarda, beden ve onun ait olduğu birey olarak özne, anlamı bazı nesneler ve aygıtlar kullanarak yaratmaz, tersine kendisi eylemdir ve anlamdır. Eylem ya da etkinlik, biçim ve anlam özne ve duyumsal varlığı tarafından yaratılır. Bunu kentsel kapsam açısından anlamak istersek, tüm tasarım kararlarının bedenin hareketlerine gereksinimlerine ve çevre ile ilişkilerine bağlı olarak oluşacağı sonucuna varırız. Beden ve ona sahip olan insan çevreye yaklaşı-

mında ve hareketlerinde her anda fiziksel ve zihinsel birikimlere ve belleğe bağlıdır. Bundan dolayı çevrede belleğe hitap eden referanslar bedenin uyumlu hareketi ve insanın çevresi ile uyum içinde olabilmesi için gereklidirler.

20. yüzyıl başında endüstrinin güçlenmesiyle dünya yeni üretim ve tüketim şekillerine uyarlanarak yeni ürünlere göre tekrardan biçimlendi. Bu yeniliklerin en bariz ve zorlayıcı olanı bütün fiziksel yönleri ile kentin kendisi idi. Eski yerleşimler yeni konutlara, yeni dolaşım ve iş alanlarına yer açmak durumunda kaldı. Geçmiş, fizikselliği ve belleği ile yok edilmeliydi. Bu yaklaşımı temsil eden en çarpıcı sanat hareketi kuşkusuz, mimari ve kent planlamasında da etkili olan fütürizmdir. Sant'Elia'nın görkemli yeni kentleri temsil eden çizimleri o dönem mimarisinin en yenilikçi önerileridir. Böyle bir akımın en az endüstrileşmiş bir ülkeden çıkması, belki de bütün Avrupa ülkeleri içinde İtalya'da tarihin en fiziksel şekliyle görünür olmasına bağlıdır. Ama bu unutma ve yıkım ideolojisine karşın İtalya mimari ve sanat olarak geçmişin en fazla korunduğu yer oldu. Bunun nedeni ise ekonomisinin bu yenileşme ideallerini destekleyememesidir. Bir başka neden de büyük İtalyan kentlerinde iş imkânlarının gelişmemiş olduğundan diğer endüstrileşmiş ülkelerde olduğu gibi kentlere göç olmaması. O dönemin romanlarında okuduğumuz gibi, İtalya'da insanlar başka yerlerde iş bulamadıkları için yerlerinden yurtlarından o kadar çabuk koparılmadılar.[4]

Küreselleşmenin en sarsıcı etkilerinden biri 19. yüzyıl ortasında endüstrileşme ile başlayan göç hareketleridir. Ayrıca Amerikan dış politikasının zorlaması ile azınlıklar dinlerine göre göçe zorlanıp vatan değiştirince, göçler vahim boyutlar aldı. Giderek kapitalist üretimin fabrikalarda vasıfsız işçiye gereksinimi arttı. Köy yerlerinin boşalmasıyla buralarda iş ve yiyecek de eksildi. Birçok ülkede eğitim ve sağlık hizmetleri yalnızca kentlerde mevcuttu. Avrupa kentlerinde göçler sömürgelerden, diğer ülkelerde ise genellikle köylerden olmaktadır. Küreselliğin yarattığı farklılık karmaşası içinde kimlik arayışı popüler kültür ortaklığında yanıt

4 Luigi Meneghello (1986). Yüzyıl başında İtalyan kasabalarının sefaletini anlatan bu roman İtalya'daki endüstrileşme sürecine de ışık tutmaktadır.

bulmaktadır. Kent büyüdükçe okumuş ve okumamış farkında oran da artar. Giderek, kültürel, eğitim ve eğlence olanakları yetersiz alt gelir yerleşmeleri kenti sarar.

Bazı çağdaş Türk sanatçıları video sanatlarının konularını İstanbul'un kenar mahallelerinden ve gecekondularından seçmektedirler.[5] Bu işler bazen haksızlıkları açığa vurmaya çalışırken durumu estetize etme (güzel bir şekilde gösterme) gibi bir çelişkiye de düşmektedir. Yine de birçok kişi ancak bu işler vasıtasıyla bu yerler hakkında bilgi edinmektedir. Buralarda yaşayan insanların çoğu kendi yerel kültürlerini kapsam dışı ve yabancılaşmış bir ortamda hazırlıksız yöntemlerle sürdürme çabasındadır. Bu yerleşimlerde köylerin organik atmosferi, atılmış ya da dönüştürülmüş hurdalarla yeniden yaratılmaya çalışılmaktadır. Sefalet bütün dünyada benzer görünümlere sahip olsa da uzun vadede buraları yeni tür bir yerel kültür alanına dönüşürler. Geleneksel kültür ve kimlikler yoksul ve yersiz bir kültürle yer değiştirir.[6]

Üst gelirlilerin yerleşimlerinde de durum her zaman iyi olmuyor, zira buralarda yaşayanlar yeni alışveriş, dolaşım ve eğlence türlerine sürekli gereksinim duydukları için buraları daha sık yenilenmekte. Evler yeni binalara yer açmak için yıkılıyor, yollar sürekli değişiyor ve mahalleler sürekli yeniden biçimleniyor. Sonuçta geçmişe ait bütün izler siliniyor. Mahalleler kimliklerinden sıyrılmış işlevsel mekanizmalara dönüşüyorlar. New York, Paris ya da Madrid gibi kentlerin, bazı binaların kültürel miras sayıldığı mahalleleri kentin temsilî yüzünü oluştururken kentin asıl yaşanılan alanları genellikle yeni inşa edilen yerlere taşınıyor. Türkiye'nin Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyük kentleri rant amacıyla sürekli yenilenmektedir. Türkiye'de kent belleğine hasredilmiş yoğun bir edebiyat mevcuttur. Bazı kentlerde mahalleleri sadece güzelleştirmeyi değil, eski fotoğraf ve belgelerin arşivini kurmayı amaçlayan sivil kuruluşlar oluşmuştur. Kent yalnızca dolaşımın amaçlandığı vasıfsız bir yere dönüştükçe hayali de olsa geçmişle ilişki arzusu artıyor.

Doktora tezinden geliştirilen *La Logique du Corps Articulaire* (Eklemlendirilmiş Bedenin Mantığı) kitabında Guillemette Bo-

5 Özellikle 2005 İstanbul Bienali kent üzerine odaklandığı için bu tür örneklerle doluydu.

6 Jale Erzen (2001: 285-297).

lens, Sokrates sonrası Yunanistan'da bedene yaklaşımı inceliyor ve farklı bellek aracılarının tarih boyunca beden kavramını nasıl değiştirdiğini anlatıyor. Homeros döneminde oluşumların, yaratıcılığın ve toplumsal değerlerin kaynağı olan beden kavramlarının Yunan toplumunun yazıyı kullanmaya başladığında nasıl değiştiğini, sözel kültürlerde bedenin her zaman bir hareket ve devinim olarak kavrandığını açıklıyor. Yaratıcılığın, bedenin nesne olarak kullandığı ve bağımlı olduğu bir aracı dolayısıyla değil, bedenin hareketi dolayısıyla mümkün olduğuna inanıldığını iddia ediyor: "*Daedalus'un Knossos'ta Ariane için yarattığı budur: Bir mimari, bir koreografi, ya da dans eden bedenler değil, dansı hareketlerini yaratmıştır.*" [7] Bolens'e göre, bugün insan bedeni estetik, dini, politik ve atletik anlamlarla donatıldığından kendinden başka şeylerin simgesi olmuştur. Bolens, Orta Afrika'dan bir örnek veriyor: "Bir köylüye yeni okul müdürü hakkında ne düşündüğü sorulunca, 'Önce bir görelim, nasıl dans ediyor' diye cevap verir."

Sözel toplumlarda düşüncelere, duygulara ve dünya ile ilişkilere bedenin hareketleri neden olmaktadır. Erick H. Havelock'un *Preface to Plato* (Platon'a Önsöz) adlı kitabında incelediği gibi,[8] yazının gelişmesi ile beden bir hareket ve yaratıcılık kaynağı olmaktan çıkmış, önemli bedensel öğelerin vücuttaki açıklıklar (ağız, burun, kulaklar, vs.) olduğu ve dünya ile ilişkilerin iç ve dış arasındaki bağı kurduğu, farklı şekilde anlaşılmaya başlanmıştır. Sözel bir kültürde şekiller, daire nasıl mehtaba benzetilerek tanımlanıyorsa, belirli referanslara göre anlaşılmaktadır. Halbuki yazının gelişmiş olduğu toplumlarda nesneler soyut biçimleri ile görülür, daire, kare, gibi. Sözel bir kültürde bütün işaretler beden ile ilişkilidir. Bu da kentin, düzenleyici ilkesini insanın beden hareketinden alan bir çevre olarak düşünüldüğü anlamına gelir.[9] 20. yüzyılda bellek aracıları olan yeni teknolojiler bedenin sınırlarını değiştirmişlerdir. Örneğin, röntgen bedenin içini ve organlarını kavrayışımızı değiştirmiştir. Bolens'e göre dijital teknolojilerle dil ve bellek ile ilişkimiz yeniden şekillenmiştir. "Sözcükler yalnızca sayısal bir mekânda var olup (artık) duyumsal bir şekilde algılan-

7 Guillemette Bolens (2004).
8 Eric A. Havelock (1967).
9 Guillemette Bolens (2004).

mamaktadır." Bu tür değişimler çevremizi nasıl algılayıp anladığımızı etkilemektedir.

Henri Bergson'a göre her an, yaşanmış olan bütün tarihi içinde taşır. Bundan ötürü bir anlamda unutmak diye bir şey yoktur. Beden bütün fizikselliği ile geçirmiş olduğu tüm değişimlerin deposudur. Beden bir yerdeki bütün yaşantıları dolayısıyla bilinçaltından o yerle ilişki içindedir.[10] Kent ve içinde yaşayanlar arasında gelişen ilişkiler ve anlamlar açısından bu önem taşır. Bir kentin tüm değişimleri aynı zamanda orada yaşayanların bedenlerinde iz bırakır. Bu anlamda bir insan kentteki değişimleri yaşadıysa bir şekilde kent ile geçmişe ait bir ilişkisi vardır. Hüzün dolu olsa da bu anılar insanı geçmişi ile ilişkilendirdiği için değerlidir. En rahatsız edici olan bedenin yersiz kılınmasıdır.

Öte yandan *Anti-Ödipus* adlı kitabında Gilles Deleuze sürekli unutma arzumuzdan söz eder. Kapitalizmin tüketimi çoğaltma yöntemleri geçmişten çok farklı olmasa da işleyişini unutkanlığa bağlı yöntemlerle kurmaktadır.[11] Deleuze'ün *Mille Plateaux'da* açıkladığı gibi, yeni kültür organsız ve yerinden koparılmış gibidir. *Anti-Ödipus*'ta yalnızca dışarıyı gören ve içsel görüşü (sezgisi) olmayan insandan söz eder.[12] Kent, anlamları ve gerçekliği hakiki görselliği olmayan imgelerle sunar. Bu şekilde kapitalizm kendini emniyete alarak dünyayı sömürmektedir. Bolens'in de ileri sürdüğü gibi kültürler insan ve yeryüzü bedenini kodlayarak kırılmalara, kopmalara karşı gelebilirler. Bolens burada Homeros destanlarından anlaşıldığına göre zaman içinde sürekliliğin ve anıların bedene verilen kodlamaların farkındalığı ile sürdüğünü anlatmakta ve Ulis'in dadısının onu nasıl vücudundaki işaretten tanıdığı örneğini sunmaktadır. Ulis, Hektor ve Aşil gibi, bütün eski Yunan kahramanları bedenlerinde kimliklerinin niteliğini taşırlar. Yersizleşmiş ve organları yok edilmiş, yumru, *Rhizome* türü bedenlerle kültürün sürekliliği imkânsızdır. Bu tür bedenler kapitalist üretimin sürekli olarak yinelenmesine olanak kılar.

Richard Sennett'in iki kitabı yukarıda sözü edilen beden kavramları açısından önem taşıyor. *Ten ve Taş*[13] kitabında Sennett za-

10 Henri Bergson (2007).
11 Gilles Deleuze ve Felix Guattari (1980).
12 Gilles Deleuze ve Flix Guattari (1972-1973).
13 Richard Sennett (1994).

man içinde bedene karşı tutumların değişmesiyle Batı'nın kentsel biçimlerinin tarihini çizmekte; *Düzensizliğin İşlevleri* kitabında, gençliğinde yaşadıkları saplantılardan dolayı insanların sonradan kente ait nasıl anti-demokratik tavırlar takınabileceklerinden söz etmektedir.[14] Sennett'in tartıştığı gibi eğer kentin insan bedeni ile ilişkisi anlayışımız dolayısı ile şekilleniyorsa, Bergson'un ileri sürdüğü gibi beden aynı zamanda tarihin bir deposudur. Açıklandığı gibi, zaman içinde kent bedeninin uzuvları yok edilmiştir.

Bir kenti ya da herhangi bir çevreyi anlayabilmek için bedenin o mekânda nasıl hareket ettiğini ve ne hissettiğini bilmek gerekir. Kentlerin yalnızca görsel olarak bir anlamları yoktur. Salt görsel olan bile bedenin hareketi ve duruşları açısından değerlendirilmelidir. Asya ve Orta Doğu'daki kentlerin büyük cazibeleri bedeni yönlendiren ve duyuları harekete geçiren dürtülerle dolu olmalarıdır. İnsan bu kentlerde yabancı bile olsa hep çevre ile ilişki içindedir. *Ten ve Taş* kitabına göre bedenin mekân içinde harcadığı gayret zor olsa, acı verse de, diğer insanları ve duygularını anlama yoludur; açıklık ve sosyal bağlar yaratır. Doğu ve Batı kentlerinin beden ile ilişkileri farklıdır. Bedenin kent ile ilişkisini Yahudi-Hıristiyan kültürün acı ve günah ilkeleri açısından inceleyen Sennett, bedenin farklı zorluklara itildiğinde çevre ile ilişkisinin derinleştiğini anlatır.

Gerçi Sennett'in çözümlemeleri Doğu kültürünü içermiyor ama, Japon, Hint, ya da İslam olsun bütün Doğu kentlerinin bedeni sürekli denediklerini söyleyebiliriz. Bu farklı şekillerde gerçekleşir; bir İslam kentinde beden dolambaçlı sokaklardan ilerlerken sürekli olarak çeşitli duyumsal dürtülere maruz kalır. Kamusal yapılar olarak cami, medrese ve pazar alanları, kubbe ve minare ortak simgeler oluşturur. İslam kentlerinde heykel ve devlet binaları gibi, toplumsal anlam oluşturabilecek anıtlar yoktur. Birey kenti genellikle duyumlarıyla kavrar. Uzakdoğu'da ise mabetler yalınayak girilen ve sunakların bırakıldığı yerlerdir. Genellikle bu mabetler ulaşılması kolay olmayan tepelerde ya da yüksek merdivenler üstünde yer alırlar. Japonya'da mabetlere giden yollar orman içinden dolanırlar. Bütün bunlar bedensel bir gayreti gerektirir. Bu tür bir bedensel gayret ile insan yalnızca zihinsel olarak değil ama Bergson'un bellek hakkında söylediği şekilde farkında-

14 Richard Sennett (1996).

lık yaşayarak anlamları içselleştirir. Demek ki, Sennett'in sözünü ettiği bedensel gayret kavramı bir acı ve günah kültürü olan Yahudi-Hıristiyan kültürüne mahsus değil, bütün kültürlerde var olan bir kavramdır. Merleau-Ponty'nin de vurguladığı gibi, anlam önce bedensel olarak içselleştirilir. Kent estetiğinin bu açıdan görülmesi gerekir.[15] Kentte yürüyebilmek amaçlı ya da gelişigüzel olsun bedensel gayret ile kente yakınlığı yoğunlaştıran bir eylemdir.

Trafiğin hızı ve dehşet verici kazalar kentsel tasarım örneklerinin ne denli gayri-insani ve insan bedenine yabancı, hatta düşman olduğunu göstermektedir. Belediyelerin son zamanlarda bütün dünyada çok itibar ettiği görsel nitelikte gösteriler bu fiziksel ilişki ve özen eksikliğini telafi edemiyor. Aynı zamanda suni bellekler de oluşturulmaktadır; hatta herhangi bir kültürden seçilebilecek referanslar bile sunulmakta. Örneğin, Güney Kore'de ister Hıristiyan ister Hindu düğünü düzenlemek için seçebileceğiniz uygun biçimli binalar mevcut. Ya da köyden geliyor ve kent ile ilişkiniz yoksa, Ankara'da belediyenin sizin için yeniden yarattığı bir Selçuklu tarih parkında kimlik arayışınızı tatmin edebilirsiniz.[16]

Kutlamalar ve törenler bugünün kentlerinin çoğunda yok olmuştur. Zira bunlar zaman ve disiplin isteyen, insanların yalnızca seyirci değil aynı zamanda katılımcı olmasını gerektiren etkinlikler. Buna karşın kent yeni haliyle sadece görsel bir sunuma, daha doğrusu sanal bir olguya dönüşmüştür. Belediyeler herhangi bir yerin tarihini benimseyip kendi tarihleri gibi sunabiliyorlar. Ankara Belediyesi de Asya Türklerinin atası sayılan Cengiz Han'ın tarihini benimsemeye karar verdi. Böylece Ankara asıl geçmişi ile hiçbir ilişkisi olmayan farazi bir Asyalı geçmişi sunmakta. 1980'lerde kentin eski kısmında Roma kentinin, kolonlu forumu, mabetleri ve evleri ortaya çıkınca bunlar hemen toprak altı edilerek gizlendi. Zira bu geçmiş köktenci belediyenin benimsediği geçmiş değildi. Aynı yerde iki bin yıldır duran, iki dildeki yazıları ile eşsiz ve ünlü Augustos mabedi ise temellerinin tam yanına havuzlar yapılarak sabote ediliyor. Ankara'da bariz şekilde yapılan bu ters müdahaleler aslında bugün dünyanın birçok yerinde tutucu politikaların

15 Maurice Merleau-Ponty (1945).

16 Ankara Mimarlar Odası "Öteki Ankara" başlığı altında bu heykelleri örnekleyen, yayımlanmamış bir fotoğraf dosyası hazırlamıştır.

yaygın yaklaşımı. Politik güçlerin kentleri kendi ideolojilerine göre biçimlendirmeleri yeni bir gelişme değil. Bugün korkutucu olan yenilik bu güçlerin uluslararası üretim ve pazar mafyası ile bütünleşmiş olması.

Baudelaire'in ya da Hemingway'in Paris'i de böyle miydi? Yoksa ancak günün teknolojik imkânlarına göre mi değişiyordu? O günlerin insanları geçmiş ile ilişkilerinin bugünkü kadar ani şekilde değiştiğini düşünüyorlar mıydı? Manet'nin Luxembourg Parkı'nı konu alan resminde günün birçok entelektüelini ve sanatçısını görüyoruz. Bugün herhangi bir kent parkında bu insanları görebilir miyiz? Madam Bovari'yi, Zola'nın kitaplarını ya da zamanımız sosyoloğu Pierre Bourdieu'yu okuduğumuzda Flaubert ve Baudelaire'in özgürlükçü düşüncelerinde kentin ne büyük rolü olduğunu anlıyoruz.[17] Tour Eiffel o günlerde, bugün üstünde floresan ışıklar yakıldığındaki gibi anlamsız bir gösteri miydi? Benzer şekilde Hong Kong, limanı ve sularındaki binlerce kayığı ve yelkenlisi ile sahici bir ilgi alanı oluştururken, neden bütün kent her an değişen floresanlarla donatılmış ve suni bir görüntüye bürünmüş durumda?

Bugün bir Doğu ya da Batı kentinden söz etmek zor. Hiçbir kent bireyleriyle yakın bir ilişki içinde değil. Bazı durumlarda, kenar mahalleler kent merkezlerinden çok daha sahici bir kültür ifadesi taşıyorlar. Zira buralarda yaşayanlar göçmen oldukları için alıştıkları eski çevreleri tekrar yaratmaya çalışıyorlar ya da kentin sunduğu kişiliksiz yeni görüntülere bütçeleri yetmiyor.

Kent yaşamını anlamlandırmak ve yerel ilişkiler geliştirmek için kültürün kent yaşamına her şekliyle dahil edilmesi önemli. Bütün kültürel etkinlikler bir şekilde bireye hitap eder ve öznel olanı canlandırır. Örneğin İbsen'in bir piyesini seyrederken başka bir kültürden olduğu halde, kendimizden bir şey buluruz. Kültürel etkinlikler bir şekilde anıları tazeler. Aynı zamanda toplumsaldırlar. Belediyelerin, özellikle Türkiye'de ve çoğu az gelişmiş ülkede kültür yerine sanal gösterilere öncelik vermesi kuşkusuz büyük bir yanılgıdır ama bu tür görsel sunumların böylesine yaygın olabilmesinin bir nedeni de bunların statüko için bir tehdit oluşturmamaları.

17 Pierre Bourdieu (1992).

III

Yapı

Dünya Niteliklerini Yaşamak*

Abu Simbel'in bir köyünde önde yeni kazılan bir temel ve arkada konutun cephesinde Burak, gemi ve uçak resimleri, 1987

En geniş ve temel anlamında estetik duyumsal niteliklerin arı zevki anlamına geliyorsa, bu zevkin tüm duyumlar için geçerli olduğu alan şüphesiz mimarlıktır. Ancak mimarlığı bütüncül bir sanat, yani bir *Gesamtkunstwerk* yapan yalnızca çoğul duyumsal yaşantılar ve hazlara olanak sağlaması değil, bu haz ve yaşantıların varlık ve dünya hakkında anlamlara yol açmasıdır. Tepkilerimiz genellikle sosyal değerlerle şartlandığından, bu anlamlar bir ölçüde sosyal değerlerle ilişkilidir. Mimarlık, yani insanın kendi yarattığı bir yerde barınması ve yaşam gereksinimlerini karşılaması, ayrıca farklı mimari yapılarda yaşamın farklı halleri ile karşılaşması, yaşam ve dünya ile ilgili bir farkındalığa ve hazza yol açar ve bu anlamları toplumsal kapsamla da ilişkilendirir. Zira yapı, ikamet ya da başka gereksinimler için olsa da her zaman toplumun bir

şekilde paylaştığı bir şeydir. Mimari yapı genellikle kentsel ortamda yer aldığından, bizim dünya ve evren ile ilişkimize gönderme yaptığı kadar toplumsal ilişkilerimizi de ilgilendirir.

Bu bölümde amaç, fenomenolojik bir yaklaşımla, yani yaşantılardan ve bunların irdelenmesinden yola çıkarak, yapıların dünyanın duyumsal niteliklerini açığa çıkarıp kavramamıza ne şekilde olanak sağladıklarını araştırmak ve yorumlamaktır. İnsanlığın ikinci bir teni sayılabilecek olan yapılar dünyayı yeniden oluştururlar ve evcilleştirirler. Burada, mimarlığın olanak sağladığı dünya farkındalığımızın toplumsal kapsam ile ilişkisini aydınlatmak amaçlanmaktadır.

Bu bölümün ana hedefi, Roger Scruton'un *The Aesthetics of Architecture* (*Mimarlık Estetiği*) kitabında yaptığı gibi, mimari öğelerin biçimsel niteliklerinin felsefi yorumlarını yapmak değil bilişsel ve duyumsal olarak yapılarla ve genelde mimarlık ile nasıl ilişki kurduğumuzu açıklamak olacak.[1] Mimarlık estetiği konusuna adanmış bir kitap olan bu yapıt belirli Batılı örneklere ve bunların üslupsal özelliklerine referans vererek yapıların dışavurumsal, yaşantısal ve simgesel özelliklerini tartışmaktadır. Bu bölümde ise yapılmaya çalışılan beden ve yapı arasındaki ilişkinin en temel ve öz anlamlarını ortaya çıkarmaktır. Bu yolla mimarinin bir ontolojisi ortaya konulabilir.

Doğa içinde rastlantısal ve serbest olarak dağılmış olan duyumsal nitelikler, renkler, sesler, ışıklar vs. insan kapsamına mimari yoluyla sokularak anlam kazanmakta, açığa çıkarılmakta ve kontrol altına alınmaktadır. Barınak, tapınak ya da köprü ve baraj gibi mühendisliği ilgilendiren yapılar olsun, mimari bütün şekilleriyle doğa ve fiziksel güçlerin farkındalığı ile yapılan ve bunları her zaman kaale alan tek sanat türüdür. Tüm yapılar fiziksel sorunların çözümünü ifade eder ve yapı sürecinde dikkate alınan güçleri ve doğal unsurları gözler önüne serer. Herhangi bir yapının yapısal çözümünde dünyanın birçok fiziksel özelliği açığa çıkarılarak insanın başarısına ve estetik değerlere dikkat çekilir.

Kaniş'te bulunan Asur evleri gibi, konut mimarisinin en eski örneklerinden, Klasik Yunan'ın tapınaklarına kadar bütün kutsal

1 Roger Scruton (1979).

Doğa ve yapı biçimlerinde uyum, Japonya, 2011

ya da gündelik yapılar her zaman yaşamın ve doğanın güçleri ile ilişkili olmuştur. Bundan ötürü mimarlığın estetiği yalnızca dikkatimize sunulan duyumsal nitelikleri değil, işlevleri ve bunlarla ilgili biçemleri şartlandıran yaşam ve ölüm yaklaşımlarını ilgilendirir. Mimarlık yalnızca barınak olarak ele alındığı vakit bile insan yaşamını doğanın diğer olgularından ayıracaktır. Böylece mimarlık bir *artefact* (sanat-zanaat işi) olur ve barınağı insan durumunu ilgilendiren simgelerle donatır.

BEDEN OLARAK YAPI

Yapıların en önemli anlamlarından biri bedenin andırması (analoji) olmalarıdır. Paul Crowther, mimarlık estetiği konusundaki tartışmalarında 'Mimarlığın Bedeni' terimini iki şekilde kullanmaktadır: "...bu ortamın belirgin fizikselliği ve....insan bedeninin bununla ilişkisi."[2] Ben ise 'beden olarak yapı' terimini hemen hemen harfi harfine kullanıyorum ve bu şekilde yapının, kendi

2 Paul Crowther (2009: 173-205).

bedenimiz etrafındaki çevre gibi, etrafındaki çevreden ve ancak duyumsayabildiğimiz ve yalnızca düşünsel olarak girebildiğimiz bedenimizin iç mekânı gibi bir iç mekândan oluştuğunu ifade ediyorum. Mimaride bu iç mekâna fiziksel olarak girebiliyoruz. Bu psikolojik olarak o denli derin bir anlam taşır ki, içeride olmak nerdeyse kendi kendinin içinde, kendi kendinin dünyasında olmak gibidir. İçerisi ve dışarısı diyalektik, birbirine karşıt iki durum olarak iç dünya ve öteki, yani dış ve yabancı dünya psikolojileri ile ilişkilidir. İçeride olmak insanın kendi ruhu içinde olması, dışarıda olmak ise çıplak ve korumasız olması anlamındadır. Bu nedenle yapı bir ikinci deri ve bir iç dünyanın ilkörneğidir. Kültürel değerlere bağımlı olarak yapının ne denli farklı simgesel anlamları olsa da, öncelikle bir ikinci bedendir ve içsel yaşamın farklı anlamlarına gönderme yapar. Örneğin, 17. yüzyıl Hollanda evlerinde farklı odalar farklı işlevlerine göre anlam kazanıyordu. Her odaya asılan farklı resim türü o odadaki eylemlerin anlamları ile ilgili oluyordu; dahası bu dönem Hollanda resimlerinde evin içi ile pencere ve kapılardan görünen dış alanın arasındaki ayrım mimarlığın evcilleştirici niteliğini ve özel ve mahrem bir insan yaşamına ilişkin anlam yarattığını ifade etmektedir.[3] Bir iç mekânda insanlar birbirlerine yaklaşırlar, sanki bir akrabalık kurulur. Farklı yapıları ile mimarlık her zaman insanların farklı şekillerde kurdukları sosyal ilişkileri ve insani olguları paylaşımlarının farklı şekillerini ifade eder.

Bir yapıya ilk kez giriş her zaman estetik ve heyecan verici bir yaşantıdır. Yeni bir dünyaya giriştir. Bir yapı her zaman doğada herhangi bir yerin sunabileceğinden çok daha çeşitli ve etkileyici algısal yaşantılar sunar. Bunun iki nedeni var: Birincisi bütün mimari biçimlerde doğanın niteliklerinin yoğun ve beklenmedik şekilde algımıza sunulmasıdır. İkinci neden ise, doğada bir yer ne denli estetik etkileyici olursa olsun, her zaman bir şekilde ketum ve anlamsızdır. Öte yanda, mimarlık yoluyla dikkatimizi çeken nitelikler her zaman yorumlanabilirler.[4] Buna örnek olarak Norman Foster'ın Hong Kong Bankası yapısını gösterebilirim. Yapının

3 17. yüzyıl Hollanda evleri ve iç mekânları resimleri için *Bkz.*: Peter C. Sutton (1998).

4 Sanat eserlerinin yorumlanabilirliği Joseph Margolis'in kitabında; Joseph Margolis (1999: 60-100).

koca kütlesi altında girişe doğru ilerlerken insan alacakaranlık bir gölge ile çevrilir, sanki yeraltı dünyası ile ilişkiye girmiştir. Sonra, birinci kata çıkarken katların arasındaki açıklıktan göğe doğru çekilerek yükselir. Bir yapıya girmek yabancı bir bedene nufüz etmek gibidir. Bu simgenin anlamlılığı, farkında olmasak bile bedenimiz ile yeryüzü arasında karşılıklı bir ilişki olmasından doğmaktadır. Yeryüzü de bir bedendir ve bizim bedenimizle temas halindedir. Böylece mimarlık, insan bedenini dünyanın bedeni ile ilişkilendiren bir aracı olarak anlam kazanır.

Yapıların insan bedenini andırması konusunda en çarpıcı örnek şüphesiz kilise ve kilise planlarının İsa'nın bedeni ya da haç şeklinde tasarlanmalarıdır. Kilisenin İsa'nın bedenini temsil etmesi, İsa'nın bedenine nüfuz etmek, tanrının bedenselleşmesi ve kilisenin tanrının temsili olan dünyayı temsil etmesi gibi farklı simgesellikler içeir.[5] Bunun dışında daha ilkel ve ilkörneksel töreler akla gelebilir. MÖ 2000'lerde kuzey Mezapotamya'da yaşayan Asurlular ölülerini evlerinin girişlerinin altına gömerek onlar tarafından korunmayı ve onların ruhlarını yalnız bırakmamayı umut etmeleri gibi. Cesedi evin bedenine sokmak demek, bir şekilde ona yaşayan bir beden vermek, bir şekilde onu tekrardan canlandırmak anlamına geliyordu.[6]

MEKÂNDA BEDEN

Mimarlığı yapı ve kent olarak yaşamak duyumları, bilişsel ve algısal becerileri canlandırır. Ama, her şeyden önce ister bir yapının içinde ister kentsel mekânda olsun, mekânın öğeleri ile ilişki kuran ve bunlara anlam veren insanın bedenidir. Bir masa, bir duvar ve mekânı oluşturan bütün fiziksel öğeler beden ile sürekli ilişki içindedirler; karşılıklı birbirlerini duyumsarlar ve birbirlerini biçimlendirirler. Mekân içinde bedenin hareketi çevredeki dünya ve nesneler ile birlikte oluşturulan bir koreografidir. Kentlerimizin çoğu ile böyle bir ilişkiyi yitirdiğimiz halde, Guillemette Bolens,

5 İsa'nın bedeni şeklinde kilise planları için Francesco di Giorgio'nun çizimine bakınız: Rudolf Wittkower (1971), Resim 1a.

6 Kuzey Mesapotamya'da Kaniş'te Asur evleri için *Bkz.*: Tahsin Özgüç (2005: 87).

La Logique du Corps Articulaire (Eklemlenen Bedenin Mantığı) adlı kitabında dünya ile kurduğumuz ilişkide beden hareketlerinin çok önemli rol oynadığını ileri sürmektedir.[7] Bolens, Homeros zamanlarında geçerli olan beden kavramlarını çözümlemekte ve dünya ve kent ile bedensel ilişkimizin kökenlerinin atalarımıza kadar indiğini göstermektedir. Bolens'e göre yaratıcı eylem ya da olgu beden dışındaki şeylere değil, bedenin hareketlerine bağımlıdır. "Deadalus Knossos'ta, mimariden ya da koreografiden ve dans eden bedenlerden çok, bir dansın biçimlerini yaratmıştır" der.[8]

Keza Maurice Merleau-Ponty mekânın kavranması, algılanması ve hareketin sürdürülmesi için bedensel sezginin ve sinestetik algının temel olduğunu ileri sürer.[9] Bu demek oluyor ki mimarlık ya da kentsel tasarım ideal olarak estetik hareketin biçimlerini oluşturur. Böylece, iyi tasarlanmış bir kent ya da yapı içinde yürürken hareketimizi keyifli, hoş bir şey olarak yaşarız. Tahmin edebiliriz ki, mimari ve kentsel mekânlarda hareketlerimizi koşullandıran biçimler ve sınırlar, bedenlerimizin hareket imkânlarına göre şekillenmişlerdir. Bunlar kültürlere göre değişir; zira bedenin kullanımı ve kavramı kültürel değerlere ve bu değerleri biçimlendiren ifade aracıları ve teknolojileri tarafından şartlanmıştır. Ernst Cassirer'in ileri sürdüğü gibi, çizgisel, eğrisel ve spiral hareket şekilleri farklı biçim tercihlerine göre oluşurlar. Bu dolaşım yolları hem kent hem de mimaride aynı şekilde oluşur.[10]

Bedenin hareketi mekâna bir sahne niteliği kazandırır. Kişi farkında olsun olmasın, mimari alanda bedenin hareketi bedeni mekânın farklı öğeleri ile, tabanın yerçekim gücü ile, göğe doğru olan hareket ile tavan ile, ışık ve gölge ile ilişkiye sokar. Özenle inşa edilmiş yapılarda bu ilişkisel niteliklere malzeme ve donanım ile biçim verilmiştir. Ahşap Türk evlerinde tavan evreni simgeleyen spiral bir ahşap motif ile süslenmiştir.[11] Birçok Avrupa sarayında tavan göğe açılan bir pencere gibi süslenmiştir. Kasnağında birçok

7 Guillemette Bolens (2000).

8 *Agy.*: 215.

9 Maurice Merleau-Ponty (1945 : 114-172). (*La Spatialité du Corps Propre*)

10 Ernst Cassirer (1944: vol: 5, 1-35).

11 Birçok yerel Türk evinde ahşap tavanlarda Çarkı Felek denilen spiral şeklinde bir dekorasyon bulunurdu.

penceresi olan Osmanlı cami kubbeleri aynı şekilde bu göğe yükselişi simgelerler. Buna birçok farklı örnek gösterebiliriz. Tabanlar ise kırlara, bahçelere ya da yeryüzünün renkli tabanına referansla mermer ya da ahşap kaplamalarla, geometrik ya da çiçeksel motiflerle ya da bahçe ve hayvan imgeleri taşıyan kilim ve halılarla donanmıştır. Düşey sınırlar da farklı şekillerde eklemlendirilmiş, anlamlandırılmışlardır. Roma mimarisinde, içinde nişler bulunan çift duvarlar, manzaraları yanılsatan ya da iç mekânlarda yaşamı anlatan resimlerle kaplanmıştı. Sınırların bu şekilde farklı farklı anlamlandırılması ve ışıklandırılması ile mimari ve kentsel mekânlar sahne niteliği kazanırlar.[12]

Mekânın insan bedeninin hareketine ilişkin tiyatro niteliği ve mekânsal öğelerin bedensel algısı anlamların oluşmasında etkin bir katılım sağlar. Hepimiz güzel bir mekân içinde ilerlerken bedenlerimizin enerjisini ve önemini ve dik duruşumuzu hissetmişizdir. Örneğin bir katedralde banklar arasından altara doğru ilerlerken, bedenimizin havayı itişinin ve adımlarımızın sesinin estetik olarak farkına varırız. Hemen hemen hiçbir eşya bulunmayan camilerde ise namaz kılanların hareketleri sanki Tanrı'ya sunulmuş bir gösteridir.[13]

Mimari mekânlar yarattıkları sahnesel ortam ile farklılaşırlar; ancak, mimari bir mekân her zaman bir işlev için tasarlandığından, sahne niteliği her zaman belirgin ya da gizli bir şekilde mevcuttur. Misafir ağırlanan bir evde ev sahibi diğerlerinin bakışı önünde bir aktör gibidir, sırasıyla herkes farklı roller üstlenir; bir salonda servis edilirken insan her zaman başkalarının duruşlarının, beden hareketlerinin ve tavırlarının farkındadır. Mimarlık her zaman insan hareketlerinin ve eylemlerinin dramını belirginleştiren bir ortamdır.

Yukarıda savunduğum, kentsel mekânlar için de daha toplumsal ve ortak onlamda geçerlidir. Louis Kahn'ın ifade ettiği gibi, sokak da bir odadır.[14] Yakın zamana kadar trafik bu kadar yoğun

12 Barok dönemde kentlerin teatral tasarımı konusunda Bkz.: Kostof, Spiro (1985: 511-543) Absolutism and Bourgeoisie (Mutlakiyet ve Burjuvazi) konulu bölüm; Lewis Mumford (1961: 386-391).

13 *Bkz.*: Jale N. Erzen (2004).

14 Louis I Kahn (1971: 21-37).

değilken birçok evin sokağı izlemek için ön tarafta pencereleri olurdu. Geleneksel Türk evinde, çıkma pencere en önemli mimari öğelerden biri idi; kadınlar görünmeden sokağı izleyebiliyorlardı.[15] Satıcılar, komşular, yabancılar, oynayan çocuklar ile sokak bir sahne kadar ilginç olabilirdi. Ancak bu nitelik, bugün artık insanlar için değil, trafik için tasarlanmış sokaklarda yok olmuştur.[16]

MEKÂNIN TAHSİSİ/TAYİNİ

Hayvanlardan farklı olarak insanlar eylemlerine her zaman belirli bir yer tahsis ederler. Bu eylemler açık mekânda ya da doğada yer alsa bile, bir alan oluşturulur ve sınırlar belirlenir. Böyle bir tahsis oluşmadan mekân tanımlanmamış ve oluşmamıştır; bir ağaç, bir akarsu ya da manzarası olan belirli bir alan, kısacası mekânın tanımlanması için belirgin bir mekânsal ilişki oluşur. Ancak bir eylem için tayin edilince mekân insanlar, kişi ve çevresi ve içerdiği her şey ile bir iletişim aracı olur. Bu bağlamda bazı dikey ve yatay referanslar seçilir. Mimarlık temelde bir eylem için mekân tayin etmek olarak tanımlanabilir. Bir eylem için mekân tayin etmek, en arı anlamıyla arzunun gerçekleşmesidir. Zamanla bu mekân dünya, yeryüzü ve çevreyle ilgili farklı göndermelerle zenginleşir, mekânın tanımlanma süreci ise bütünleşmiş ve korunmuş bir iç dünyanın yaratılmasıdır. Sonuçta bu mekân insan kavrayışına o denli aşinadır ki artık farkında bile olunamayabilir. Oysa mimarlığın temel işlevi de budur. Mekânın oluşturulması genellikle bir işleve hizmet içindir. Ancak bütün bu süreç boyunca mekânı oluşturan fiziksel öğeler kültürel değerlerle anlam kazanır. Dünyanın belirli bir şekilde anlaşılması ve kavranmasını mümkün kılan da öncelikle bu mekânın biçimidir. İnsanı çevreleyen ve içine alan bu mekânın biçimi, bir kültürün çevre ile nasıl bir ilişki kurduğuna dair ipuçları verir. Buna örnek olarak Rönesans'ın dini yapılarına baktığımızda geometrilerinin nasıl bir evren anlayışı yansıttığını

15 Christopher Alexander (1977). Alexander beden ile mimari arasında ilişki kuran farklı öğeleri örneklemektedir.

16 Wim Wenders'in *Alice in the Cities* adlı filmi kentlerin bu yeni kişiliksizliğinin gelişmesini anlatmaktadır. *Bkz.*: A. Light (Spring 1997: no. 2).

görebiliriz.[17] Mimari biçimlerin nasıl bir evren anlayışını yansıttığına diğer bir örnek de Pasifik Adaları yerlilerinin konutlarının gemiye benzer biçimleridir.[18]

16. yüzyıl Osmanlı dünyasında cami, insanın belirli bir zaman ve mekândaki varlığı ile ilgili olan 4 yönlü kare biçimi içeren sonsuz dairesel biçimleri ile evrenin sonsuz daireselliğine gönderme yapar. Bu kavram caminin fiziğinde, kubbesi, gökyüzü ve evreni; prizmatik yapısı ve dikdörtgen planı, insanın varlığını simgeleyerek gerçekleştirilmiştir. Yalnızca yapının kütlesi değil, birçok geometrik süsleme de karenin daire içindeki hareketinden üretilen biçim motifleri içermektedir. Bu İslam yapılarındaki tüm geometrik süslemeler için geçerlidir.[19]

DÜNYAYI FARKLILAŞTIRMAK

Yapı kendi başına bir dünya, bitmiş ve kapalı bir nesne değil, dikilirken gerçekleştirdiği anlamları dolayısıyla ve kurduğu çeşitli ilişkilerle çevresini değiştiren bir olgudur. Bundan ötürü mimarlığın estetiği yalnızca mimari nesneyi değil, varlığı dolayısı ile gündeme getirdiği çeşitli ilişkileri de ilgilendirir. Bir yapı çevresinden ne denli bağımsız tasarlanmış olsun, çevresindeki bütünle fiziksel, biçimsel ve simgesel ilişkiler kurar. Doğa içindeki bir yapı yeryüzüne insani bir nitelik getirir ve bir sıcaklık kaynağı oluşturur. Michel Conan *Environmentalism in Landscape Architecture* (Çevrecilik ve Peyzaj Mimarisi) adlı kitabın önsözünde doğaya karşı *emic* ve 'etik' yaklaşımlardan söz eder.[20] 'Etik' olarak adlandırdığı yaklaşımlar daha ziyade bilimsel ve pozitivist görüşleri ifade ederken *emic* yaklaşımlar, algılanan ile bir empati yansıtır. Conan'ın açıklamalarını çevrenin insan yapısı bir nesne ve özellikle mimari bir yapı ile nasıl 'amaçlı' bir nitelik ve anlam kazandığı bağlamında da kullanabiliriz.

Gece ıssız bir yerde ilerlerken, köy evlerinden sızan ışıklar, dünyadaki varlığımız ve Heidegger'in ifade ettiği gibi 'orada var

17 Mimarinin kozmik referansları için *Bkz.*: Rudolf Wittkower, (1971: 13-19).
18 R. Lewcock ve G. Brans (1975: 107-117).
19 Keith Critchlow (1976).
20 Michel Conan (2000: 1).

olma' ile ilgili birçok anlam akla getireceklerdir.[21] Peyzaj üzerinde herhangi bir insan girişimi, örneğin dağ yolları kenarında kar çitleri, doğayı kültürel bir peyzaja dönüştürerek derhal bir iletişim dinamiği kuracak ve hayal gücümüzü çalıştıracaktır. Dahası, çevrede herhangi bir mimari işaret insan eylemini anımsatarak çeşitli toplumsal anlamlara yol açacaktır.

TEKTONİK

Yer çekimine karşı gelişimizi ve dik duruşumuzu kendiliğinden bir şeyler olarak kabul ediyoruz. Ama yaşam her zaman doğanın güçlerine karşı bir denge kurma yetisine sahiptir. Ne denli basit olursa olsun, bir mimari yapıyı ayağa kaldırmak, örneğin iki kolon ve bir kirişi ayakta durdurmak, fiziksel güçlerin dramatik gerilimini teşhir eder. Tektonik, yani bu yapısal fizik güçlerinin dengesi, mimarlığın maddi özünü oluşturur ve dünya ve evren hakkında birçok anlam ve referansı gündeme getirir. Dik bir açıda iki duvarın kesişmesi, bir açıklığın yatay bir öğe ile geçilmesi, yükselen bir düzeyin desteklenmesi, bütün bunlar mimarlığın temel sözlüğünü oluşturur ve yeryüzünde yaşamın dramına işaret ederler. Yapı ve mimarlık kelimelerinin, Türkçede olduğu gibi birçok dilde aynı anlamda kullanılması, Latin ve Germen dillerinde 'Architektur'ün temel yapı anlamına gelmesi, mimarinin özünün strüktürde, yani tektonik ilişkilerde yattığını gösteriyor. Mimari ve tasarım ancak yapısal olanaklara göre biçim bulabilmiştir. Öte yandan, tarih boyunca yapısal çözümlerin, yeni gözlemler, yeni teknolojiler ve yeni bilimsel gelişmelerle ilerlediğini, böylece farklı biçimlere, yer çekimine direnişe yol açtığını görüyoruz. Tarihte, açıkça gözlemlenebilecek en önemli yapısal gelişme Yunan yapılarının çizgisel, sütun/ kiriş çözümüne karşı Roma kültüründe kemer kullanımıdır. Bu gelişmenin nasıl yeni biçimlere, daha büyük açıklıklara geçilmesine, kubbenin ortaya çıkmasına olanak sağladığını görüyoruz. Bir diğer önemli gelişme; strüktürel güçlerin 1742'de analitik bir şekilde anlaşılması, kısa zamanda yapı teknolojisinin ilerlemesine

21 Martin Heidegger (1976: 650-708).

yardımcı olmuştur.[22] 19. yüzyılda çelik ve cam malzeme yapıların daha saydam, daha hafif ve daha yüksek olabilmelerine yol açmıştır. Eiffel Kulesi bu bağlamda, Roma mimarisi gibi, önemli bir dönüm noktasını ifade eder. 20. yüzyıl başında yükselen çok katlı yapılarda çelik, yatay ve dikey olarak, uzmanların kanaatine göre oldukça müsrif şekilde kullanılmıştır. Gerek fizik analizleri gerek çelik malzemenin yeni kimyevi çözümlerle daha dayanıklı hale getirilmesi yapısal kurgunun giderek hafiflemesini ve sismik güçlere karşı dayanıklılık kazanmasını sağlamıştır.

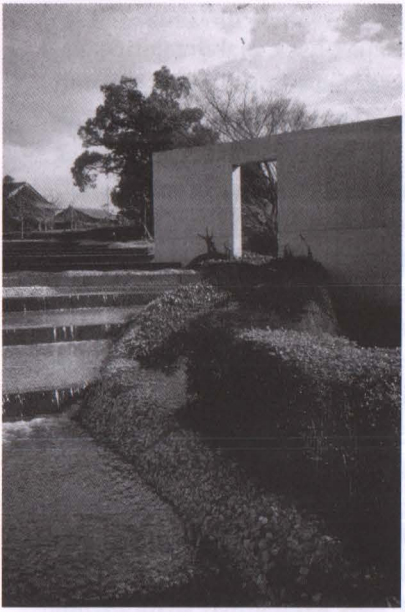
2013'te ileri bir yaşta hayata gözlerini yuman Pier Luigi Nervi ve Calatrava, yapılarındaki fantastik biçimleri doğadan esinlendikleri yapısal örüntülerle sağlamışlardır. Demek ki güçlü bir tektonik anlayışı hiçbir şekilde tasarımın önüne geçmiyor, bilakis yapıların daha sade ama estetik formlara kavuşmasını sağlayabiliyor. Mimar Sinan camilerinin depremlere karşı gelebilmesi için önemli yapısal çözümler uygulamıştır. Buna karşın en büyük açıklıklara geçerken yapısal çözümü estetikten, biçimsel çözümden ayrı tutmamıştır. Mimar Sinan'ın her yapısı farklı bir yapı uygularken farklı biçimleri de beraberinde getirmiştir. Bunun da ötesinde yarım asırlık mimarlık yaşamı boyunca, Sinan'ın en büyük çabası her defasında yapıların içinde bulundukları kapsama göre yeni yapı çözümleri aramak olmuştur. Bu bakımdan Sinan'ın meslek hayatının üç ayrı evresinde farklı üç yapı sistemi uyguladığını görürüz.[23]

Richard Serra ve Mark de Suevero gibi bazı minimalist heykel sanatçıları sanatlarını tektoniğin dramatik anlamları üzerinde inşa etmişlerdir. Mimar Tadao Ando ise doğa içinde, bu niteliğe işaret eden düz duvarlar tasarlamıştır. Genellikle yapısal nitelikleri vurgulayan yapıları ile Norman Foster bu anlamda çok güçlü işler üretmiştir. Son mühendislik tasarımlarından biri Fransa'da tasarladığı Millau Büyük Viadüğü'dür (2004) ve mimar bu eseri tarif ederken 'bir kelebeğin narinliğine sahip' demiştir.[24] Antik Yunan tapınak mimarisi de, bütün sanatlar içinde en fazla mimariye ait olan bu tektonik estetiğini öne çıkarmaktadır.

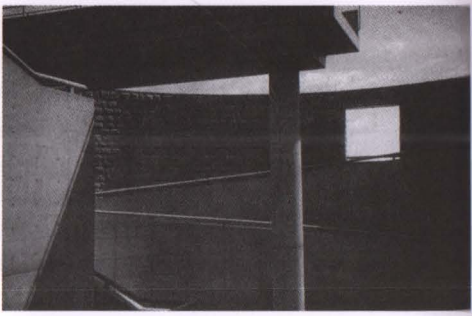
22 Rowland Mainstone (1975: 283).

23 Jale N. Erzen (1996).

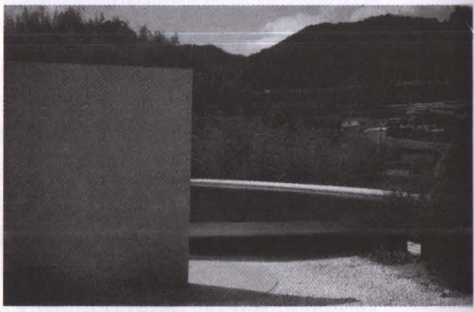
24 Norman Foster, Grand Viaduc de Millau: google –norman+foster+ bridge+ france



Kobe yakınında Edebiyat Müzesi binasına giriş, 2011. Mimar: Tadao Ando

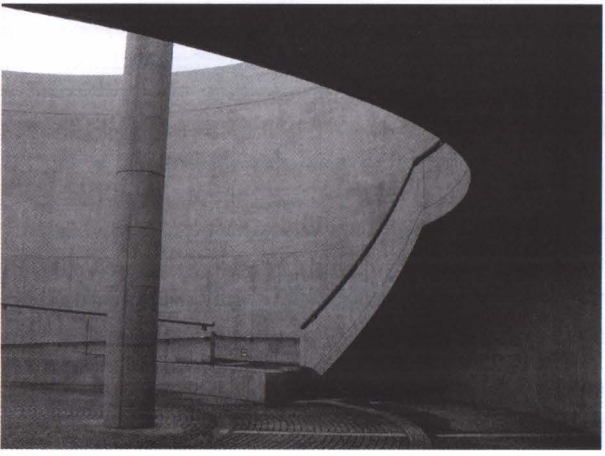


Owaji Adası'nda Tadao Ando tasarımı otel ve bahçesinden detay, 2013



Tadao Ando tasarımı Budist Tapınağı'na giriş v tapınağın üstündeki havuz, 200

Mimar Tadao Ando'ya has biçimler, 2003



HAREKET VE ZAMAN

Mekâna biçim vermek ve yönlenme öncelikle yer tayini ve hareketle ilgilidir. Bedenin yeryüzüne ve evrendeki pozisyonuna göre yerini tayin etme ya da yönlenme ışık ve karanlık, hava, ses ve sukünet, günün farklı zamanları ve mevsimlerle ilgilidir. Tüm bu farklı ilişkiler öncelikle harekete bağımlıdır. Yeryüzü ve evrenle ilgili yerimizi tayin eden hareket bizim mekânla ilk temasımızı oluşturur; bundan dolayı mimarı yapı bir yer belirlediği ve buna biçim verdiği vakit, insanın hareketini gündeme getirir. Bu hareket öncelikle görsel ya da sanal olabilir. Bir başka şekilde söylersek, mimari bir mekânı algıladığımızda onun içinde biçimine göre sanal olarak aşağı yukarı, çevresinde hareket etmeye başlarız. Eiffel Kulesi'nin yüksekliğini yaşamak için ona tırmanmamız gerekmez; onunla ilgili ilk yaşantımız görseldir. Mimarlığın görsel değeri, en az sağladığı fiziksel yaşantı kadar önemlidir.

Ancak, mimari mekânın önemli niteliklerinden biri de farklı mekânsal yönlenmeler sağlamasıdır. Bir resimde gözün aşağı yukarı, sağa sola hareketi ve resmin iki boyutlu yüzeyinin üç boyutlu bir şekilde algılanması nasıl önemli ise, mimaride de mekânın mümkün olduğunca çok şekilde algılanması önemlidir. Bazı yaşantılar sadece görsel olabilir, ama fiziksel bir yaşantı insanın daha çok katılımını sağlar. Awaji adasında tasarladığı otel kompleksinde Tadao Ando yükseklik, kapalılık, açıklık, eğrisel hareket, yer altına girme gibi değişik yaşantıları köprüler, tüneller, dolaşan yollar, farklı merdivenler, büyük açıklıklar ya da görsel çerçeveler yaratarak sağlamıştır.[25] Ando'nun peyzajları içinde gezindikten sonra yapılarına girmek mekânın olabildiğince çok şekilde yaşanılması, algılanması demektir. Daha önce değinildiği gibi, Norman Foster'ın birçok yapısı da aynı şekilde tasarlanmıştır. Fransadaki Millau Viadüğü yeryüzünün farklı coğrafi şekillerini heyecan verici şekilde algılatır.

Mimarlığın olanak sağladığı fiziksel hareket, kültüre göre farklı biçimlerde olabilir. Modern dünyada hareket daha ziyade dikey bir

25 Tadao Ando'nun Awaji Island Yumebutai Hotel kompleksi için Bkz.: "The Grand Tour with Ando", *CASA*, vol: 9, vol.30, (2002).

vurgu taşır. Modern çağda çok yüksek yapıların ya da hava yolculuğunun mümkün olması bize eskiden mümkün olmayan dikey hareket tecrübesi kazandırmıştır. Halbuki tarihte tüm mimarlık ve kent ortamlarında dolaşım hep yatay düzlemde olmuştur. Ortaçağ'da, perspektif henüz insanın dünya ile görsel ve fiziksel ilişkisinin bir ifadesi olarak gelişmemişken birçok hareket ve dolaşım şekli kozmik hareketlerin şemasını ifade ediyordu. Çoğu kez spiral ve eğri biçimdeydiler. İslam kentlerinde ve mimarlığında iki nokta arasındaki dolaşım çizgisel değil eğriseldir. Aynı şekilde Ortaçağ'da Batılı kentlerde hareket eğrisel idi.

Eğrisel dolaşımın nasıl uygulandığı Roma'nın herhangi bir yerinden San Pietro Bazilikası'na gidiş ile İstanbul'da 16. yy camisi Süleymaniye'ye gidişi karşılaştırarak örnekleyebiliriz. Her ne kadar Rönesans'ta da San Pietro'ya ulaşım karmaşık yollardan idiyse de 19. yüzyılda Roma'nın modernleştirilmesi ile bazilikaya giden yollar tek bir dolaysız çizgi haline getirilmiştir. San Pietro hem fiziksel hem görsel olarak belirli bir mesafeden sonra tam karşınızdadır. Sanki tek noktalı bir perspektifin kaçış noktasını ifade eder. İstanbul'da ise Süleymaniye'yi uzaktan ne kadar iyi görsek de, ona yaklaşmaya çalıştığımızda tam bir labirent içine girer ve gözden kaybederiz. Epey dolaştıktan sonra aniden karşımızda belirir. Dolaşımın bu eğrisel şeması yapının strüktüründe de mevcuttur. Kubbe ile örtülü olan merkezi mekândan başlayarak dış duvarlara kadar birbirini çevreleyen birkaç mekân silsilesi vardır. Yapının dışında da bu iç içe dairesel şema devam eder; yapıyı çevreleyen birkaç avlu ve nihayet dış duvarlar vardır. Tüm bu içiçe yer alan dairesel tasarım, suya atılan bir taşın yarattığı iç içe dairelere benzer. Öte yandan, bir kilise şemasında çizgisel peprspektif kullanımı girişten itibaren altara doğru dümdüz bir aks yaratır; bu aks, yanlarda yer alan kolon dizisi ile özellikle vurgulanır. Cami ve kilise ile örneklediğim bu iki mekân şeması dışında Çin ve Japon kent ve bahçe tasarımlarında görebileceğimiz daha karmaşık şemalar mevcuttur. Çin ve Japon resimlerinde gördüğümüz bahçe ve doğa tasvirlerinde farklı yönlenmeler bir arada kullanılmıştır. Buna göre dünyaya sadece bir açıdan bakmak ya da yaklaşmak değil, aynı zamanda farklı açılardan ve yönlerden yaklaşmak mümkündür. Başka bir örnek olarak Budist kentlerinin Mandala

şemalarını düşünebiliriz.[26] Temel geometrik biçimlerin farklı kullanımları insanı dünya ile farklı şekilde ilişkilendiren yaşantılara olanak sağlarlar ve bu ilişkinin biçimi de farklı kültürel değerlerle, dünya ve evren hakkındaki farklı kavramlarla oluşurlar.

Mimarlık ve kent tasarımlarındaki bu farklı hareket şemaları yalnızca beden ve dünya arasında belirli ilişkilere neden olmayıp aynı zamanda farklı zamansal yaşantılar yaratırlar. Batı'nın endüstri dünyasında zamanla ilişki bir hız ve telaş ilişkisidir; bu çizgisel perspektif ile sağlanır ve yoğunlaşır; her zaman en kısa ulaşım tercih edilir. Bu pratiğin düşünce ve politikada yansıması ise, sınır aşma, geçmişi unutma ve yenilik peşinde koşma gibi değerlerle beliriyor. Eğrisel ve dairevi şemalar tekrarlanan zamansal döngüyü, geçmişe dönüşü ve geçmişi tekrar yakalama çabasını ima eder. Burada hız ve telaş yoktur. Spiral hareketin labirenti insanın mekânı ve yeri daha iyi ve bütünüyle anlamasını sağlar. Mekânın içinden hızla geçilmez, sürekli dönülerek her nokta algılanır.

Mimaride zamanla ilgili yukarıdaki açıklamalar, aynı zamanda mimari biçimle müzik arasındaki ilişkiyi de ilgilendiriyor. Bundan ötürü, Doğu kültürlerindeki tasarımlarda hareket biçimlerinin Doğu müziğine benzediğini söyleyebiliriz. Camilerde, merkezden çevreye haleler şeklinde yayılan motifler ve yapı şeması İslam kültüründeki farklı ifadeleri andırır, özellikle oryantal müziğe benzer.

Güncel süreçler ve mevsimler mimari biçimleri her zaman etkileyen yaşantısal faktörlerdir. Monet'nin Rouen Katedrali resimlerinde ifade edildiği gibi, günün farklı zamanlarındaki ışık mimarı yapıyı renk ve ışık olarak değiştirir ve donatır. Böylece bazen yapının çizgileri ve kütlesi sertleşir, bazen yok olur ya da yumuşar.[27] Mimar Sinan'ın Edirne'deki 16. yüzyıl camisi Selimiye her akşam saatinde bütün bembeyaz avlu mermeleri ile turunç bir alev gibi parlar. Mimar Sinan yapılarının ışıkla nasıl değiştiğinin farkındaydı.[28] Kubbelerinin bir bukalemun gibi renk değiştirdiğinden söz eder.

---

26 Jan Pieper (1975: 52-69). Hindu kentinin mikrokozmos gibi tasarlanması için birçok farklı tasarım prensibi saptanmıştı. Manasara kentin belirgin şekilde evrenin düzeni ile bütünleşmesini sağlayacaktı.

27 Claude Monet, Rouen Katedral resimleri.

28 Mimar Sinan camilerinin kubbelerini bukalemun gibi ışıkla renk değiştirdiklerini ifade etmiştir. *Tezkiretü'l Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye*, (Yapılar Kitabı) (2002).

Mevsimler de yapıların görüntüsünde büyük farklılıklar yaratır. Japon yazarlar mevsimlerin yarattığı farklılaşmalardan her zaman söz etmişlerdir. Kar koyu kontrastlar yaratır, yağmur yüzeyleri parlatır, baharın açık yeşilleri mimari yüzeylerde gölge ve ışık oyunları oluşturur; bunlar zamansal faktörlerin yapılarda ve kentte farklılık yaratan yaşantısal nitelikleridir.

IŞIK VE KARANLIK/ SES VE SÜKUNET

Yukarıdaki açıklamalar mimarlığı kuşkusuz en çok etkileyen olgulardan birini akla getiriyor. Japon mimar Tadao Ando kendisi ile yapılan söyleşilerden birinde bedenin ışığı, ruhun ise karanlığı arzuladığını söylemişti. Bu bize ışık ve karanlığın basit fiziksel olgular olmadığını ve yaşama ait en önemli gereksinim ve anlamlar olduğunu söylüyor. Louis I. Kahn '*Mimarlık: Sessizlik ve Işık*' başlıklı yazısında söyle der: "Ben ışığı her şeye varlık veren bir öz, maddeyi ise tüketilen ışık olarak anlıyorum".[29] Işığın değeri hem maddi hem de ruhsaldır. Var olan her şey arasında ilişki kuran ilk olgu ışıktır. Mimarlıkta mekânı ve sınırları, ölçek ve mesafeyi, bunların ışığa verdikleri tepkiyle anlarız. Bundan dolayı ışık mimarlığın dilidir. Işık olmadan mimarlık hiçbir şey ifade etmez.

Yapı ve kullanıcıları ve izleyenler arasında diyalog oluşturan unsur ışık ve ışığın farklı nitelikleridir. Aldıkları ışığa göre yapıların nasıl kimlik değiştirebildikleri konusunda birçok örnek verebiliriz. Ressamlar bunun hep farkında olmuşlardır. Turner ya da Monet yapıların ve kentlerin fizikselliğinin onlara yansıyan ışıkla nasıl değiştiğini resimlerinin ana konusu olarak işlemişlerdir. Havadaki rutubet ya da içinde bulundukları coğrafyaya göre kentler farklı renkler ve kimlikler sunarlar.

Birçok önemli yapı ışığın nasıl yansıyacağına göre tasarlanmışlardır. Güncel bir örnek olarak Bilbao'da Frank Gehry'nin müzesini anabiliriz. Eğrisel yüzeylerden oluşan hareketli kütlenin metal duvarları ışık oyunlarıyla teatral bir atmosfer sağlar. En çarpıcı tarihi örneklerden biri ise Versailles Sarayı'dır (1682); burada avize-

29 Louis I. Kahn (1971).

Bir eski Sivrihisar evinde tavanda ışık öğesi, 1975

lerin, altın ve gümüşlerin yasımalarını yoğunlaştırmak için aynalar tasarlanmıştır. İslam mimarisinde ışık özel bir tinsel anlam taşır ve onu vurgulamak için su ve ayna yansımaları kullanılır. Kubbe ve eğrisel yüzeylerde kullanılan 3 boyutlu mukarnas motifleri ışık ve gölge oyunları yaratır. Granada'daki Elhambra Sarayı'ndaki elçiler holündeki kaligrafik yazılar içinde bu mukarnasların kozmik ışığı nasıl yansıttıklarına dair şiirler de vardır.

Osmanlı camisi her yönden ışık almak üzere planlanmıştı. Zira ışık ruhu temsil eden mutlak bir değer olarak görüldüğü için onun güneşin yerine bağlı olarak algılanması istenmezdi.[30] Tüm yerel örneklerinde Türk evinde genellikle dikey biçimli pencereler vardı, zira güneşin en yüksek ve en alçak durumlarında, bütün gün ışık almak istenirdi. Tüm dinler ve kültürler için ışığın özel bir değeri olduğunu ve çoğu mimarlıkta öncelik taşıdığını söyleyebiliriz.

Bir yapı içindeki ışık ve iç mekânların ne şekilde, hangi açıdan, günün hangi saatinde ışık aldıkları o mekânın biçimi ne olursa olsun, birinci derecede mekânın nasıl algılandığını, dolaşımı, yönlenmeleri ve insan ile mekândaki nesneler arasındaki ilişkiyi

30 Augusto Romano Burelli (1988: 43).

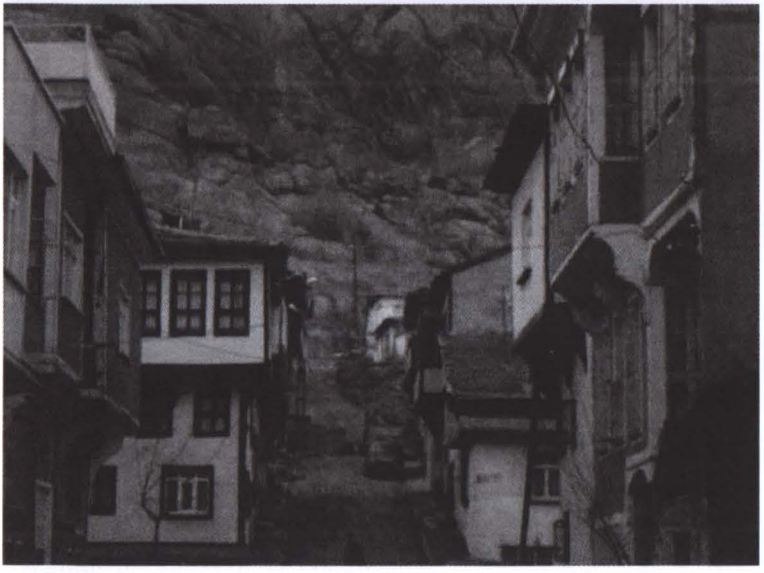
şartlandıran unsur olacaktır. İşleve göre gereken ışık yönü ve yoğunluğu değişir. Örneğin çok büyümemiş olan kentlerde, yatak odalarının sabah güneşini alması, oturulan mekâna özellikle yazın akşam güneşinin girmemesi, banyo ve tuvaletlerin daha ziyade kuzeye bakması gibi seçeneklere uymak mümkündü, bugünse çok büyük ve her katta birkaç daire olan apartmanlarda bu özelliklere dikkat etmek hemen hemen imkânsızlaşmıştır. Ancak, Japonya gibi, modernleşmesine karşın hâlâ geleneksel bazı nitelikleri korumaya özen gösteren bir ülkede, kent ne denli kalabalık ve yoğun olursa olsun bir yapının diğer yapının güneşini engellememesine dikkat edilmektedir. Yapı biçimleri bu yüzden ne denli çarpık şekiller alsa da önemli olan ikamet alanlarının yeterince güneş alabilmesidir.

Işık kalitesi, cisimlerin görünürlüğü ve mekân kalitesi ışığın tek bir kaynaktan mı, yoksa genel olarak bütün çevreden mi geldiği, yüksekten aşağı doğru mu yönlendiği yoksa aşağıdan yukarıya doğru mu olduğu gibi şartlara bağlıdır. Çok yoğun bir ışık bütün mekânı ve cisimleri, kütlesel ve biçimsel özelliklerini kaybettireceğinden tümüyle olumsuzdur; keza çok yoğun ve tek yönden gelen bir ışık hem derin gölgeler yaratacak hem de görmeye yardım etmekten ziyade körleştirecektir. Daha önce belirtildiği gibi, iç mekâna giren ya da yapıların dış yüzeylerini yalayan ışıklar aynı zamanda malzeme tarafından etkilenirler. Çok yoğun ışıklı bir çevre olan Akdeniz kentlerinde bugüne kadar genellikle ışığı bir dereceye kadar emen ve yumuşak biçimlenmeleri gösterebilen kireç badana, ahşap ve parıldamayan taş gibi yüzeyler kullanılmıştır. Bu şekilde hem dokular hem de büyük yüzey dalgalanmaları, açılar daha iyi algılanır. Bugün yaygın bir şekilde kullanılan cam, seramik ve granit gibi parlayan yüzeyler mimari yapının biçimini yok eder, ışığı olduğu gibi geri yansıtır ve suni bir atmosfer yaratır. Bazı durumlarda, örneğin iç mekânı, konumundan dolayı karanlık olan İstanbul Eminönü'ndeki Rüstem Paşa Camisi'nde iç mekânın tümüyle çini kaplı olması, ışıkları yansıtarak loş olan iç mekânın daha aydınlık ve ışıklı olmasını sağlamıştır. Demek ki malzemenin kendi nitelikleri için kullanılmasından çok, kullanıldığı mekân ve yüzeylerdeki etkisi açısından düşünülmesi doğrudur.

Bir Türk köy evinde ışık kullanımı örneği, 2002

Bugün suni ışığın istenildiği gibi yüksek voltajlarda kullanımı ışığa ve renge karşı duyarlığımızı körleştirmiştir. Işık çok yoğun ve keskin olduğunda iyi göremeyiz ya da ince nüanslar tamamen yok olur. Renklerin hoyratça kullanıldığında rengin bir anlamı kalmaz. Zira renk ve ışık ancak göreceli şekilde algılanır. Bugün genellikle mimaride ya da resim ve grafikte renklerin en yoğun kromatik halleriyle kullanıldığını böylece renk zenginliğinin yok olduğunu görüyoruz. Bir 17. ya da 18. yüzyıl Barok kentinde sokaklarda yan yana yer alan yapıların her biri renklerin en ince pastel farklılıklarını kullanıyordu. Birçok eski İtalyan kentinde bu örnekleri hâlâ görebiliyoruz. Benzer şekilde, bundan yarım asır öncesine kadar Anadolu kentlerinde ve kasabalarında da yapılar rengarenk boyanırdı ama hiçbir zaman herhangi bir rengin en çarpıcı tonu kullanılmaz, kent sokakları uzaktan düşünülerek renklenmiş bir tabloya benzerdi. Bugün kentlerin çoğunda floresan ışıklarla yapılan gösteriler ya da ağaçları suni yeşil ışıkla aydınlatmak duyumlarımızın ne denli körleştiğini gösteriyor. Renk, müzik gibi uzmanlık isteyen bir konu ve ışıkla birlikte kullanıldı-

1960'larda, pastel renklerle boyanmış eski Afyon evleri



1960'larda, pastel renklerle boyanmış eski Afyon evleri

ğında mimariye ve kentlere tinsel kaliteler kazandırabilir. Bologna kenti bunun en iyi örneklerinden biri. Yalnızca sokaklarda gezindiğinizde değil, kamu yapılarına girdiğinizde renklerin ihtimamla seçildiğini görüyorsunuz.

Bir yapıya girişte, seslerin ya da sessizliğin her zaman bedene nüfuz ederek hisleri uyandırdığını söyleyebiliriz. Bütün yapıların kendilerine ait kokuları olduğu gibi kendilerine ait sesleri vardır. Yapıların bu atmosferik nitelikleri bir yerin tasvirinde edebiyatçılar ve şairler için her zaman öncelik taşımıştır. Çevreye kapalı bir iç mekânda, ses, ışık ya da koku gibi tüm duyumsal nitelikler, insanı açık alanda olduğundan çok daha fazla etkilerler. Bir yapı sessiz bir kutudur ama bu sessizliğin kullanılan malzemelere göre kendi sesi vardır. Ahşap evlerin tıkırtı ve gıcırtıları onların diyaloğu gibidir. Betondan bir mekân ayak sesine ya da konuşmalara ahşap ya da çinilerle kaplı bir mekândan çok daha farklı şekilde yanıt verir. İçerideyken dışarıda esen rüzgârın sesi daha etkileyicidir. Mimarlık doğanın bütün niteliklerini, onları çevreden arındırarak ve vurgulayarak, daha etkili ve yoğun bir şekilde algılatır.

MALZEME

İnsan ürünü birçok nesne, yapıların içinde kullanılmak üzere üretilmiştir. Aslında zanaat ve sanat işlerinin çoğu için bu özellikle geçerlidir. Resimler ya da çiniler genellikle yapıların içi için düşünülmüştür. Mimarlık içine konulan her şey için bir barınak olduğu gibi aynı zamanda bunlara anlam verir. Müzeler resim ve heykelleri sergilemek ve değerini ortaya koymak için tasarlanmışlardır; ama genelde herhangi bir oda, içine yerleştirilen sanat eserinin görsel değerlerini gözler önüne serer ve vurgular. Bir oda insana ait ve toplumsal bir alan olduğu için sanat eserlerinin niteliklerini bilhassa algılanabilir kılar. Bir oda, ne denli mahrem olursa olsun, her zaman toplumsal bir özellik taşır ve bir eserin anlamını harekete geçiren de bu toplumsal referanstır.

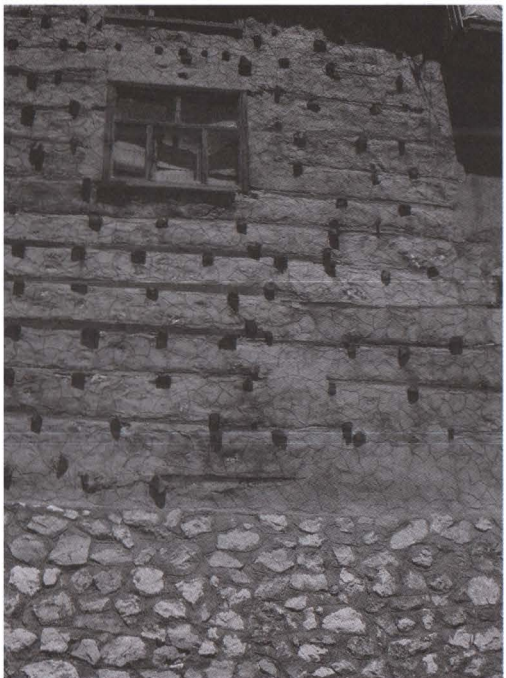
Herhangi bir malzeme, mimari mekân içinde hem biçimlenmesi açısından hem de mekânın ışık niteliklerinden ötürü özellikleri

Madrid'te kaldırım, 2010

daha iyi algılanacaktır. Örneğin Yale Üniversitesi'nde Beinecke Kütüphanesi'nin dış duvarları kalın mermer levhalardan oluşmaktadır. Güneş vurduğunda yapının iç mekânı mermerin geçirdiği ışıktan dolayı farklı bir boyut kazanır. Hiçbir mermer malzeme mimari mekân dışında böyle bir nitelik sergileyemez. Seramik, ahşap ya da metal hem ışığı emme hem de yansıtma özellikleri ve doku, ısı nitelikleri ile mimari içinde asıl zenginliklerini belli ederler. Barbaros köyü resimlerinde görüldüğü gibi, yerel malzeme kullanımının başka bir değeri daha vardır: ikamet mekânı ile yeryüzünü yakınlaştırmak.

Mimarlığın sağladığı bu anlamlar aletler ve farklı malzemeler için de geçerlidir. Örneğin, seramik mutfak eşyaları, porselen, bakır ya da pirinç gibi malzemeler bir mimari mekânda daha etkileyici şekilde algılanırlar. Bu mekân böyle eşyaların kullanımı için özellikle tasarlanmışsa, örneğin bir mutfak ya da Japon Tatami odası ise, açık bir alanda olduğundan çok daha fazla anlam taşırlar ve daha keskin bir şekilde algılanırlar. Mimari mekânın tanımlı biçimselliği ve yoğun yaşantısal atmosferi içinde bedenimiz malzemeleri ve niteliklerini daha iyi algılamaya şartlanır.

Daha önce de belirtildiği gibi, açık bir alanda duyumsal nitelikler serbest bir şekilde yayılırlar; dikkatimizi odaklayacak şekilde belirginleşmiş değillerdir. Bir yapı içinde bir şömine ya da ocakta



Akseki'de bir köyde duvar, 2004

ateş farklı anlamlar yüklenir ve insan dünyasına yakınlaşır; kültürle ilgili bir şey olur çıkar, mitleri ve belirli kültürel değerleri anımsatır. Türkçede 'ocak' ateş yakılan yeri ifade ettiği gibi evi ya da aile yaşamını ifade eder.

YAPI TÜRLERİ

Farklı her yapı davranışlarımızı, duruşumuzu, jestlerimizi ve duyum ve duygularımızı farklı şekilde etkiler. Hepsi kendi içinde birer dünyadır denilebilir. Bir hastane, tapınak, hamam, otel, hava alanı, müze, restoran gibi farklı yapılar ve mekânlar yalnızca farklı biçimlendirmelerinden dolayı değil, yüklü oldukları anlamlardan dolayı da ve öncelikle de bu nedenle bizi etkiler ve şartlandırırlar.

Kyoto Tren İstasyonu'nda cam ve çelik kullanımı, 2011

En temel ve yaygın yapı türü olan ev-barınak insanın dünya ile ilişki tarzını en dolaysız ifade eden yapıdır. Bu ilişki bulunduğu coğrafyadaki malzeme ve iklim şartları kadar, insanların genel uğraş ve geçim şekilleri, sosyal ilişkileri ve sosyal birimin içindeki ilişki türünü ilgilendirir. 20. yüzyılın son çeyreğine kadar, dünyanın birçok yerinde kent ve kasabalarda ikamet, ev şekilleri yüzyıllar boyunca geliştirilmiş geleneksel uyarlamaları ifade ediyordu. Bu tarihlerde endüstrileşmenin yaygınlaşması ve kentsel göç giderek bu tür yerleşimlerin yerlerini standart toplu konutlara bırakmalarına neden oldu. Küreselleşme yerel özellikleri yansıtan ve ona göre biçim bulan yaşam şekilleri yerine yerellikleri ve kültürel nitelikleri yok eden bir gelişme oldu. Bugün artık dünyanın en ücra birkaç köşesi hariç konut ancak sınıfsal hiyerarşiye göre çeşitleniyor. Belirli bir gelir düzeyinin altında yaşayanlar için konut değil, ancak gecekondu ya da izbe barınak denilebilecek durumlar mevcut.

Buhara'da bağdadi hazırlanıyor, 2013

MİMARLIK: ANAYURT

Mimarlığın farklı estetik niteliklerini özetlemek için Orta Asya'da göçebelerin dairesel çadırları için kullanılan Türkçe bir sözcüğü anmak istiyorum. Bu çadırlar keçe, kilim ve deri ile kaplı ahşap direklerden oluşan dairesel biçimlerdeydi ve yurt olarak anılırlardı. Yurt dilimizde vatan anlamına gelir. Bu anlam da mimarlığın temelde insanların yurdu olduğunu ve bir yapının ideal ve simgesel olarak insanlaşmış doğa olduğunu ima ediyor. Yurt, çadır, konut, yukarıda anlatılan dünya niteliklerini barındırdığı ve bize yaşattığı için bir 'anayurt'dur aslında.[31]

Bu insanlaşmış doğada, yalnızca gereksinim ve işlev için değil, tümel ve ideal bir yaşamı ve dünyayı temsil etmek üzere bütün öğelerin bir yeri vardır. Örneğin su birçok yapıda simgesel ve estetik olarak kullanılmıştır. Tadao Ando gibi birçok mimar suyu bazı görsel nitelikleri vurgulamak için kullanmıştır. Bir Japon evinde, bahçe

31 "Yurt" için, *Bkz.*: Torvald Faegre (1979: 79-98).

ne denli küçük olursa olsun, her zaman akan suyu olan minik bir çeşme ya da havuz vardır. Su kristal saydamlığı ve sesi için sevilir; genellikle biçimleri ve renkleri özel olan taşların yanında kullanılır. Birçok yapısında Tadao Ando suyu şelale gibi aşamalı yüksekliklerden akıtır ya da durağan olarak kullanır. Kyoto'da Lalique koleksiyonu için yaptığı küçük özel müzede yapının hemen dışında küçük bir şelale yapmış ve bunu yapının camlarından görünen merdivenlerin yanına yerleştirerek farklı anlamlara referans vermiştir.[32]

Birçok ülkede ve özellikle kurak coğrafyalarda, suyu toplamak için tasarlanan su yapıları önemli mimarlık örnekleridir. Hindistan'da Rajastan eyaletinde muson yağmurlarını biriktirmek için tasarlanan merdivenli büyük havuzlar neredeyse piramitlerin ters çevrilmiş örnekleridir. Romalıların su kemerleri de bu tür, her zaman estetik nitelikler içeren yapılardır. Mimar Sinan'ın Karadeniz yakınlarında yaptığı kemerlerden özellikle Moğlova Su Kemeri doğa içine yerleştirilmiş bir heykel gibidir. Köprüler de su yapıları içinde yer alır. Aynı şekilde Sinan'ın Büyük Çekmece Köprüsü yine işlevsel olmanın ötesinde estetik biçimi ile bir heykel niteliği taşır. Bu örnekler bize mimarlığın hiçbir zaman tamamen işlevsel olmadığını, her zaman estetik kaygılar taşıdığını gösteriyor. Zira insan ortaya koyduğu her işte aynı zamanda bir anlam ve beğeni ifade etmek ister. Mimarlık, insanlık için kurulan ikinci bir doğa olarak estetik biçim dolayısı ile anlam yaratır.

Hemen hemen bütün Türk evlerinde bahçelerde sokağa yakın birer sebil bulunurdu. Bunların sokakta muslukları olurdu, böylece gelip geçenler su içebilirlerdi. İstanbul'daki birçok camide, bugün muslukları kırılmış olsa da farklı sebiller ve çeşmeler görmek mümkün. Su insanın en temel gereksinimi olarak kentsel ortamda bir süsleme aracı da olabiliyor ve sunulduğu yerde kendine ait özel yapılar tasarlanıyordu. Bursa'da yolların kenarındaki ince kanallardan bir zamanlar evden eve su akardı. Her ev suyu kirletmeden, kullanacağı kadar kullanır ve suyu yandaki komşusuna akıtırdı. Yaklaşık 1950'lere kadar bu sistem hâlâ çalışıyordu. Karadeniz'e yakın küçük bir şehir olan Safranbolu'da su kültürünün ürünü olan özel ev içi havuzlarını hâlâ, restore edilmiş evlerde görebiliriz.

32 Tadao Ando (2002).

Bunların arasında bir evin bahçesinde ise yuvarlak camlı bir yapının içindeki havuz, etrafında oturup müzik çalınmak üzere tasarlanmış. Bunlar dışında, eski köşk ve saraylarda selsebil denilen ve su sesleri ile müzik yapan özel çeşmeleri, Bursa'nın eski camilerinde girişin hemen önündeki çeşmeleri ya da Selçuk mimarisinde medreselerde kubbenin ortasındaki açıklığın tam altında yağmur suyunu almak için tasarlanmış, hatta bir de yanında su akıntısı için spiral bir kanal olan havuzları anımsayabiliriz.

Modern mimarlığın en önemli eserlerinden biri kuşkusuz Frank Lloyd Wright'ın bir akarsuyun üstünde tasarladığı 'Falling Water House'dır (Şelale Evi).[33] Meksikalı Mimar Luis Barragán ise bir çiftlik içinde tasarladığı evin çevresinde hem atların ayaklarını yıkamak hem de su içmeleri için yaptığı çeşitli havuz ve su yapıları ile meşhur olmuştu. Birçok Finlandiya evi göllerin ya da denizin kenarında bir saunaya sahiptir; saunadan sonra soğuk sulara girmek onlar için çok özel bir keyif, estetik bir yaşantıdır. Modernizm yeryüzünün nimetlerini hoyratça kullanan bir tavır geliştirmiştir. Bu bağlamda su genellikle işlevsel ve ekonomik değeri için bilinir ve düşünülmeden kirletilir olmuştur. Suyun doğal haliyle bir nimet olduğu günümüzde tekrar anlaşılmaya başlandı. Bu bağlamda ekolojik duyarlığı olan birçok mimar suyu kentlerde yine estetik ve iyileştirici değerleri ile kullanmaya başlamıştır. Çinli mimar Kongjian Yu'nun tasarımları bu bağlamda çok özel örnekler teşkil ediyor.

İLKÖRNEK OLARAK MİMARLIK

Latince kökeninde (architettura) dolaysız olarak ilkörneksel, yani temel ve öz bir değere işaret etmektedir (archetip). İlk örneklerinde bir mimarlık yapısı iyi bir hasattan sonra tanrılardan af dilemek ve teşekkür etmek için tasarlanan bir yapı idi. Daha sonraları, George Hersey'in açıkladığı gibi, mimarlık yapısı kurban adamak ile ilgili idi. Bunu ispat etmek için Hersey antik tapınaklardaki süslemelerin kurban imgeleri kullandığını göstermiştir.[34] Tapınak ve

33 Fallingwater House, Frank Lloyd Wright *Bkz.*: http://www.wright-house.com
34 George Hersey (1988: 11-45).

mezarlığın, altar ve mezarın yaşam ve ölümle ilgilerini açıklamaya gerek yok. Burada açıklamaya çalıştığım gibi mimarlık ile ilgili bütün biçimler, bunların kullanımı ve algılanışı, algımızı, hayal gücümüzü ve kavrayışımızı harekete geçirmek üzere estetik nitelikler içerirler ve yaşamımıza ve dünyamıza ait değerlerin farkında olmamıza yardımcı olurlar.

Sefaletin Biçimleri

Kuşkusuz günümüzdeki kültürel parçalanmanın neden olduğu en yaygın fakat en az sözü edilen estetik yaklaşımlar, çevresel ya da biçimsel çözümler, sefalet kapsamında üretilen ya da ifade edilenlerdir. Tümüyle göz ardı edilmese de bunlar en hoşgörülü tavırlar tarafından bile kültür-dışı olarak aşağılanmaktadırlar.

Kırsal göçerlerin biçimlendirdiği marjinal kentsel çevreleri inceleyerek, mekân ve yer kullanımı, toplumsal ilişki şemaları ve kimlik ifadeleri ile ilgili düzen ve biçemlerin ima ettiği değerleri anlamak önemli. Kentsel planlamaların çoğu, farklı türde eylem ve kullanımlara ayrılmış kent alanları ve standardize edilmiş konutları ile dahi 'barınak' sağlayacak en asgari şartları ancak yerine getirdiği gibi, ne kültürel gelişim ve ifadeye ne de kimlik ve bireysellik gelişimine olanak sağlamaktadır.

Postmodern düşünce tarzı estetik ve kültürel değerlerde çoğulcu olma iddiasında ve bu çoğulculuğu kapsam ve amaçlara göre

Ankara'da gecekondular, 2008

Özbekistan'da Arte Povera sanat işlerine benzeyen, bu işlerin esinlendiği türden yerel bir yapı örneği: kafes, 2013

meşrulaştırmaya çalışmaktadır; ancak bu çoğulculuk hep belirli ırk, millet ya da din perspektiflerinden ele alınmaktadır. Öte yandan kültür parçalanmasından doğan politik anlaşmazlıklar us-sallaştırılıp meşrulaştırılmaktayken, sefaletin yarattığı ve dünyayı bölen farklılıklar günümüzde kültürel açıdan ele alınmamıştır. Fakirliğin yarattığı kültüre medyatik açıdan bakarak onu kitle kültürü olarak tanımlamakta ve onu içerden göremekteyiz. Bu kültür estetik, yani biçim ve beğeni açısından da incelenmemiştir. Burada, 'estetik' ile anlam ve kimlik ifade etmek üzere biçimin algısı ve eklemlenmesi kastedilmektedir.

Estetik düşünce sefalet biçimleriyle nadiren ilgilenmiştir. Öte yandan sanat dünyası, 20. yüzyıl başında Dada ile başlamak üzere, 'gelişmiş kültür' karşıtı ve çirkin olana odaklanmış, Arte Povera ise yalın ve banal biçimlere öncelik tanımıştır. Böylece, uluslararası sanat ortamında avangard bir hareket olan Arte Povera insanları farklı bir estetik ile tanıştırmıştır. Mario Merz ve Bruce Nauman ile başlamak üzere, birçok sanatçı, süssüz ve sunilikten uzak nesneler

Ankara'da gecekondular, 2008

yaratmak üzere Batı-dışı kültürlere bakmışlardır. Yine de ne mimarlar ve sanat tarihçileri ne de felsefeciler, sanat ve popüler kültür dışında, tümüyle unutulmuş olan bir biçim üretme tarzının farkına varmadılar. Daha yakın zamanlarda, 'çağdaş ilkel yaklaşımlar'ın farklı ifadeleri olarak, üçüncü dünyadan, savaş alanlarından ya da Afrika'da açlıktan ölenlerin kamplarından görüntüler gündeme geldi.

Yine de ne kadar çok fotoğraf görülmüş, ne kadar çok 'yerleştirme' incelenmiş olursa olsun, sefaleti çevreleyen fiziksel gerçeğin bütün anlamlarıyla ve bütün biçimsel ifadeleriyle, beynimizde herhangi olağan bir gerçekten farklı şekilde yer ettiğini söyleyemeyiz. Bu tür çevrelere karşı olan ilgi sosyolojik ya da politik olmuştur; biçimsel analizler ya da estetik çevrelere karşı olan ilgi sosyolojik ya da politik olmuştur; biçimsel analizler ya da estetik ise nadiren bir ilgi alanı olarak belirir. Oysa, buralarda oturanların çevrelerinde geliştirdikleri uygulamalar kültürel ve toplumsal gerçeklere birçok başka sosyal araştırmadan daha çok ışık tutmaktadır. An-

cak, Lefebvre'in kuramları fenomenoloji ve algı çalışmalarında kullanılmıştır.[1] Ekolojiye, ekolojik mimariye ve sürdürülebilirliğe karşı ilgilerin artması, yerleşimleri, mekân kullanımı ve kentleşme biçimlerini de mercek altına almıştır.

Sürekli işleri ya da sosyal sigortaları olmayan az gelirlilerin marjinal yerleşimlerinde yapılmış olan incelemeler farklı gelir grupları, farklı nitelikteki kentsel alanlar için de yapılabilir. Bu tür bir çalışma Rhode Island Üniversitesi'nden Cheryl Foster tarafından yapılmış ama yayınlanmamıştır. Bu çalışmasında Foster, sosyal kademeleri belirten semboller, evler ve sokaklar çevresindeki bireysel biçimlendirmeler üzerinde durmuştur.[2] Bütün çevresel uygulamaların, orada ikamet edenlerin değerlerini ifade ettikleri bir görsel dil yarattığı ve bu kişilerin sosyal iletişimi hakkında ipuçları verdiğini iddia edebiliriz. Bütün yerleşimler içinde, bireyleri tekrar eden nesneler olarak görüp herhangi bir insani değer belirtmeden en anlamsız olanlar kuşkusuz çok katlı konut üniteleridir. Bunlar için verebileceğimiz en açıklayıcı örnek ise son yıllarda Türkiye'nin birçok yerinde inşa edilmiş olan TOKİ toplu konutlarıdır.

David Harvey'nin 1989 tarihli *The Condition of Postmodernity* (*Postmodernliğin Durumu*) adlı kitabında belirttiği gibi, mekân kullanımı her zaman sosyal iletişimin varlığını ya da yokluğunu belirtir.[3] Burada incelediğimiz sefil ortamlar birçok konfordan mahrum olsalar bile, sosyal iletişim ya da paylaşım açısından zengindirler. Mekân kullanımının dilini anlamak mimarlar ve kent plancıları için bir görev sayılır. Bu yerleşimler için öngörülen gelişme bu konutları yıkmak ve burada ikamet edenleri toplu konutlara yerleştirmektir. Ancak bu aşamalar genellikle bir gelişme değil sosyal açıdan bir fakirleşme olmaktadır. Zira, eğer bu yeni yerleşimlere, bu fakir ortamlarda bulunan çevresel anlamlar aktarılmazsa, bu insanların elinden tek iletişim imkânları da alınmış oluyor.

Ekonomik olarak zayıf olan kesim genellikle kültür alanında kendisini ifade edecek araçlara da sahip değildir. Dolayısıyla,

1 Henri Lefebvre (1974).

2 Cheryl Foster'ın çalışması Kopenhag'da 1996'da Uygulama Estetik Cemiyeti'nin düzenlediği yaz okulunda sunulmuştur.

3 David Harvey (1989).

Ankara'da Toki Konutları. Fotoğraf: Yiğit Ataklı, 2013

estetik ve çevresel yaklaşımı ilgi görmez. Alt gelir gruplarının kültürleri genellikle statüko, kitle kültürü ve medya tarafından belirlenmiş kültürler olarak bilinir ve pazarlanan en çarpıcı örnekleri de tüm dünyada '*kitsch*' ve Türkiye'de 'arabesk' olarak tanınır.

Kültürel ifadeler çoğu kez milliyet ya da etnik açıdan sınıflandırılır. Aynı zamanda 'yüksek' sanat ya da 'çağdaş' tasarım gibi sınıflandırmalar vardır. Bunların yanında çocukların ya da yaşlıların beğenilerinden söz edildiğini duyarız. Ama az gelirli kesimlerin estetik tercihlerinden ya da çevresel ifadelerinden bahsedildiğini pek duymayız. Rahatsız edici sefaleti belli eden herhangi bir ifade suçluluk duyguları uyandırdığı için görmezlikten gelinir. Bu konularla yalnızca sosyologlar ilgilenmektedir.

Birçok modern ve endüstri ötesi çevreler insan ve insan olmayan arasında uyumlu bir ilişkiye imkân vermez. Kentlerin ve kamu alanlarının tasarımları, geniş ve aktif bir katılımla ilgilenmek yerine öncelikle biçim ve düzen üzerinde durmaktadır. Avrupa'nın bazı sınırlı alanları dışında sefalet bütün dünyada yaygın olup üçüncü dünya ülkelerinde artmaktadır. Fakir çevrelere has biçimlerin irdelenmemesinin bir nedeni bu durumun normal, sürekli ya da istenilen bir durum olmadığı inancıdır. Zorlanmış bir duruma estetik açıdan yaklaşmak da utandırıcı bir şeydir. Ancak bu tür bi-

çimlere sınırlı ve yapay güzellemelerle yaklaşmak yerine bunların arkasındaki amaçları ve nedenleri anlamak önemlidir. Aksi halde, genellikle olduğu gibi, kentsel planlama, kamu kullanımı için tasarım ve kültür programları önyargılarla yapılacak ve üstünlük taslayan bir konumdan uygulanacaktır.

Sefaleti anlamak ve çare bulmak her şeyden önce insani bir görev. Öte yanda fakirliğin hüküm sürdüğü çevrelere özgü bazı ortak nitelikler olabilir ve bunların doğru şekilde anlaşılması insanların çevreye karşı davranışlarındaki ortak özellikleri anlamamıza yardımcı olacaktır. Antropoloji farklı toplumlara göre değişen tipik külttürel unsurlarla ilgilenir. Ancak, fakirliğe gelince, herhangi bir külltürel özellik ötesinde, yer, konut ve mimari şemaların pek değişmediği ortaklıklar görüyoruz. Bugün sanatçı, estetikçi ve sosyal hizmet veren kişiler gibi empati beslediğini iddia edenlerin başlıca görevlerinden biri kimlik ifadesinde ve barınak eklemlenmesindeki temel gereksinimleri anlamaktır.

Öte yandan, kapitalizmin ve kentsel politikaların giderek neden olduğu evsizlik ve yersizlik ile gelişen sefalet, bireysel çözümlerde ifadesini bulan ama kimsenin ilgilenmediği estetik bir kategori yaratmaktadır. Bu bireysel çözümler birbirlerinden ne denli farklı olsalar da tabanı fakirlik olan bazı benzer yaklaşımlar sergilemektedirler. Bir hayal gücü, yaratıcılık ve problem çözümü içeren bu estetik kategoriye ne *kitsch* ne de arabesk adı verebiliriz; en belirgin özelliğinin kimlik ifadesi olduğunu söyleyebiliriz.

Bu yaratıcılığın tabanı umumiyetle köksüzlük ve yersizlik olarak tanımlanabilir. Irk, millet ya da din ile ilgili diğer estetik kategorilere farkla bu bir yer tanımlama, bir ekümen ve ikamet oluşturma ile ilgilidir. Bazı biçimsel özellikler aradığımızda, derme çatma bir yöntem, melezlik, organik bir birleştirme ve uyarlama şekli ve çekingenlik içerdiğini ama her defasında fantezi ve hayal dolu olduğunu söyleyebiliriz. Genellikle birbirine yabancı unsurları uyarlamakta usta bir yöntemi vardır: Bir tür 'yerleştirme' gibi uygulanır ve 'hazır bulunmuş' nesneleri kullanır.[4]

4 Yerleştirme/ Enstalasyon ve 'hazır bulunmuş' (ready made) terimleri 20. yüzyıl sanatında avangard pratiklere işaret eder. Sanatçının kendisinin bir şey üretmesi yerine bulduğu nesnelerle bir yerleştirme yaparak bazı politik, sosyal ya da kavramsal olgulara gönderme yapması çok yaygındır. Burada söz konusu olan yer-

Gecekondu, dış mekânda yaşamak, 2008

Paul Virilio'nun 1995 tarihli *La Vitesse de Libération* (Özgürleşmenin Hızı) kitabında anlattığı gibi, dünyaya tutunmaya ve kendileri için bir köşe oluşturmaya çalışanlarla, giderek daha hızlı hareket eden ve dünyadan bağımsızlaşanlar arasında büyük bir kutuplaşma oluşmaktadır: "Yarının toplumu iki karşıt kampa bölünecek: Refah içinde olup sanal toplumda, gerçek küresel yaşam ritminde yaşayanlar ve küçük kasabaların 'gerçek' mekânının kıyısında yaşayıp üçüncü dünyanın banliyölerinde yaşayanlardan bile daha unutulmuş olanlar."[5]

Kırsal alanlardan göç edip kentin sınırında yerleşerek iş arayanların ikamet etmek üzere çevreye sahip çıkmalarında bazı ortak özellikler izlenebilir. Bu çevrelerdeki biçimlere dikkat edersek bunların bazı değerleri koruma çabasına işaret ettiğini anlarız. Eğer yabancılaşma değil toplumsal iletişimden yanaysak bunları

leşimlerde insanların bu tür bulunmuş malzeme ve nesnelerle ürettikleri, sanat amacı içermese de birçok açıdan estetik olarak avangard pratikleri andırmaktadır. Nitekim 2005 İstanbul Bienali'ndeki birçok iş ve video politik ve sanatsal amaçlarla bu tür yerleşimlerden örnekler sunuyordu.

5 Paul Virilio (1995: 95). *'La société de demain se decomposant en deux categories antagonistes: ceux qui vivront au rythme du temps réel de la ville mondiale, dans la communauté virtuelle des neantis, et ceux qui survivront dans des marges de l'éspace réél des villes locales, plus abandonnés que ceux qui vivent aujourd'hui dans les zones suburbaines du Tiers Monde.."* (Çev. yazarın)

anlamak ve yöntemlerini çağdaş toplu konut tasarımlarında ve kentsel tasarımlarda kullanmak önemli olacaktır. İzlenen bu biçimsel ve davranışsal şemalar, tamamıyla, yabancı bir coğrafyada hayatta kalmak için geliştirilmiş bir yaşam tarzının tehdit altında bir kültürü sürdürme çabasına işaret etmektedirler. Bu kültüre has ritüeller ve toplumsal iletişim bu şartlarda en kısıtlı imkânlarla sürmektedir. Göç edenler yerleşim yeri ararken bu değerleri koruyabilmek için genellikle aynı köy ya da kasabadan insanların yerleştiği alanları seçerler.

Genellikle bu derme çatma evler gece komşuların yardımı ile kurulur. En önemli yapısal unsurlar dışında hemen hemen her şey kullanılmış malzemelerdendir. Dikkat edersek bunlarda dahi bir tür düzen, farklılık, fantezi ve beğeni kaygısı bulabiliriz.

ORTAK NİTELİKLER

Çevreye intibak etme: Gelişmiş inşaat makinelerinin eksikliği ve çabuk hareket etme gereksiniminden ötürü bu yerleşimler topolojiye ve çevreye doğal olarak uyarlar. Arazi en asgari şekilde değiştirilir ve alan en ekonomik biçimde kullanılır. Ölçek insana uygundur; bir alandan diğerine yumuşak geçişler izleriz ve kapılar, merdivenler mekâna en az müdahele ile uygulanır.

Meyve kurutma. Ankara, 2008

Dış mekân yaşamı: Köy yaşamının alışkanlıkları ve açık alanda yaşam gibi nitelikler kentin sınırındaki yeni yerleşim alanına aktarılır. Yazları konutun hemen çevresindeki alan masalar ve sandalyeler yerleştirilerek sanki bir iç mekân gibi kullanılır. Ama sınırlar her zaman kesinlikle belli edilmekte, ev alanının hemen dışı ya da yol, meyve kurutma, yapağı serme, çocukların oynaması ve kadınların toplanması gibi farklı işlevler için kullanılmaktadır.

Mekân ve malzeme ekonomisi: Herhangi bir nesneyi ya da malzemeyi korumak için depolama alanlarına gereksinim vardır. Hemen hemen hiçbir şey atılmaz. Balkonlar ya ek yaşam alanları ya da depo olarak kullanılır. Böylece balkonlar eski lastiklerden sepetlere, kuş kafeslerinden gıdaya kadar depolanan nesnelere göre aile kimliğinin ya da yaşam şeklinin bir ifadesi olur.

BALKONLAR – MEKÂN EKONOMİSİ

Dışavurum: Evlerin en anlam dolu yerleri girişleridir. Köy evleri önlerine traktör, at arabası ya da atlarını koyarak varlıklarını sergiledikleri gibi, bu yerleşimlerde, varsa araba, eve olabildiğince yakın ya da itina ile yapılmış bir garaja konur. Giriş yanında ayakkabıların konacağı bir raf bulunur, paltolar yakına asılır, dışarı çıkarken lazım olabilecek eşyaların konacağı bir sehpa kapıya yakın bir yere yerleştirilir.

GİRİŞLERDE KULLANIM VE İFADE

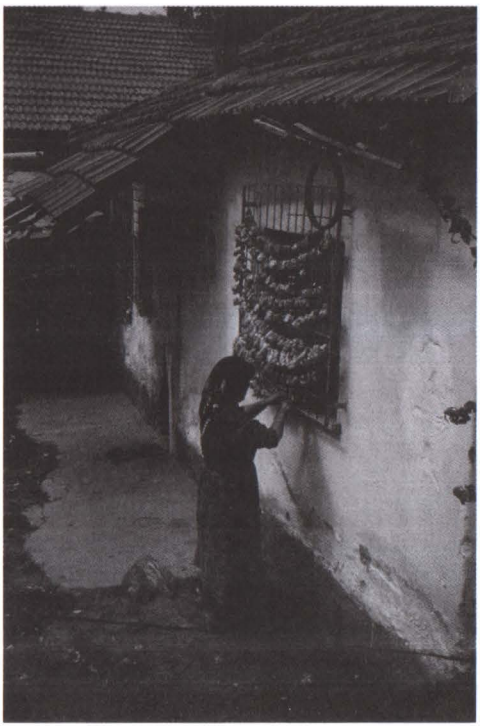
Anılar: Dış alanın bazı ayrıntılarında köy yaşamını hatırlatan unsurlar bulunur. Örneğin sebze yetiştirilen ve renkli iplerle çevrilmiş minik bir bahçe ya da dışarıda yemek için sundurma altında bir yer. Bazı örneklerde, tuğladan yapılmış küçük bir ocak ya da kapı eşiğine dikilmiş bir asma olabilir.

KÖY YAŞAMINDAN ANILAR

Toplumsal yaşam: Kentin daha merkezi ve zengin alanlarına kıyasla bu yerleşimlerde, toplumsal iletişimi kolaylaştıran açık hava etkinliklerinin yoğunluğu göze çarpar. Genellikle kadınlar yünlerini, dantellerini birlikte örer, çocuklar yakında oynarken bir daire halinde otururak yemeği birlikte hazırlarlar. Yabancı biri hemen fark edilir zira bu ortamlarda herkes birbirini tanımaktadır. Bu bakımdan yaşlılar da yalnız değildir.

Bereket hissi: Evlerin etrafından birçok sepet, saksı ve bitki görebiliriz. En fakir evde bile bir bereket hissi yaratma çabası göze çarpar. Bu, kurutulan meyvelerin ya da girişe yakın asılan rengarenk çamaşırların görüntüsünde belirgindir.

Pratik ve estetiğin bir aradalığı: Aslında estetik her zaman bir işlev içerir. Örneğin kurutulan meyvelerin güzelliği, ya da çama-



Bereket ve bolluk gösterisi. Ankara, 2008

şırlar asılırken renklerin nasıl bir araya getirildiği. Böylesine dar ortamlarda, mekânı en verimli şekilde kullanma gereksinimi çevrenin temiz ve düzenli tutulmasını da sağlar.

Kimlik ile ilgili başka görsel ifadeler özellikle pencerelerde, bitkilerin teşhir edilişinde, pencereye asılan süslerde ve perdelerin biçiminde belirir. Gelirleri ne denli kısıtlı olursa olsun ev kadınları pencerelerinin görüntüsüne her zaman değer verirler.

PENCERELER - SÜSLER

Türkiye'ye özgü bir başka özellik de yerleşimin geçiciliğini ima eden niteliklerdir. Konutun yanında umumiyetle çadıra benzer, geçici nitelikli ikinci strüktürler görebiliriz. Böyle bir durum hiçbir zaman köy yerleşimlerinde göze çarpmaz. Bir kez köyü terk edince bu insanların göçmen gibi hissettiklerini farz edebiliriz. Hiçbir yerleşim artık onlar için sürekli değildir. Kent büyüdükçe her defasında yerlerinden olacaklardır.

Bu özellik ve niteliklere dikkat ettiğimizde, aceleyle uyarlanmış bir çevrenin dahi insan gereksinimlerine ve değerlerine ne denli cevap verebildiğini görürüz. Tasarımcılar modern çevre ve toplu konutlarda genellikle bu kadar çeşitli gereksinimleri karşılayamıyorlar. Görüyoruz ki bu gereksinimler samimi bir şekilde anlaşıldığında çözümleri de genellikle estetik olabilir.

Dünya küçüldükçe birinci ve üçüncü dünya ülkeleri arasındaki farklar daha bariz, acil ve tehdit edici olmaktadır. Ancak unutulmamalı ki bu bir genelleme; aslında her üçüncü dünya ülkesinde birinci dünya çevresi, her birinci dünya ülkesinde üçüncü dünya çevresi giderek daha büyük sayılarda var olmaktadır. Bir başka genel durum da standart üretim ve tüketimin küreselleşmesinde, kültür farklılıklarının lüks ve sefalete indirgenmiş olmasıdır. Büyük bir nüfus hayatta kalma, kimlik ve açlık savaşında. Aydınlar, sanatçılar, felsefeciler ve kent plancıları, insani değerlerini yitirmeye itilen kişilere yönelmezse uzmanlaşmış ve incelmiş söylemler yalnızca bir karantina duvarı örmeye yarayacak.

Konut - Anıt - Fabrika

KONUT

Konut insanın fiziksel ve tinsel gereksinimlerinin çoğunu karşılayan en temel yapı ya da mekânlar bütünüdür. Konut türünün zamanla değişip gelişmesi coğrafya, devir ve toplumun değişimleri ile ilgili olmuştur. Konut sözcüğü akla konuklamak ve konuk olmakla ilgili anlamlar getiriyor; insan evinde konuk olmasa da, içinde konuk olmadığında bile evi/yapıyı doğadan gelen malzemeleri ve bir beden gibi kucaklayışı anlamında düşünürsek, konutun/evin insanı misafir edip koruduğunu, barındırdığını ve ona dünyada bir yer açtığını anlayabiliriz.

Heidegger konut ya da ev kavramını ontolojik ve metafizik açıdan ele alır ve bunu en anlamlı şekilde, Hölderlin'in şiirleri üstüne yazılarında eklemlendirir. Hölderlin'in şiirleri, Heidegger'a göre, imgeleriyle insanın yeryüzündeki tinsel barınağını ve şiirsel varlığını anlatır. Heidegger'e göre mesken kavramında önemli olan mimarlık değil, bir yerde yaşamaktır. Bir yerde yaşamak her zaman şiirseldir. (Heidegger, Hölderlin)[1]

Heidegger mimarlıktan ziyade 'bir yere yerleşmek', 'bir yerde yaşamak' (dwelling; verweilen) kavramını kullanırken örnek olarak Kara Ormanlar'da toprağa bağlı insanların evlerini düşünür.[2] Kendisi de yaşamının çoğunu böyle bir evde geçirmiştir. Bu bölümde konut mimari yapı olarak değil Heidegger'in kullandığı anlamda irdelenecek.

Konut ya da yerleşilen, yaşanılan yer bugünün küresel koşullarında bile insanların coğrafyaya uyarak ve yeryüzünün doğal malzemelerini kullanarak inşa ettikleri yerdir. İnsanın yeryüzünün malzemelerini (taş, kerpiç, ahşap, keçe, buz, deri) kullanarak oluşturduğu yer, bu yakınlıktan dolayı onu yeryüzüne bağlar.

1 Martin Heidegger (2000: 32-44).

2 *Agy.* (2001: 141-161).

Mostar'da bir Türk evi tipinde kahve odası, 2012

Böylece insan kendine dünyada bir yer açmış olur ve bir şekilde varlığın şekil bulmasını sağlar. Evin şekli ve bu şekle uyan kullanım insanın dünyayla, yeryüzü ile nasıl ilişki kurduğunun göstergesidir. Heidegger'e göre dünya ve yeryüzü, yani insanın kendine yarattığı ve varlığa açtığı alem ya da alan karşısında bir de doğanın egemen olduğu bir alem vardır: yeryüzü. Bu ikisi sürekli olarak sanat işinin varlığında çatışma halindedir. Bu karşıtlık, doğa ve insanın dünyası, varlık alanının devinimini oluşturur.[3] Konutta, ve özellikle yerel konutta geleneksel kültürün oluşturduğu insan dünyası ve konutun hem içinde bulunduğu hem de yapısında var olan doğal malzemeler, bu iki dünyanın karşıtlığını ve varlığın devinimini oluşturur. Bu kapsam içinde yeryüzüyle ve toplumla ilişki belirlenir. Örneğin geleneksel bir Japon evinde insan yeryüzü ile ilişkidedir. Yerde yatılır, yerde yenilir ve sürekli olarak beden yer ile ilişkidedir. Örneğin Japon evinin ahşap ve kâğıttan yapılan duvar yere çömelerek çekilir. Aynı şekilde Türkiye'deki geleneksel evlerde insan bedeni yerle ilişki içindedir, ayrıca eşya yoktur, yerde

3 Martin Heidegger (1964).

oturulup kalkılır, yataklar yere kurulur. Evin bazı mekânları kullanıma göre işlev değiştirebilir.

Heidegger düşüncesi çizgisinden gidersek, insanın her zaman yerleştiği yerde yer üstünde ve gök altında olduğunu anımsarız. Heidegger ikamet etmeyi ya da dünyada yerleşmeyi dört ana unsura bağlı olarak görmektedir: Yeryüzü, gökyüzü, ölümsüzler (kutsallar), ölümlüler. Bu ilişkiler içinde insan kendine dünyada bir 'yer' oluşturur. Yeryüzü çekimi ile insanı kendine bağlar, gökyüzü sonsuzluğun, düşlerin, özgürlüğün alanıdır. Ancak insan kendi varlığına, hep ölümsüz varlıklarla, doğanın güçleri ile kıyaslayarak anlam verir ve onun dünyası ölümlülerin, hayvan, insan ve toplumun ilişkileri, yakınlıkları ile en içsel ve güncel anlamını edinir.

Tüm yerler içinde konut insan için en fazla belirgin ve tikel olan bir 'yer'dir. Ne denli küçük ya da sefil olsun konut; kokusu, malzemesi, atmosferi, ısısı, soğukluğu ve içindeki alet edevat ile 'yer'in en çok nitelik ve kişilik bulduğu alandır. Burada her alan her malzeme ve her nesne insanı dünyaya yaklaştırır. Örneğin bir ev içinde bakır başka türlü parlayacak, seramik ya da pişmiş toprak elimizde farklı bir dokunsallık hissettirecek, içinden su içtiğimiz bir kap bize dünyanın nimetini andıracak, yeryüzündeki varlığımıza nitelik ve anlam getirecektir. Kuşkusuz bu nesnelerin canlı, devinen maddelerden, yani doğal maddelerden yapılmış olmaları onlara farklı şiirsel bir anlam yükler. Hatta, bu nesnelerin ya da eşyaların, tarih boyunca geliştirilmiş biçimleri varlığa, farkında olunmadan olsa bile, zamansal bir boyut kazandırır. Bunun da ötesinde insanın çevresindeki nesneler malzemeleri ile insanı dünyaya yakınlaştırır. Bugün kullanılan yapay malzemelere bu tür nitelikler kazandırmak zor olduğu için kullanım nesnelerinin oluşturulmasında 'tasarım' özellikle önem kazanmıştır.

İnsanın yeryüzündeki varlığını anlamlandıran, öncelikle belirli bir yerde yerleşmiş ve yaşıyor olması ve buranın niteliklerine verdiği duygusal tepkileridir. Konutun elverdiği hareket insanın bedenini şartlandırır ve dünyasının dinamiğini şekillendirir. Örneğin boş bir mekânda yatay düzlemin önümüzde uzanması farklı bir bakış ve ufuk, farklı bir sınır oluşturur. Dolu bir mekânda ise hareketimiz ve çevremizdeki mekân ve atmosfer daha çok bizi kendi içsel dünyamızdan nesnelerin dünyasına çekecek ama görsel

çeşitlilikler yaratarak, bir labirent hissi vererek çoğul ve çoklu bir estetik oluşturacaktır.

Konut, mesken ya da ev deyince akla Wittgenstein'in kız kardeşi için yaptığı, ideal form ve simetrilere göre tasarlanmış ama pratik açıdan nerdeyse imkânsız örnekten Paul Bonatz'ın Ankara Bahçelievler için tasarladığı memur evlerine, Wright'ın Şelale Evi'nden Harran'daki sade konik biçimli yerleşimlere ve arada dünyanın her yerinde insanların mimar kullanmadan yaptıkları toprak, kerpiç, saz, keçe, deri yapılara çok geniş yelpazede örnekler geliyor. Bu anlamda Heidegger'in sözünü ettiği gibi yerleşimi, yeryüzüne ait olan bir ikameti, daha çok mimarsız yerel yapılarda bulacağız.

İklim ve sosyal yapı yerel konutların mimari şekillerini en fazla şartlandıran iki unsur. İklim yapının nasıl ısı aldığını, ısıyı nasıl koruduğunu ya da nasıl serinlettiğini ilgilendiriyor. Bu bağlamda Hindistan ve Pakistan'da "havalık" olarak bilinen ve geceleri serin havayı alıp gündüzleri mekânın serin kalmasını sağlayan açıklık ve kapalılık sistemlerini düşünebiliriz. Çok sıcak olan ülkelerde gecelerin serinlemesiyle eylemler dışarı taşınır ve dışarıda, çatılarda yatılır. Soğuk iklimlerde yerel mimari çoğu kez hayvanları alt kata yerleştirerek yukarı çıkan sıcak havadan faydalanır. Çok yağış alan yerlerde büyük eğimli çatılar ve kat kat kullanılan sazlar gibi, su geçirmeyen kaplamalar kullanılır. Bunun örneklerini hem Japonya hem Heidegger'in mimari açıdan sık sık sözünü ettiği Kara Ormanlar'da görüyoruz. Bu tür çeşitli örneklerden söz edilebilir: sulak yerlerde evlerin direkler üstüne kurulması, yüzen tekne evler ya da Amazon ormanlarında veya Endonezya'nın uzak adalarında olduğu gibi yüksek ağaçların üstüne kurulmuş evler...

Yaklaşık 20. yüzyıla kadar yerel mimari birkaç meraklı mimarın dışında pek kimseyi ilgilendirmiyor, mimarlık olarak da düşünülmüyordu. Bernard Rudofsky'nin ilk kullandığı terim 'mimarsız mimari', 20. yüzyılın yıkımlarından sonra, kent ve mimarlık düşüncesini yenileyen bir kavram olarak birçok mimar tarafından benimsenmeye başlandı. Le Corbusier yerel konutları ekonomik kullanım ve geometrik sadelik açısından methetti, yerel mimarlık sergileri açıldı.[4] Mimar ve şehircilerin az gelirli ya da kır-

4 Le Corbusier (1927) (Shelter and Society, ed. Paul Oliver içinde)

sal insanlara yönelik toplu konutlar ya da yerleşim geliştirme projelerinde, yerli kullanıcılarla birlikte çalışılması bu tür mimarlığı eğitim kurumlarına ve mimarlık mesleğinin üst saflarına taşıdı. Örneğin Türkiye'de Sedat Hakkı Eldem modern mimarisini Türk evi modellerinden esinlenerek geliştirdi. Batı'da bunun gibi birçok örnek bulabiliriz; en bilineni kuşkusuz Frank Lloyd Wright. Modern mimarlık sade ve işlevsel biçimlerini üretirken çoğu kez yerel mimarinin sadeliğinden ve Le Corbusier'nin sözünü ettiği ekonomiden esinlendi. Günümüzde birçok ekolojik mimari projesi yerel mimariyi ve sağlıklı malzeme kullanımını örnek alıyor.

Ev-konut konusunu mimar elinden çıkmış, büyük harflerle mimarlık tarihinin bilinen örnekleri ile sürdürebiliriz. Ancak Heidegger'in de vurguladığı gibi insanın yeryüzündeki yerleşimini en temel unsurlarla gerçekleştiren kuşkusuz yerel mimaridir.

ANIT

"... belirli bir anlam vermemize engel olacak kadar gündelik yaşamımıza katılan ve bir kaya ya da nehir gibi anlamının sonsuza kadar sorgulanabileceği ama varlığı inkar edilemeyen bir doğa olgusu kadar gerçek.."

Roland Barthes – Eiffel Kulesi üzerine [5]

Ev ne denli özel ve bedenimizle dolaysız ilişkili bir yapı ise, anıt her şekliyle toplumun ortak malı olan bir yapıdır. Her kişi onu kendine göre anlasa da, anıt herkese ait ve toplumsal ortamın malı olan bir şeydir. Anıt yaşanan geniş çevrenin, kentin, kamusal alanların merkezi sembolüdür ve bu şekilde, tepkileri ne olursa olsun, orada yaşayanlar arasında bir ortaklık kurar. Anıt oluşturduğu fiziksel ve metafizik mekân ile topluma bir aidiyet hissi verir.

Anıtlar, Halikarnassus ya da Tac Mahal gibi mezar anıt olabilir, simgesel bir kişiyi temsil edebilir, dini olabilir, tarihi olablir. Ancak hepsi algısal, kavramsal ve yaşantısal nitelikler barındırır. Anıt ne tür olursa olsun baskı ve yüceltme unsurlarını bir arada taşımakla toplumda politik gücün çeşitli nedenlerle koruduğu, kullandığı

5 Roland Barthes (1997) (*The Eiffel Tower and Other Mythologies*, s. 3-19).

ve çevreye zorladığı bir nesne olduğu kadar, onda kendi sosyal imajını görenler için ruhsal bir yücelticidir. Anıtların zamana karşı direnişi onlara ayrıca bir güç ve ölümsüzlük niteliği yükler; ama anıtlarda ölüm ve dehşet de gündemdedir.

Henri Lefebvre yukarıdaki kavramların çoğunu *La Production de L'espace* (*Mekânın Üretimi*) kitabında eklemlendiriyor.[6] Lefebvre'e göre anıt fiziksel varlığı ve belleklere kazınmış şekliyle üzerimizde bir egemenlik yaratır ve her zaman sözlere dökülemeyen karmaşık ve çoklu anlamlarıyla bizi tutsak eder. "Yalnızca anıt yoluyla ve dünyayı yaratan âmil olarak mimarın müdahalesi ile, ölümün alanı yok edilebilir ve bedenin bir uzantısı olan yaşam alanı olarak biçim değiştirebilir; bu din, (politik) güç ve bilginin ortak paylaştıkları şeye hizmet eden bir dönüşümdür."[7] Lefebvre, anıt ve anıtın oluşturduğu anıtsal mekânı daha çok katedraller ve kiliseler gibi yapılara referansla kullanıyor.

Bir sonraki bölümde yapıların simgeselliği ile ilgili olarak cami örneği ele alınıyor. Burada anıtsal yapıların bazı niteliklerini kilise örneğinden yola çıkarak anımsayalım. New York'da Columbia Üniversitesi yerleşkesinde yer alan Aziz Paul Şapeli klasik Rönesans üslubunda yapılmış, haç planlı, çevresinde 16 penceresi olan yüksek kasnağı üstünde alçak eğimli kubbesi ile sade ve tipik bir kilisedir. Dış kaplaması özel olarak üretilmiş terra-cotta tuğla, girişte dört yüksek beyaz kolonu var. Ne var ki Aziz Paul Şapeli, içine girildiğinde, derin ve yoğun bir sessizlikle insanı kavrıyor, herhangi üstün bir mimari örneğinin ötesinde ses ve sessizlik ile ilgili bir estetik zenginliğine sahip. Le Corbusier *Vers Une Architecture* (1927) kitabında katedraller için şöyle yazmıştır: "Katedral mimari bir inşa işi değildir, bir dramdır".

Bu sözler küçük bir şapel olan Aziz Paul Şapeli için de geçerli. İçeri girdiğinizde sessizlik sanki bir hava yoğunluğu oluşturuyor, hareketsiz kalıyorsunuz, bu sessizliğin çekimine kapılıyorsunuz. Aiz Paul Şapeli'nde ses ve sukünet başlıca etkiyi oluşturuyor. 1938'de yerleştirilen ve NewYork'un en iyi orglarından biri olan orgunun yaklaşık 5400 borusu var ve bunların bir kısmı koro

6 Henri Lefebvre (1991: 220–6, 360–3).
7 *Agy.*: 360-3.

mekânında, bir kısmı ise kubbenin altında yer alıyor. Aziz Paul Şapeli'nin çanı da kalitesiyle çok ünlü. Kiliselerde insanı bedensel olarak etkileyen unsurlar kuşkusuz camilerdekinden çok farklı. Camide bedeniniz yer ile dolaysız ilişki içindeyken, kilisede çömeldiğiniz an dışında bedeniniz kilise eşyaları ile ilişki içinde. Bu da eşyaların biçimlerinin ve malzemelerinin dokunsal nitelikler içermesini gerektiriyor. Bazı mezheplere göre bedenin rahat etmemesi, her an disiplin içinde olması gerekir. Özellikle Protestan mezhebinde kilise içleri sade, oturulacak yerler düz ve serttir. Ortodoks mezhebi ise seslere, kokulara, hatta havanın sisine, renklere değer verir, ayinin bir tür sarhoş etmesini ister. 1960'larda İstanbul'da Adalar'daki Yunan Ortodoks kiliselerine özellikle kışları pazar ayini için çam ormanları içinden, genellikle puslu ve rutubetli bir atmosferden geçilerek girilir, yoğun kokuları, sesleri, çanları, papazların kıyafetleri, parıltıları ile insanı adeta sarhoş ederdi.

Her dinin ve dini ritüelin mitlerine ve simgelerine göre duyumsal ve fiziksel nitelikleri çok farklı. Budist ve Hindu tapınaklarında tütsü ve kokular, kiliselerde mum ışıkları, org müziği ve koronun ezgileri insanları bedenen ve duyumsal olarak farklı bir gerçekliğe ve ruh haline sokmak için eklemlendirilmiş olan unsurlardır. Bu tür niteliklerden yararlanarak insanları etkilemeye çalışmayan hiçbir örnek düşünemeyiz. Bu niteliklerin en fazla itina ve bilinçli şekilde kullanımı ise öncelikle anıt yapılarda karşımıza çıkıyor. Daha önce sözü edildiği gibi, kuşkusuz temel gündelik gereksinimlerimizi karşılayan konut gibi sade ve yerel yapılarda ise bu nitelikler daha bütünleşmiş şekilde yapının koparılmaz unsuru oluyorlar.

İslam dininin hakim olduğu kültürlerde cami ve cami alanı Lefebvre'in katedral ya da kiliseler için sözünü ettiği gibi mekân oluşturmada benzer bir işlev yüklenir. Buna iyi bilinen birkaç örnek vermek mümkün: Edirne'de Selimiye Camisi hem uzaklardan görünüşü ile kentsel mekân üzerinde tartışılmaz bir etki yaratır, hem de kendi çevresindeki mekânı tümüyle kendi anlamlarıyla donatır. Selimiye'nin hem görsel, hem tarih boyunca kazandığı mitik ve simgesel hem de fiziksel etkisi nerdeyse bütün kentin atmosferini oluşturur ve şartlandırır. Selimiye'nin görsel etkisi hem yansıttığı güneş ışıkları ve renkleriyle hem de silueti ile vurgulu-

dur. Bunun da ötesinde, bütün camiler gibi, Selimiye de minarelerinden yansıyan ezan sesleriyle kentin ses atmosferi üzerinde kaçınılmaz bir etki yapar. Camilerde abdest musluklarından akan su sesi, cami içinde namaz kılanların birlikte telaffuz ettikleri sözler, namaz kılınırken eğilip kalkılırken toplu olarak çıkan ses, anıtların çok boyutlu duyumsal etkilerinin en önemlilerinden biridir. Bursa Ulu Cami hem iç mekânındaki abdest havuzunun su sesi ile hem de suyun oluşturduğu ışık ve hareketle özellikle zengin estetik nitelikler sunar; ayrıca içerdeki bütük sütünların üzerindeki çarpıçı hat sanatı örnekleri iç mekâna canlı, dinamik bir atmosfer kazandırır. Bursa'da erken Osmanlı camileri giriş mekânındaki havuzları, kubbe üstündeki aydınlıkları, yan mekânlara açılan zaviyeleri ile hem mekânsal hem çeşitli şekillerde duyumsal nitelikler içerirler. Yeşil Cami yeşil, sarı ve mavi çinileri ile sözlere sığmayan bir güzellik sunar. Bütün İslam kentlerinin atmosferleri cami siluetleri ve ezan sesleri ile yoğunlaşmıştır. Bir İslam kentinde yaşayan dindar olsun olmasın ezan sesine karşı tarafsız kalamaz, bazı durumlarda tepkisi olumsuz olsa da, iyi okunan bir salah tinsel olarak insanı etkileyebilir. Aynı şekilde Hıristiyan kentlerinde kilise ve katedrallerin çan sesleri de kentteki yansımalarıyla kent mekânının önemli bir niteliğidir.

Lefebvre'in anıtların anlamlarını yitirmesi ile ilgili önemli bir görüşü, bu durumda mekânların nasıl olumsuzlaştığı ile ilgili. "Yerler, biçimler ve işlevler artık anıtlar tarafından odaklanıp bütüne dahil edilmeyince kentin dokusu ve örüntüsü, sokakları, yeraltı katmanları, sınırları çözülüp artık ahenk değil saldırı üretirler." Dramatik şekilde ifade edilen bu değişim ve bozulma, zamanında mekânı bir araya toplayan oraya varlık anlamı veren bir anıtın anlamını ve önemini yitirmesiyle, bozulup çarpılmasıyla, oluşturduğu mekânın ne denli kaotik bir hale geldiğini belirtiyor. Bunun örneğini Ankara'da Augustus Mabedi'nin çevresinde görüyoruz. Hatta bu fiziksel şekilde saldırılara dahi yol açmış, Ankara Belediyesi'nin yaptırdığı, mabedin temellerini tehdit eden havuzlara karşı gelenleri uzaklaştırmak için belediye polis kuvveti kullanmıştır (2011).

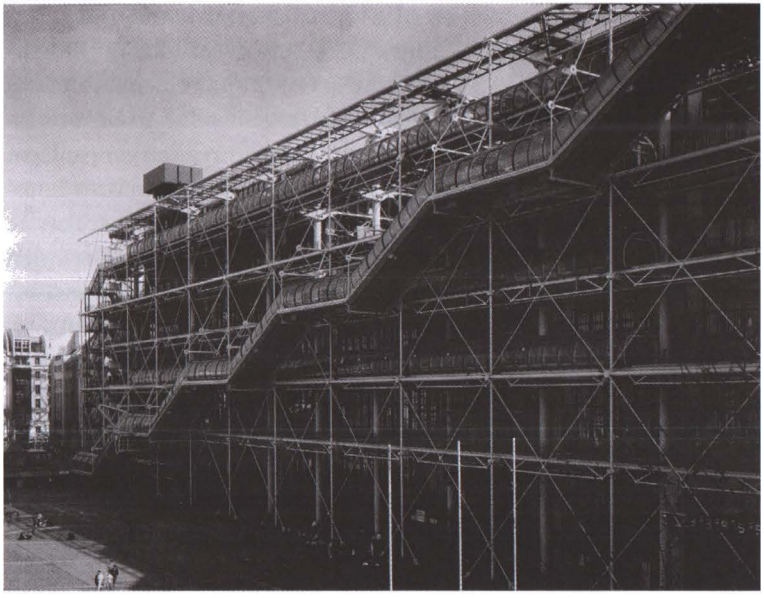
Türkiye'de her politik güç ve ideolojinin, arkasına saklanarak kendini meşrulaştırdığı bir diğer anıt türü ise Türkiye'nin bütün

kent ve kasabalarında, bütün okul ve resmi dairelerinde ve hatta son dönemin kaotik politik ortamında arabalara da yayılan, Atatürk imajı ve bunu çeşitli çarpık şekillerde taşıyan kent heykelleridir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, yabancı heykeltıraşların çok figürlü dramatik heykellerine bir yanıt olarak Türk heykeltıraşlarının yaptığı çok figürlü ve hareketli kompozisyonlar zamanlarında Atatürk'ü farklı simgelerle, farklı pozisyonlarla ve genellikle daha ayrıntılı ve hareketli gösteriyorlardı. Çoğu kez at üstünde ya da bir grup insan önünde ya da alegorik olarak savaş saflarında temsil edilen Atatürk heykellerinin hepsi birbirinden farklı, teknik ve biçim olarak düzeyli idi. Bugün ise bu heykeller yalnızca genel bir simge taşımakla görevli birer kaba temsil halinde karşımıza çıkıyorlar.[8] Çoğu orantısız ve çirkin, niteliksiz ve korkunç. Heykel sanatıyla ilişkisi olmayanlar tarafından imalathanelerde toplu olarak üretilen bu Atatürk'ler tamamen içi bolaştılmış ve artık kimsenin neden inandığını bilmediği simgeler olarak usandırıcı şekilde karşımıza dikiliyorlar. Anıt artık anlamını yitirdiğinde zavallı bir görüntüye bürünmenin ötesinde bomboş ve anlamsız olduğundan olumsuzluğun en korkutucu şeklini sunuyor. Komünist rejiminin son dönemlerinde Lenin heykelleri, Libya'da Kaddafi heykelleri aynı acıklı durumdaydılar. Komünizmin idealleri ölmedi, Atatürk ilkeleri de hâlâ geçerli ama bir imge sonsuz defa ve biçimsiz şekilde tekrarlandığı vakit yalnızca bir ölüm simgesi olabiliyor.

FABRİKA

Endüstri çağı ile kapitalist üretimin yaygınlaşması ve yoğunlaşması fabrikaları mimarlığın özel önemli bir dalı haline getirdi. 20. yüzyıl başının en önemli yapıları arasında, farklı şekilleri ile fabrikalar özel bir yer tutuyor ve ülkelerin modernleşmesinde baş roldeki aktörler oluyorlar. Daha da önemlisi, fabrikalar 19. ve 20. yüzyıllar boyunca, hatta bugüne dek politik söylemin odağı ve dürtüsü oldular. Fabrikalar, insanları kentlere cezbeden iş mekânları olarak, hem kent coğrafyasının değişmesinde hem de alt

8 Aylin Tekiner (2010); kitabın Ekler bölümünde bu toplu üretimlerin nasıl yapıldığı röportajlarla açıklanmakta.



Centre Pompidou, Paris. Heykel bina. 1985

gelir gruplarının yaşamında ve modern yaşama katılma çabalarında en önemli faktör olmuşlardır. Bu bakımdan fabrikaları yalnızca ürün değil yaşam ve mekân üreten aktörler olarak düşünmeliyiz.

Fabrika ev ya da anıt gibi, biçimiyle çok şey anlatan bir yapı türü. Fabrika ister basit bir toplu üretim için arazide yayılmış tekrarlı bir biçime sahip olsun, bir çimento fabrikası gibi duman üfleyen karmaşık bir biçimden ya da gaz fabrikası gibi sayısız devasa borulardan oluşsun, her zaman içindeki üretken ve doğurgan mekanizmayı düşündüren metafizik bir anlam içerir. Fabrika, teknik, teknoloji ve bilimle olan kökten ilişkisi ile metafizik bir dünyaya gönderme yapar. Fizik ve matematik kuralları ile yeni dinamikler yaratan teknoloji, en basitinden en karmaşığına kadar fabrika üretiminin temel aracıdır. Basit bir zeytinyağı fabrikasından en karmaşık dijital üretim fabrikasına kadar her türlü fabrika bir metamorfoz mekânı olmakla gizemli bir dünya içerir. Hammaddenin tüketim ürününe dönüşmesi, insanın emek ve zanaatının ama aynı zamanda emeği ve zanaatı kullanan sermayenin işidir.

Bu metamorfoz yalnız üretilen ürün için söz konusu değildir, daha da önemlisi içine giren insan, işçi için geçerlidir. Bu bakımdan fabrika modern sosyal ortamın en sorunlu ve çelişkili alanı, büyük kitlelerin yaşamı için çözümsüz ikilemler sunan bir ortamdır. 1960 ve 1980 arası İtalya'da işçi hareketlerine katılan işçilerin öyküleri hakkında Marco Ravelli, "Bu araştırma konularını hareket ve köklülük ikilemi belirler: insanın kaderi olarak hareket ve ideal olarak köklülük"[9] demiştir. Yani fabrika hem insanı yerinden eden ve köksüzleştiren bir hareket dürtüsü hem de insana yeni bir yerleşim ve aidiyet vadeden bir idealdir. Ama işçilerin çoğu sürekli olarak bu iki devinim arasında salınırlar. Köyünü, yurdunu terk edip yollara düşen işçi fabrikada yalnızca iş değil, ait olacağı sosyal bir birlik arar. Herkesin farklı yerlerden gelip umutla yeni bir yurt aradığı fabrika önce Babil Kulesi gibi kaotik ve karmaşa dolu bir yerdir, Ravelli'ye göre. Zamanla bireysel yalnızlıklar kolektif bir boyut kazanır, kolektif ve ortak bir kültür oluşmaya başlar. Fabrikada yeni kimliklerin gelişmesi üzerine Ravelli şöyle diyor: "...fabrikanın mutlak merkeziliği grup kimliğinin temellenmesi ve gelişmesi için imtiyazlı bir yerdir...", "İşçiler inatla aidiyet hissini korumaya ve yeni endüstri ve teknoloji değişimlerine rağmen varlıklarını devam ettirmeye kararlıdırlar".[10] Ne var ki İtalyan işçileri için 1980'lerde söylenen bu sözler bugün daha karamsar bir tabloya işaret ediyor; 2009'da birçok Batı ülkesinde başlayan ekonomik kriz fabrikaların kapanmasına, binlerce işçinin işten çıkarılmasına yol açtı. Teknolojinin ilerlemesi işçi gereksiniminin giderek azalmasına yol açıyor ve bundan yüz yıl önce insan kaynağına gereksinim duyulan üretimlerin çoğu bugün robotlarla, makinalarla yapılıyor. Sonuç olarak ya çok üst donanımlı ya da tümüyle donanımsız iş gücüne gereksinim kalmakta.

19. yüzyıl ortalarından beri fabrikalar sosyalist literatürün en yoğun içeriğini oluşturmakta. Marx'ın üç ciltlik *Kapital*'i tamamen fabrika üretiminin çeşitli yönlerine adanmış. Bunun da ötesinde sosyal hareketlerin ve alt gelir gruplarının seslerini daha çok fabrikalarla ilgili olarak duyuyoruz. Fabrika işçileri 19. ve 20. yüzyıllar

9 Marco Ravelli (1996: 115-123).
10 *Agy.*

boyunca sosyal hareketlerin odağını oluşturdular. Ancak fabrikada yaşam pek az imgenin ve filmin konusu olabildi, zira sermaye bu görüntülerin sınıf kavgalarına yol açacağı düşüncesini taşıyordu. Hollywood'da sansürlenen konuların en başında fabrikada çalışma sahneleri geliyordu. Fabrika içi görüntüleri cezaevine benzetilir ve pek az yönetmen bu tür imgelere cesaret etmiştir. Ege Berensel "Emeğin Filmini Yapmak" başlıklı kısa yazısında fabrikanın sinemaya nasıl girdiğini şöyle anlatıyor: "Bütün sinema tarihi boyunca fabrikadan çıkan işçi görüntülerinde işçilerin dağılıp bireye dönüştükleri bir anın imajı vardır. Sinema işçilerin ancak bireyleştiği o anla ilgileniyor....Fabrika bir nevi ıslahevi. Yüz yıllık sinemada fabrika ve fabrika kapılarından çok hapishane kapıları vardır. Mümkün oldukça film aceleyle fabrikalardan uzaklaşmıştır."[11]

Komünist devrimin başlarında iki Rus yönetmen, Vertov ve Eisenstein, farklı yöntemlerle işçilerin, emeğin ve fabrika yaşamının olumsuz koşullarını dile getirmeye, sinemanın büyük bir tutku olduğu yıllarda izleyiciyi etkileyerek emekçilere karşı empati yaratmaya çalışırlar. Vertov, her şeyi olduğu gibi nesnel bir şekilde göstermeye çalışırken Eisenstein imgelerin bir yumruk etkisi yapmasını ister. Yaptığı filmlerin Hollywood'da sansürlenmesini ise burjuva sınıfının tabularına bağlar. Sergei Eisenstein özellikle bu yüzden, kendini fabrikanın makinelerine asmış bir işçi (*Grev*), çürük et (*Potemkin Zırhlısı*), ölü hayvanlar (*Genel Hat*) ve işkence gören insan imgeleriyle işçi sınıfının yaşamını metaforik bir yumruk olarak temsil eder.[12]

Fabrika içlerinin cezaevine ya da ıslahathaneye benzemesi bir abartı değil. 2006 yılında tasarladığı İpekyol fabrika binası ile Aga Khan Mimarlık Ödülü'nü kazanan Emre Arolat bu gerçeğin farkında olarak, yapısında işçilerin rahat çalışabileceği, aydınlık çalışma mekânları yaratmış. "Dört duvar arasında, karanlık ve havasız bir ortam yerine, sürekli gün ışığı alan ve taze hava dolaşımının sağlandığı yüksek tavanlı, ferah alanlarda çalışıyorlar. Beyaz ve mavi yakalılarla işçiler, kapalı kapılar ve bölücü duvarlar arasında sınıfsal ayrışmayı iliklerinde hissetmiyorlar. Zira İpekyol yapısı böyle

11 Ege Berensel (Mayıs 2012: 8).
12 *Agy.*

bir durumun sürdürülemeyeceği kadar şeffaf. Gün içinde dışarıda havanın nasıl olduğunu izleyebiliyor, molalarda onlar için düzenlenmiş bahçelerde dinlenebiliyor, hatta spor yapabiliyorlar. Yemeklerini yine görsel olarak bahçeye açılan, aydınlatmasından oturma birimlerine kadar titizlikle tasarlanmış bir mekânda yiyiyorlar."[13]

Yüzyıl başından bu yana, fabrika mimarisi genellikle iç mekânı yalnızca üretimin işlevsel bir alanı olarak ele aldıysa da, modern mimarlık dilinin çeşitlenmesinde fabrika yapıları önemli rol üstlendiler. Alman Werkbund tasarımcıları ve daha sonra Bauhaus mimarları çelik ve cam kullanımıyla işlev farklarını farklı malzeme ile belirtilmiş yapı kütlelerinde ifade ederek ya da Erich Mendelsohn'un 1920 tarihli Einstein Kulesi ve 1921 tarihli Luckenwalde fabrika yapısı gibi endüstriel binalarda betonarmenin plastik özelliklerini kullanarak çarpıcı, dışavurumcu yapılar tasarladılar. Fabrikaların ve genelde endüstriyel yapıların büyük kütleleri ve farklı işlevleri çeşitli biçimlerde yansıtabilme imkânları yüzyıl başı modern mimari için önemli bir atılım faktörü olmuştur. Kentlerin kalabalıklaşması, kentlilerin yeni gösterilere merak sarması sinema, konser salonu, tiyatro gibi büyük yapılara gereksinim yaratmış, kitleleri bir araya getiren büyük yapılar yeni tasarım imkânları oluşturmuştur. Endüstrinin yeni bir algılama ve yaşam şekli oluşturması ve endüstriyel tasarımla birlikte gelişen makina estetiği, özellikle fütürist sanatçı ve tasarımcılarda en uç ifadesini bulduğu gibi, tüm yaşam sürecini bir üretim olarak görme eğilimi doğurmuştur. Hatta Corbusier, Marsilya'daki Unite d'Habitation yapısını bir yaşam üretme fabrikası olarak telakki etmiştir.

13 Emre Arolat ile söyleşi, www.emrearolat.com/medya/on-press

Yapıları Okumak: Camilerde Simge ve Anlam*

"Yapıları okumak" ifadesi kulağa tuhaf gelmemeli, zira mimarlığın en bilinen örneklerinden kiliseler kitaba benzetilmiştir. Örneğin, Padua'daki küçük Scrovengi Şapeli'ne girince insan sanki unutmaması gereken bir hikâye kitabının sayfalarını çeviriyormuş gibi hisseder. Bu bölümde yapıyı okumak kavramı simge ve mecazlarla dolu olan camilere uygulanmakta. Camiye girenler bu mimari simgelerin bilincinde olmayabilirler ama cami yapılarının çoğu-

Şehzade Camisi, İstanbul, 1975

* Bu metin daha önce bazı farklarla, "Reading Mosques: Meaning and Architecture in Islam" başlığıyla, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 69, No.1, Kış 2011, s.125-131'de yayımlanmıştır.

nun anlam ve estetik değer içermesi genellikle bu niteliklerden dolayıdır. Cami yapıları en sık rastlanan tipolojilerdir ve değişik kültürel ortamlarda, farklı dönemler boyunca inşa edilmiş olmaları bir genelleme yapmaya engeldir. Ancak, burada söz konusu olan simge ve metaforlar birçok cami için geçerlidir.

MİMARLIK VE ANLAM

Mimari tasarım ve yorumlarda mecaz ve simgelerin kullanımı İslam kültürüne özgü değil. Batı mimarlığı ve söyleminde anlamın genellikle simgeler tarafından belirlendiği birçok örnek bulabiliyoruz. Mimarlık konusunda 'temsil' ya da 'simge' terimlerinin, Nelson Goodman'ın 'Yapılar Nasıl Anlam Taşır' gibi kışkırtıcı bir başlık taşıyan makalesinde olduğu gibi, felsefeciler tarafından sıkça kullanıldığını görüyoruz.[1] Aynı zamanda, birçok mimarın ya da mimarlık eleştirmeninin yapıların anlam analizlerini 'mecaz'lar açısından ele aldıklarını görüyoruz. Örneğin, Denis Hollier Georges Bataille'ın mimarlığın politik özelliğini belirtmek için mecaz kavramını kullandığını göstermiştir.[2] *Contemporary World Architecture* (Çağdaş Dünya Mimarisi) kitabında ise Hugh Pearman farklı kültürlerde dini mimarlığın mecazi niteliklerini vurgulamıştır.[3] Mimarlık tarihini bir anlam arayışı olarak yorumlayan Christian Norberg Schulz, Le Corbusier'nin mimarlığında ve kentsel tasarımlarında mekanik mecazları kullandığını belirtmiştir; Claude-Nicolas Ledoux'nun projelerindeki kozmik göndermeler de iyi bi-

1 Nelson Goodman (1985: 642–653).

2 Denis Hollier (1992) *Mimarlığa Karşı, George Bataille'ın Yazıları*, çev. Betsy Wing, Cambridge: MIT Press. Hollier aynı zamanda felsefe gibi birçok alanda mimarlık terimlerinin temel mecazlar oluşturduğunu ve "mimarlığın... yapıdan farklı düşünüldüğü anda kendi dışında bir şeyi temsil ettiğini" söylemektedir. Mimarlığın kendinden başka bir şey olarak düşünüldüğü bu mecazi durum çok yaygındır. (Örneğin) istenmeyen bir gerçeği saklayan fasad vardır... Evrenin düzeninde de insan yaratanın bütüncül tasarımının farkına vardığı bir mimari görür; destekler her zaman kiliselere ait değildir; kilit taşları, (ister politik, ister felsefi, ister bilimsel olsun) sistemleri çökmekten alıkoyarlar; ya 'temeller' için ne demeli?" (*Agy.*: 31-32.)

3 Hugh Pearman (1998).

linir.[4] Postmodern mimarlar tasarımlarını sosyal ve tarihsel olarak anlamlandırmak için mecazlar kullanmışlardır ve bu unsurların tartışması postmodern mimarlık söyleminin ve eleştirisinin başlıca konusunu teşkil etmiştir. Örneğin Charles Jencks'in yazıları genellikle bu konuları vurgulamıştır.[5] Charles Moore'un Piazza d'Italia'sını, Aldo Rossi'nin 'analojik kent' kavramını kullanan tasarımlarını ve Hans Hollein'ın 'mimari peyzajlar' yaratmaya çalışan projelerini simge ve mecazlardan yararlanan tasarımlar olarak anabiliriz. Daha çok strüktüre yönelen bir mimar olan Norman Foster bile, Millau Viyadük projesinde olduğu gibi, eserini tarif ederken mecazlar kullanmış, viyadüğü bir kelebeğe benzetmiştir.[6] Cami tasarlayan çağdaş Batılı mimarlar da doğal olarak İslamiyet mecazlarını kullanmışlardır. Postmodern yaklaşımlı bir mimar olan Paolo Portoghesi'nin Roma'daki camisi bilinen bir örnektir.

SİMGELER VE MECAZLAR

Dünyanın sonsuz anlamlarını insan aklının hiçbir zaman kavrayamayacağına inanan İslam bilim adamları ve yazarları herhangi bir alanda kesin ifadelerden kaçınmışlar ve özellikle simge ve mecazlardan yararlanmışlardır.[7] Bu inanç Allah'ın tarif edilemeyeceğini savunan dini bir dünya anlayışına bağlıdır. Görünen her şeyde sonsuz değişimler ve çoğul boyutlar algılayan bu 'Ortaçağ' yaklaşımı, İslam düşünürlerini algısal niteliklere duyarlı kıldığı için güçlü bir estetik özellik içeriyordu. Bundan öte, cami mimarisinin geliştiği İslam dünya anlayışında Allah'ın yaratılarına karşı derin bir hayranlık mevcuttu. Bu hayranlık her şeye karşı empatiye yol açan ve dünya ile estetik bir ilişki oluşturan bir sevgi duygusu sağlıyordu. Bundan ötürü, mimarlık ve özellikle camiler gibi bütün İslam sanatları içerdikleri simgelerle anlaşılmalı ve takdir edilmelidirler. Bu eskiden beri İslam dünyasının iyi anladığı bir yaklaşımdır.

4 Christian Norberg-Schulz (1975: 334, 362).

5 Charles Jencks (1977).

6 Bkz.: www.greatbuildings.com/buildings/Millau_Viaduct.html

7 Jale N. Erzen (2007) "Islamic Aesthetics: An Alternative Way to Knowledge," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, s. 69–75.

Bursa Ulu Cami içinden görüntü, 2000

Kahire'de bir cami içinden görüntü, 1987

Dolayısıyla bu bölümde cami mimarisini anlatmak için kullanılan fikirlerin bir kısmı 16. yüzyılda Osmanlı sarayında etkin olan en önemli Osmanlı mimarı Sinan'ın dikte ettiği mimarlık risalelerinden alınmıştır. Şiirsel bir dille yazılan bu risalelerde Mimar Sinan camilerini birçok benzetme ve mecaz kullanarak anlatır: "Her köşede cennetin bir gül bahçesi vardır... Onun mermerlerini görenler kendilerini bir zerafet denizinde sanırlar... Bu çok renkli kemerlerin her biri bir gökkuşağına benzer." [8]

8 *Sinan's Autobiographies: Five Sixteenth-Century Texts*, ed. Gülru Necipoğlu, (2006: 132).

TARİH, KULLANIM VE ANLAM

7. yüzyılda ortaya çıkan İslam dini ilk sanatsal biçimini çevresinde var olan Hıristiyan mimarlık ve süslemelerinden almıştır.[9] Kudüs'teki Kubbetü'l-Sahra özgün şekline karşın Bizans motiflerinden esinlenen mozaiklerle süslüdür.[10]Ancak, kısa bir zaman içinde sosyal kurallar, yapısal gereksinimler, dini pratikler ve iklim gibi farklı unsurlar İslamiyetin hızla yayıldığı Akdeniz çevresinde çeşitli cami biçimlerinin gelişmesine yol açmıştır.

İslamda namaz, insan Mekke'ye yöneldiği sürece özel bir yapı gerektirmez ve her yerde kılınabilir. Hz. Muhammed bu dünyada anlamsız varlık ve maddi gösteriye karşı uyarıda bulunmuşsa da, İslamiyet bir eşitlik ve beraberlik dini olduğu için bir arada namaz kılmak önemsenmiştir. Bundan öte, Arapça'da güzellik sözcüğü 'bütünlük' ve 'toplum' sözcükleri ile aynı köke sahiptir. Bu nedenle bütün İslam ülkelerinde bezenmiş büyük camiler inşa edilmiştir. İlk camiler çok kolonlu 'hipostyle' biçiminde olup mihrap önündeki bölüm genellikle iç tarafı ışık oyunlarını vurgulayan ve gök kubbeyi simgeleyen alçı mukarnaslarla süslü bir kubbe ile örtülüdür.[11]

Cami yalnızca bir dini ayin yeri değil, ilk zamanlarında imamın başkanlığında yapılan hukuki davaların da yer aldığı bir kamusal alandı. Mihrap önünde yataylamasına uzanan bir dikdörtgen olan bu çok kolonlu mekâna revaklarla çevrili açık bir avludan girilirdi. Cemaat kalabalık olduğu vakit bu avlu namaz için de kullanılırdı. Bu tür camilere 'ulu cami' denilmektedir ve bu tipolojiden İslamiyet'in yayıldığı güney ülkelerinde birçok farklı cami planı gelişmiştir.

Bu bölümde cami analizleri dört tür simge üzerinden yapılacak: Bunlardan en yaygın olup tarih boyunca tüm camilerde bulunanı 'cennet' simgesi. 'İlahi sahne' olarak sözü geçen ikinci simge ise camilerin tek işlevi olan cemaat namazını konu ediyor. Cemaat ile birlikte namaz kılan imam dışında cemaatin seyredeceği herhangi bir ritüel ya da aktör yoktur. Caminin iç mekânı boş bir mekân olup bedenin secde halinde hareketlerinin yer aldığı bir

9 Olag Grabar (1973).
10 *Agy.* (1996).
11 Doğan Kuban (1974).

sahnedir. Bu caminin içini bir performans mekânına dönüştürür. Üçüncü simge ise camilerin, insanları kent içinde yönlendiren bir tür 'kentsel heykel' olmaları ile ilgili. 'Kozmik Spiral' ise İslam aleminde birçok biçim, yapı ve bezemede ortak olan ve Ortaçağ'ın zaman ve mekân anlayışı ile ilgili bir simge.

CENNET'E KAVUŞMA

İdeal yerin imgesi genellikle 'cennet' olmuştur. Cennet kavramı bütün dinlerde ortak olduğu halde İslamiyetin kutsal kitabı Kuran ve yaygın İslam kültürü, cennet kavramını bütün dinlerden daha çok kullanır. Bütün camiler analojilerle cennet fikrini belirtecek bir atmosfer yaratmaya çalışmışlardır. Müslümanlar İslam ülkelerini anarşi ve savaşın egemen olduğu diyarlara karşı, sulh ve uyumun egemen olduğu yerler, 'Darülislam' olarak addederler. Dolayısıyla cami bütün gerginliklerin denge ve uyum bulduğu ideal bir yer olmalıdır. Camilerde bu nitelik strüktürel dengenin görünürlüğünde de belirtilmeye çalışılmıştır. İdeal olarak, bir camide bütün çekim güçleri bir uyum atmosferi yaratacak şekilde dengeye kavuşmuş olmalıdır. Augusto Romano Burelli'nin, Mimar Sinan'ın camileri için söylediği gibi, "Süslemelerin amacı belirli konstrüktif detayları göstermek değil, daha ziyade strüktürel uygulamanın sürecini maskelemektir... Süsleme karşıtlıkları dengelemek için kullanılır."[12] Camileri, karşıt güçlerin sürekli hareketinin ve devinimin estetik bir nitelik olarak belirgin olduğu Hıristiyan kiliseleri ile karşılaştırdığımızda bunu daha iyi anlarız. Batı dünyasında insan, irade ve çaba ile karşı güçlerle mücadele ederek kendi kaderini oluşturur. İslam dünyasında ise insanın mükemmel bir dünyaya geldiğine, caminin bu mükemmel dünyayı ve dindarlara vaat edilen ahireti temsil etmesi gerektiğine inanılır. Burelli'nin bir ifadesi Sinan camileri için bunun ne kadar geçerli olduğunu doğruluyor: "Sinan camilerinin mekânı cennet için bir mecazdır. Kuran'ın cennet tasviri içeren 97. suresinde cennet bütün diğer tasvirlerden daha çarpıcı bir şekilde anlatılmaktadır: 'Tanrılarına

12 Augusto Romano Burelli (1988: 35).

karşı görevlerini yerine getirenler için, üstlerinde geniş mekânlar olan geniş odalar olacaktır... Bunların altında ırmaklar akar...(orada dinlenirler) istedikleri bahçelerde.'" (Sure XXXIX, 20-73-74)" [13]

İslamiyet'e göre insanlar Allah'ın bahşettiği mükemmel dünyayı tahrip etmişlerdir. Camilerde, bu mükemmellik, hat sanatı, süsleme ve strüktürel özellikler gibi simgeler ve ifadelerle ve vaat edilen cenneti düşündüren birtakım estetik niteliklerle tekrar yaratılmaya ve insanların bu mükemmelliği anımsamasına çalışılır.

Uyumlu bir atmosfer yaratmak için gerilimleri dengeleyen ve gizleyerek elde edilen strüktürel uyum yanında, ışık kullanımı fiziksel ve tinsel açıdan önemli bir cennet referansıdır. Tarih boyunca, strüktürel kısıtlamalardan dolayı farklı camilerde ışık her ne kadar farklı şekilde uygulanmışsa da, ışık her zaman ve bütün kültürlerde kutsal ve tinsel bir güce ve genellikle de tanrıya referans olarak görülmüştür. Camilerdeki en zengin ve mükemmel ışık kullanımının Osmanlı camilerine ait olduğunu söyleyebiliriz, zira Osmanlı camileri, gotik katedrallerine benzer şekilde taşıyıcı duvar içermezler. 16. yüzyıl Osmanlı camilerinin çardak (baldaken) strüktürü her yönde ve yükseklikte pencere açmaya elverişlidir. Osmanlı camilerinin yapısı kolon ve kemerlerden oluşur. Aynı zamanda kubbe kasnağı üzerindeki pencereler ışığın iç mekâna her yönden ve her yükseklikten girmesini sağlar. Işığın bu yoğun haliyle her yönden girmesiyle ışığın belirli bir yönde yoğunlaşması önlenmiş olur. Işığın günün her saatindeki niteliği öylesine aynıdır ki güneşin hangi yönde olduğunu anlamak zordur. Işığın genel ve yaygın olması çift camlarla sağlanmıştır. Burelli'nin dediği gibi: "...Namaz kılınan iç mekânın her köşesi her zaman tamamen görünür ve belirgin olmalıdır... Ve güneşin hangi yönde olduğu cemaatten saklanmalıdır..."[14]

Cami iç mekânında cenneti düşündüren diğer unsurlar mihrap üstündeki ve son cemaat yeri dış duvarındaki bezemelerdir. Mihraba doğru bakıldığında sanki cennet bahçesine açılan bir kapı görülür. İstanbul'da Rüstem Paşa Camisi son cemaat yeri dış duvarındaki çiniler bir cennet bahçesini temsil eden çiçek tasvirleri

13 *Agy.*: 19.
14 *Agy.*: 43.

Kurtuba Camisi içinden görüntü, 1982

içerirler. Bursa'da Yeşil Cami mihrabı üzerlerinde sarı renkte ve altın varak çiçeklerle bezenmiş mavi çinilerle kaplanmıştır. Bu örnekleri Kuzey Afrika'daki erken dönem camilerinden İspanya'nın güneyinde Endülüs'e kadar çoğaltabiliriz.

Camilerde cennet imgesi ile ilgili diğer simgeler su ve orman referanslarıdır. Dini ritüeller ve toplantılar için de kullanılan Selçuklu medreselerinde kubbe ortasındaki okulus'un (açıklık) tam altına isabet ederek yağmur suyunu toplayan ve gökyüzünü yansıtan bir havuz bulunur. Yerde bu havuza doğru çizilen spiral bir kanal ise evrenin sembolüdür. Bursa'daki erken Osmanlı camilerinde kubbenin altındaki ilk mekânda sürekli akan suyu olan küçük bir havuz bulunur. 1300 tarihli Bursa Ulu Cami'nin tam ortasında akan suyu olan ve abdest için kullanılan büyük bir havuz vardır. Sinan'ın Edirne'deki meşhur Selimiye Camisi'nde de mekânın tam ortasında küçük bir havuz vardır. İstanbul'daki Süleymaniye Camisi'nin abdest çeşmeleri yapının dış duvarındadır ve yapı ile fiziksel bir bağ kurdukları gibi cennetin ırmaklarına gönderme yaparlar.

İç mekânında birçok kolonla kubbeleri taşınan ulu camilerin ormanların sembolü olduğu düşünülür. Anadolu'da Selçuklular

döneminde inşa edilen bu tür ahşap kolonlu önemli camiler vardır (1100-1300) Kurtuba'daki Ulu Cami, üst üste binen at nalı kemerleri ve sayısız kolonu ile kuşkusuz bir orman sembolüdür. Arabistan'ın kurak çöllerinde doğup büyüyen bir kültür için su ve bitkilerin özel önemi vardı. Bundan dolayı İslamiyet'te yeşil hemen hemen kutsal bir renktir ve camilerde su büyük önem taşır. Böylece, cennete gönderme yapan birçok görsel ve duyumsal referans dolayısıyla cami her bakımdan bir mecaz olarak yaşanır.

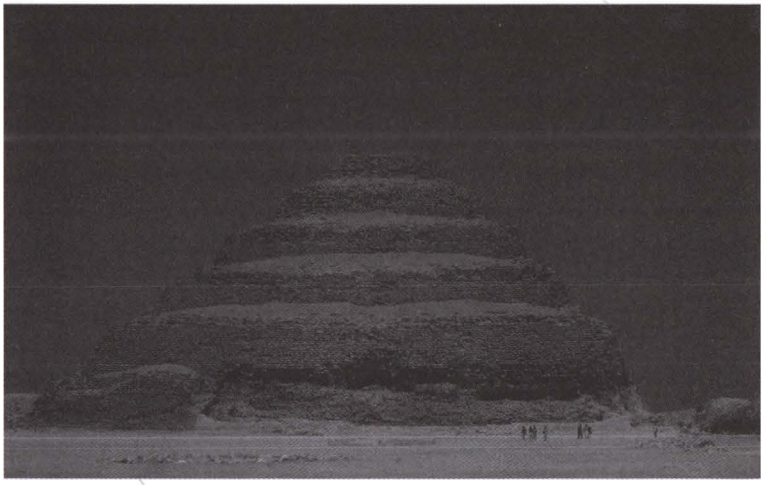
İLAHİ SAHNE

Cemaat ile kılınan namaz "herşeyi gören" Allah'a bir hayranlık ve secde gösterisidir. Camide bir namaz görüntüsü, ister tek kişi ister bir grup olsun, bütün köşeleriyle görünmesi ve her tarafının eşit değerde olması amaçlanan cami iç mekânının bir gösterinin seyri için tasarlandığı izlenimini verir. Cami iç mekânları, minberi ve yerleri kaplayan halılar dışında eşya içermezler. Bu yalın mekânda kolon ve kemerler gibi unsurların oranları ve dikeyliklerin farklı ölçekleri, seyredilecek bir aktör olan insan bedenine göre tasarlanmıştır.

Sanki bir pencereden bakıyormuşuz gibi bir mekân hissi oluşturan çizgisel perspektife göre biçimlenmiş mekân tasarımına karşın, camilerde cemaat yapının ortasına yerleşir ve mekânı sanki kendi etrafında dönüyormuş gibi hisseder.[15] Böylece cemaat gösterinin bir parçası olur ve hem seyirci hem seyredilendir. Bu ise Allah'ın her yerde olduğu ve her zaman insanı izlediği inancını yansıtır. Bütün varlık tapınılacak ve ibadet edilecek Allah için vardır ve namazın başlıca amacı Allah ile bu dolaysız ilişkiyi temsil etmek, Allah'ın kulu olarak kendini onun seyrine sunmaktır.

Bu ibadette mimari ile olan bedensel ilişki elzemdir ve fiziksel bir gerçekliği vardır. Camiye girmeden önce şadırvanda abdest alınarak beden temizlenir: Ayaklar, yüz ve kulaklar yıkanır ve camiye girilmeden ayakkabılar çıkarılır. Bu ritüel bedeni hem aktif bir katılım hem de keskin bir duyumsama için hazırlar. İnsan

15 Emel Ardaman (2007).



Samarra'da ziggurat, 1986

ayaklarının altında yeri hisseder ve namaz sırasında başını birkaç kez yere koyar. Bu yalın iç mekânda imamın sesi ve eğer havuz ve çeşme varsa, su sesi, en etkili şekilde duyulur. Sinan'ın birçok camisinde duaların ve vaazın en berrak ve hoş şekilde, yansıma yapmadan duyulması için kubbe içlerine su testileri yerleştirilmiştir. Namaz cemaat ile kılındığında bedenin varlığı ve duyumu çok daha keskindir. Bundan da öte yere yakın olmak bedensel hareketlerin algısını vurgular ve seslerin duyumunu yakınlaştırır.

Dünyanın her yerinde büyük mimarlar mimari yapının kullanıcı üzerindeki psikolojik ve fiziksel etkilerine karşı özellikle duyarlı ve bilinçli olmuşlardır. Örneğin, opera binalarında ya da saraylarda olduğu gibi törensel merdivenleri inip çıkmanın bu törensel atmosfere uymak için belirli bir bedensel duruş gerektirdiğinin farkında olmuşlardır. Bunun dışında, belli stillerdeki eşyaların sadece uygun bir oturma ve kalkma değil, aynı zamanda uygun kıyafet gerektirdiği de malumdur. 16. Louis eşyaları buna çok iyi örnek teşkil eder. Açık bir alandan kapalı bir yere girerken de bedenin tavrı değişir. Bu değişim mimari olarak da vurgulanabilir. Bu tür niteliklere karşı çok duyarlı olan Alvar Aalto yapılarının girişlerinde farklı ışık alanları yaratarak bu değişimi

vurgulamıştır. Cumhuriyet dönemi mimarlarından Seyfi Arkan Cumhurbakanlığı Köşkü parkında yaptığı Camlı Köşk'te (1935), İran ve Washington Türk elçiliklerinde girişlerde ve koridorlarda bu tür ışık alanları yaratmıştır. Birçok mimari yapıda iç ve dış mekân farklılığı kapılarda ve pencerelerdeki özel tasarımlarda vurgulanmıştır. Camilerde girişler, insanları bu farklı mekâna ve ilahi sahneye hazırlamak için yazılarla, mukarnas ve süslemelerle vurgulanmıştır.

KENTSEL HEYKEL

İslam alemine yaklaşık yedi yüz yıl kadar egemen olan Osmanlılar dışarıya açık ve kentsel ortamda heykelimsi bir biçim olarak beliren bir cami mimarisi yaratmışlardır. Anıtsal Moğol türbeleri de kentin her dört yönünden görülebilen siluetleriyle Osmanlı camilerine benzer yapılardır. Bu türbelerden en tanınmışları Tac Mahal, Delhi'de Haydar Türbesi ve Agra yakınında Ekber Şah Türbesi'dir. Tac Mahal ismi zaten yörenin tacı anlamına gelir. Bunlar kentsel heykeller olarak telakki edilebilir. Öte yandan, 16. yüzyıl Osmanlı camileri özellikle kentsel bir tasarım bütünlüğü içinde düşünülmüşlerdir. Kent içinde belirli yerlerden görülebilmeleri ve birbirleri ile görsel bir ilişki kurmaları amaçlanmıştır. Örneğin, Süleymaniye Camisi (1557) Haliç'in tam üstünde yer alır ve liman üzerinde kente girişte bir karşılama işlevi görür. Yapının geceleri ışıklandırılarak limandan kente girişte önemli bir simge oluşturduğuna inanılmaktadır. Bütünleşmiş piramit formu ile uzaktan nerdeyse avuç içine alınabilecek kadar heykelimsi bir kütle oluşturan Süleymaniye kentte görsel bir odaktır. Birçok 16. yüzyıl Osmanlı camisi bu heykelimsi ifadeyi vurgulayan piramit biçimine haizdir. Dolayısıyla, bu tür mimari yapılar kentte bedenimizin dokunsal ve kinetik duyumlarına hitap ederler ve dikey duruşumuzla ilişki kurarak kentte bizi yönlendiren unsurlar olurlar. Anılarla ilgili ve tinsel anlamlarıyla kentsel heykel olarak algılanan cami kentin önemli bir varlığını ve kültürel ve sosyal referanslarını oluşturur. Osmanlı camisi kentsel heykel olarak algılandığında kentle bir yakınlık, insani bir ölçek ve insana bir aidiyet hissi sağlar.

KOZMİK SPİRAL

Hem üç boyutlu olup hem de başı ve sonu olmayan spiral, İslamiyet'te mekân ve zaman anlayışının ve sanatların temellendiği başlıca biçimdir.[16] Batı dünyasında etkili olan lineer perspektif ve Vitruvius'un savunduğu simetri ilkesine karşılık, İslam dünyasında hem işitsel hem görsel biçimlerin düzen ilkeleri spiral biçimden temellenir.[17] İslam ülkelerinin oryantal müziğinde bitmeyen tekrarlar ve döngüsel ritimler duyarız. Aynı şekilde camilerde ve dini mimari alanlarda strüktürel unsurlar gibi mekânsal birimlerin de dairesel şekilde düzenlendiğini, suya düşen bir taşın etrafındaki halkalar gibi birbirlerini çevrelediklerini görürüz.

Strüktürün ve külliyelerde olduğu gibi mimari unsurların spiral biçimlenmesi en bariz şekilde 16. yüzyıl Osmanlı camilerinde görülür. Önceden belirtildiği gibi, bu, kent içinde bir Osmanlı camisine ulaşmaya çalıştığımızda da belli olur. İstanbul'da Süleymaniye Camisi'ne yaklaşmadaki mekânsal ve görsel yaşantı ile Roma'da San Pietro Bazilikası'na ulaşırken yaşadığımız mekânsal düzen arasında büyük bir fark vardır. Her ne kadar San Pietro Bazilikası 19. yüzyılda çevresi açılarak ulaşımın ve görünürlüğünün kolaylaşması sağlanmışsa da Süleymaniye Camisi'ni çok uzaktan bütük anıtsallığı ile gördüğümüz halde, yaklaştıkça gözden kaybolur. Birtakım ince labirent yollardan ve spiral dönüşlerden sonra aniden karşımıza çıkar. Roma'da ise San Pietro uzaktan görüldüğü gibi, yaklaştıkça da gözden kaybolmaz ve ona ulaşan yollar çizgiseldir.

Yukarıda sözü edilen yapının etrafında dönen spiral yollar aynı zamanda yapının merkezi etrafında onu sarmalayan dairesel yapı formları ile aynı kavramı belirler. Özellikle kubbenin büyük bir açıklığı örttüğü örneklerde kubbeyi çevreleyen strüktürel unsurlar hem yapıyı sağlamlaştırır hem de iç mekânın genişlemesini sağlar. Birçok kamusal yapı ihtiva eden külliyelerde genellikle bu yapılar, ana yapı olan caminin etrafını çevrelemek-

16 Alexandre Papadopoulo (1976).

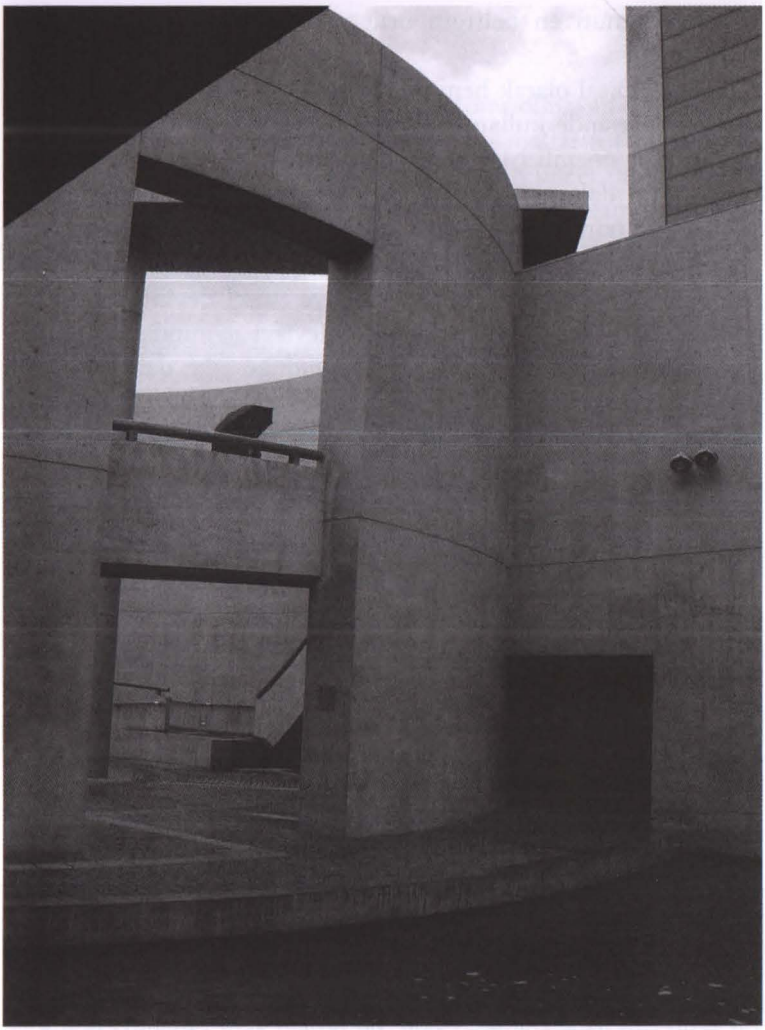
17 Vitruvius (1960: 72–75). Vitruvius mimarlıkta güzellik için insan vücudunun simetrisini model olarak önerir.

tedirler. Bunun en belirgin örneğini Süleymaniye Camisi'nde görürüz.[18]

Hem yapısal olarak hem de külliyelerde olduğu gibi binaların yerleştirilmesinde kullanılan spiral biçim algı ve estetik nitelikle ilgili birkaç önemli işlev görür. Bunlardan ilki, kutsal ya da dini mekânların dolaysız olarak aniden girilmemesi gerektiği ile ilgilidir. Önce bunların etrafında saygıyla dönülür. Daha az belirgin ama aynı derece önemli olan bir başka işlev ise bedenin bu tür spiral harekette bulunurken kozmik ve tinsel devinimlerle ilişki kurduğudur. İnsan mekân içinde, Mevlevi ayininde dervişlerin ya da güneş etrafında gezegenlerin döndüğü gibi, dairesel olarak döndüğünde, çevre ile bedensel ve tinsel bir uyuma girer. Barbara Montero bedenin eklemlerde ve adalelerdeki, *proprioception* adı verilen hareket algısının estetik bir anlamı olduğunu ileri sürmektedir.[19] Dolayısıyla, bedenin çevresinde dönerken hissettiği mimari hareket düzenleri İslam mimarisi ve kentsel planlaması için önemli estetik niteliklerdir, önemli simge ve mecazlar içerirler.

Kozmik ve tinsel bir biçim olarak anlaşılan spiral yanında daire, kare ve üçgen geometrileri arasındaki ilişkiler de İslam yapılarında hem strüktür hem bezemelerde önemli temel biçimler olarak mecaz ve simge oluştururlar. Daire mükemmel biçim olarak gök kubbenin ve Allah'ın sembolü iken, kare dört yönü ile insanın yeryüzündeki varlığına işaret eder. Birçok geometrik İslam bezemesi karenin daire içinde dönerken oluşturduğu biçimlerden yararlanır.[20] Bu ilişki caminin temel biçimlerinde de izlenebilir. Yüzyıllarca gelişen bir yapı süreciyle erişilen bir olgunlukta olan Osmanlı camilerinde kubbenin küresel biçimi ile yapı gövdesinin prizmatik biçimi karenin daire içindeki dönüşünün bir örneğidir. Dolayısıyla Osmanlı camileri yapıları ve bezemeleriyle insan dünyası ile ilahi alemin mükemmel bir sentezini ifade ederler. Fakat, bu ikilem aynı zamanda pratik ve tinsel, zihin ve beden ve Martin Heidegger'in sanat eserini anlatırken çözümlediği gibi yeryüzü ve dünya olarak da anlaşılabilir.[21]

18 Süleymaniye Camisi için, *bkz.*: Gülru Necipoğlu Kafadar (1985: 93–117).
19 Barbara Montero (2006: 231–242).
20 Keith Critchlow (1976).
21 Martin Heidegger (1964: 650–708).



Tadao Ando'dan spiral dolaşım örneği, Owaji Adası, 2011

KÜLTÜREL BAĞLAM VE SİMGELER

Camilerde simgelerin kullanımı hem İslam mimarisi hem de diğer İslam sanatlarını ilgilendiren daha temel niteliklerle ilişkilidir. Bazı oryantal müzik biçimlerinde, her uygulama için farklı bir makam seçilse de bu makamın her uygulaması, caz müziğinde olduğu gibi, o anki koşullara göre farklı şekilde gerçekleşir.[22] Benzer şekilde, İslam mimarisinde, bir yapı belirli bir plan tipine ne denli bağlı olsa da, nihayi biçimi topografya, sit durumu, ısmarlayan kişi ve yerel geleneklere göre değişecektir. Bundan da öte yapılar zamansal atmosferik ve tinsel koşullara göre farklı şekillerde duyumsanmak üzere tasarlanır. Sultan Ahmet Camisi mimari Mehmet Efendi'nin kitabını yazan Cafer Efendi'ye göre, Sultan Ahmet Camisi'nin değeri göze sürekli olarak farklı bakış açılarından farklı görüntüler sunmasındadır.[23] Camilerin estetik özelliklerini simgelerle anlatmak bu özelliği vurgular zira her farklı izleyenin algısına ve yaşantılarına göre simgeler farklı şekillerde yorumlanırlar. Yerleşik sembollerinden dolayı camilerin anlamı açık ve sonsuzdur ve her kişinin bu sembolleri nasıl anladığına bağlıdır.

İslam mimarisini anlamak için İslam dünyası genellikle simgelere başvurmuştur. Bazı diğer modern öncesi kültürlerde olduğu gibi İslam dünyasında da bazı düşünceler ya da fikirler süregelen simgelere dönüşümüşlerdir. Bazen mimari mecazlar evrensel olabilirler; bazı durumlarda ise kültüre özgüdürler. Dolayısıyla bütün kültürlerde tapınaklar ya da konutlar gibi bazı mimari türler benzer anlamlar içerse de diğer yapı türlerindeki simgeler kültüre ait olduğundan bu yapılar ancak bu kapsam içinde anlaşılabilirler. Örneğin, camiler için nasıl ki cennet mecazı geçerlidir, kilise planları için de İsa'nın çarmıha gerilmiş bedeni anlam ifade eder. İçinde bulunduğu kültüre ait özel simgeleri bilmek yapıların anlamlarını daha zengin şekilde anlayabilmek için önemlidir.

22 Fonton, C. (1987).
23 Crane, H (1987: 34).

Bitirirken

MİMARLIKTA ZAMAN VE MEKÂNI SORGULAMAK

Bu kitabın amacı yerleşimleri fiziksel olarak deşifre etmek ya da mimariye tarih içinde sistematik bir bakış getirmek değil. Başından beri kullanılan 'habitus' ya da 'ikamet' kavramı doğa, kent ve yapılarda yerleşim biçimlerini bir bütün olarak, hiyerarşik ya da kademeli bir değerlendirmeye tabi tutmadan derinlemesine, yaşantısal ve anlam çeşitliliği ile irdelemek üzere eklemlendirildi. Farklı bölümlerde sunulan değerlendirmeler ve yorumlar yeni sorgulamalara imkân sağlayacak bir kapsamda ele alınmaya çalışıldı. Bütün metin bölümlerinde, yeni sorgulamaların ancak yerleşimlerin çevresel koşullarından, çevre ve sunduğu imkânlarla olan ilişkilerden kaynaklanabileceğine inanan bir bakış açısı egemendir. Öte yandan bütün sorgulamaların ancak yeni sorgulamalarla yanıtlanabileceğine inanıyorum. Bu açıdan herhangi bir metinde sunulan bilgi ya da yorumlar nihai değil zaman ve mekânsal koşulların gereğidir. İnsan gibi yerleşim biçimleri ve kavramları da sürekli değişim ve dönüşüm içinde olduğundan herhangi bir değerlendirmede kullanılan veriler de sürekli olarak değişir. Bir başka deyişle, insanın varlık şekli ve varlık alanı da kendisi gibi değişmektedir. Önemli olan herhangi bir zaman ve mekân kesitinde insanın varlığına imkân sağlayan çevreye saygılı olabilmektir. Gerek doğa ile ilişkilerimiz gerek kent ve yapılar ancak bu şekilde doğru olabilecek biçimlenmelerle değer kazanırlar.

Bu yorumlar yapılara ve insanın ikamet ettiği her türlü çevreye alışılageldiğinden farklı şekilde yaklaşmanın insanı daha doğru ve mutlu şekilde konumlandıracağı savını taşıyor. Mimariyi ve insanın varlığına imkân sağlayan çevreleri maddi nesne ve malzemeler olarak görmekten çok, her farklı yerleşim kapsamında yaşantısal nitelikleri görmenin önemi vurgulanmaktadır. İnsan için her zaman temel yaşam gereksinimleri birtakım değerler ve anlamlarla önem

kazanırlar; ancak yaşamda kalmanın en elzem duruma geldiği göç, sefalet ve savaş durumlarında bu değerler ikinci plana inebilir. Bu durumlarda bile yaşamda kalmanın aciliyeti başka her anlamı yok edecek kadar uzun sürdüğünde insanın yaşama verdiği değer de azalmaya başlar. Her durumda insanın dünyayı nasıl algıladığı, yaşamını nasıl değerlendirdiği, çevresi ve dünya ile nasıl ilişkiler kurabildiği, yerleşiminin ne tür değerleri gündeme getirdiği ile ilgilidir.

Bu açıdan bugün nerdeyse kitle üretimi ile mantar gibi benzer niteliklerle dikilen yapılar ve genelde bunları kentsel ortama uyarlamak için geliştirilen ulaşım ve tüketim projeleri sadece makinalaşmış bir yaşamı en dar şekilde yorumlayan bir ikamet düşüncesi sergilemektedir. Kentlerimizde yükselen yapıların çoğu 'lüks' tanımı kapsamında, hiçbir geçirgenliği ve yumuşaklığı olmayan, sert, parlak ve soğuk malzemelerden birer kutu gibi ya da duvar grupları olarak düşünülmüştür. Bu yapıların ekonomik kaygılarla 'akıllı' olarak donatılmış olmaları da yapılarla herhangi bir ilişkiye geçmemize engel olmakta, yapılar kendi başlarına buyruk 'güç'ler olarak karşımıza dikilmektedir. Bu tür çoğu yapı, emniyet nedenlerinden dolayı olsa da, girilmesi çıkılması zor, kapalı birer kutu olarak, men edici, itici bir kimlik sergilemektedirler. Bunların çoğunda öne çıkan değerler, market ve AVM imkânlarıyla tüketim kolaylığı ve araba parkı, mahremiyet gibi insanları birbirlerinden uzaklaştıran seçimlerdir. Kentlerin içlerine nüfuz etmeye başlayan otoyollar da, yapılarla birlikte, insan kullanımını mekanik ve elektronik şekilde şartlandıran 'yabancı' ortamlar olarak insana has tüm duyumsal ve duygusal nitelikleri dışlamaktadırlar. Bu kitapta sunulan 'habitus' kavramı bu duruma bir eleştiri olup, yerleşim olgusunun doğal ve insani boyutlarını irdelemektedir.

Mimarlık ve kent tarihi bu kitapta gündeme gelmedi ancak doğru bir kent ve yapı anlayışının gelişmesi için tarih boyunca ortaya çıkmış iyi örnekleri anlamak çok önemli bir eğitim olacaktır. Kaliteli ve insanın sosyal ve yaşantısal değerlerini vurgulayan kentler ya da yapıların tanıtılması tarih eğitiminden çok mimarlık eğitimi olarak anlaşılmalıdır. Yapılar biçimleri, mekânsal özellikleri ve strüktürleri açısından tanıtılırken bütün bu unsurların anlamsal değerleri ortaya konulmalıdır. Bu değerlerle ilişkisi ol-

mayan şematik öğretiler hiçbir şekilde benimsenmeyecek, anlaşılmayacaktır. Mimariye bu şekilde bakmak ancak ezberlenen bilgi olarak depolanır. Bu değer ve anlamların farkında olmak yalnızca mimarlık eğitimi için değil, yapıları kullanan, bir yerde ikamet eden herkes için zenginleştirici olabilir. Zira böyle bir farkındalık mekânsal ve çevresel imkânların daha sağlıklı ve mutlu edici şekilde kullanabilmelerinin anahtarlarını sağlayabilir.

Tarihten iyi örnekler zaman, mekân ve kültür farklılığına rağmen insanlar arasında ilişkiler kurar. Tarihi örneklerden öğrenmek, onları bugüne göre tekrar değerlendirmek temel yaşantısal ve tinsel değerlerin sürekliliğini sağlar. Bu kitapta tarih çok sıklıkla gündeme gelmediyse de herhangi bir yapısal değer yalnızca bir kültüre ve zamana ait olarak değil, mimarlığın tarih içindeki genel niteliklerine gönderme yapılarak kullanılmıştır. Bu bakımdan kitaptaki metinler bir şekilde bütün yeryüzüne yaygın bir ikamet kültürünü ve değerlerini dile getirmektedirler.

Üç bölümde ele alınan yerleşim ya da ikamet değerleri, öncelikle doğayı insanın ekümeni olarak görmekte ve doğa ile sanat ve mimarlık arasındaki ilişkileri farklı bakış açılarından farklı değerlendirmelerden irdelemektedir. Yeryüzü olarak ele alınan doğa bölümünde her ne kadar ekolojik kaygılar söz konusu olsa da bunlar her zaman insanın buradaki varlığı ve insanın kendine yer etme çabaları ile ilgili olarak gündeme gelmektedir.

Bugün mimari ve tasarım söylemlerinde kenti en önemli kapsam olarak yorumlayan kentsel tartışmalar ve kuramlar, kentin gerek yapı gerekse doğayı etkileyen konumuna dikkat çekiyorlar. Bu kitapta da kent farklı açılardan ele alınırken gerek anlamsal ve yaşantısal gerekse maddi bakımdan sınırlanamayan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Belki de pratik açıdan bakıldığında kent hem yapıları, yani mimarlığı, hem de doğayı zorlayan, etkileyen, değiştiren, kontrol edilemez bir canlı gibi görünüyor. Kitabın kent ile ilgili bölümü kenti sosyal, sanatsal ve kültürel açıdan ele alırken kuşkusuz daha nice yönlerini konu dışı bırakmıştır. Kent bugün sosyo-politik, ekonomik, iletişimsel ve ekolojik açılardan sonsuz sayıda konuyu ilgilendirmektedır. Bu konuların ancak çok az bir kısmı kısıtlı bir şekilde ele alınabilmiştir. Bu yeryüzü ve yapıyı ilgilendiren bölümler için de geçerli. Doğaya, kente ve yapılara bak-

tığımızda her zaman ya geçmişe ya geleceğe dair düşünceleri gündeme getiriyoruz. Bütün değerlendirmeler hep bir zaman ölçütü taşıyor. Tarihi bu anlamda değerlendirmek gerekir. Bellek ve geçmişi gündemde tutmak, geleceğe ışık tutacak en önemli verilerdir.

Bu düşünceleri Hannah Arendt'in bellek ve tarih kavramları ile sürdürmek doğru olur: "Düşüncenin en önemli şekillerinden biri olan anımsamak, önceden kurulmuş bir referans kapsamı olmadan aciz kalır, insan zihni çok ender durumlarda ilişkisiz bir şeyi akılda tutabilir."[1] "Zihnin işlevi olanı anlamaktır, ve Hegel'e göre bu anlayış insanın gerçek ile uzlaşmasının bir şeklidir; asıl amacı dünya ile barışık olmaktır."[2] Bu düşüncelere göre tarihin önemini anlamak, tarihi bir güç olarak görebilmekle olabilir. Bu bağlamda, mimari ve kent açısından tarih genellikle zaman içinde kalıcı olan yapılarla ilgilenmiştir. Ancak, her ne kadar bunlar çeşitli nedenlerle ayakta kalmışlarsa da, tarihin belleğine pek kaydetmediği yöresel yapılar ve biçimler tarih içinde yaşam ve yerleşim açısından çok daha yaygın şekilde zaman içinde süreklilik gösteren olgulardır. Bruno Zevi'nin birçok metninde vurguladığı gibi dünya ile yakın ilişkileri en iyi temsil eden yapılar kuşkusuz yöresel mimaride karşımıza çıkıyor.[3]

İnsan eylemi sürekli olarak değişen zaman-mekânda, geçmiş ve gelecek arasındaki boşlukta yer alır. İnsan bu boşluğu ancak geleneklerle ve bellekle aşabilir. Ama bugün geçmişle olan ilişki zayıflamıştır. Bu da hem insan ilişkilerinde hem de insanın dünya ile ilişkisinde zayıflamalara, kopukluklara yol açıyor. Yeni kentler, yeni yapılar, eğer temelde sağlam bir birikim yoksa kısa yaşamlı olabilir ancak. Nitekim ülkemizde bu birikimlerin bilinçli olarak yok edilmesiyle kentler de kent olmaktan çıkmış, yapılar yalnızca yüzeysel görünüşleriyle değer kazanmaya başlamıştır.

Bugün anladığımız şekliyle tarih kavramı Rönesans'ta çizgisel perspektif ile yaklaşık aynı zamanda kurgulanır; buna göre zaman dönemlere bölünerek geleceğe doğru gelişerek ilerler. O güne kadar antik dünyada ve Batı-dışı kültürlerde geçerli olan dairesel ve çevrimsel zaman ve mekân kavramları giderek terk edilir; aynı şe-

1 Hannah Arendt (1961: 6).

2 *Agy.*: 8.

3 Bruno Zevi (1994).

kilde, ölümsüz tekrarlar olarak anlaşılan biyolojik zaman kavramı da unutulur ve yalnız insana ait olan bir zaman anlayışı benimsenir. Bugünkü yerleşimlerin ve kentlerin çoğuna baktığımızda doğanın bir karşı güç, adeta yok edilmesi gereken bir düşman gibi, telakki edilmekte olduğunu ve gerek mimarlık gerekse kentlerin çevreden bağımsız ve otonom olgular olarak tasarlanmakta olduklarını görüyoruz. Ancak çok yenilerde mimarlık mesleği yapıları çevresel ve sosyolojik açılardan değerlendirmektedir.

Mimarlığın en önemli değeri kuşkusuz insan yaşamına getirdiği yaşantısal niteliklerdir. Bu kitap mimarlığı ve 'habitus' olarak tanımladığı ikameti bu açıdan ele almakta. Bu bakımdan, bu metinde insanın kendine yer ettiği doğal ve kurgulanmış çevrelerin fiziksel ve mecazi nitelikleri olabildiğince tek tek irdelenmekte. Her şeyden önce doğanın insanın temel yerleşim alanı, ekümeni olduğu unutulmamalı. Bugün mimarlık bu gerçeği tamamen gözardı etmiş durumda görünüyor. Ancak ekolojik sorunlara yeni teknolojiler ve farklı kültürlerden ve bakış açılarından geliştirilen yeni bilgilerle yaklaşan bazı girişimci mimarlar kentleri ve yapıları tekrar bu temel kapsam açısından ele almaktadırlar. Yeni üretilen malzemelerle yapıların karbon dioksit gazlarını emerek oksijen üretmesi, kentlerin büyük ölçeklerde park ve bahçeler olarak tasarlanması, yalnızca ahşap kullanarak hem hafif, hem yangına ve depreme dayanıklı binalar inşa edilmesi herhalde çok yakında gerçekleşecek çözümler olacaktır. Ancak bu tür yeniliklerin bugünün insanına faydalı olabilmesi için yeni kentsel uygulamalara, yeni yapılara girişmeden önce günümüz yaşam koşullarının usdışı, sağlıksız, gereksiz durumuna eleştirel gözlerle bakmalı, bunun değişebileceğine inanmalıyız. Tarihsel süreci bir ilerleme ve gelişme olarak görmekten ziyade farklı yaklaşımların gelişigüzel sıralanması olarak görürsek, bugün içinde bulunduğumuz durumu sorgulayabilir, neo-liberal ekonomilerle üretilen modellerin insan ve doğa sağlığına ters düştüklerini görebiliriz.

Kaynakça

2010 *Venice Biennale Catalog* –Biennale Architettura 2010.

Adorno, Theodor W. (1970) *Aesthetic Theory*, çeviri: C. Lenhardt, New York: Routledge & Kegan Paul.

——— (1997) *Aesthetic Theory*, çev. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Agamben, Giorgio (2004) *The Open: Man and Animal*, çeviri: Kevin Attell, Stanford California: Stanford University Press

——— *Açıklık – İnsan ve Hayvan*, çeviri: Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Alexander, Christopher (1977) *Pattern Language*, Oxford: Oxford University Press.

Ando, Tadao (2002) "Asahi Beer Oyamazaki Villa Museum", *CASA 9*, Vol.30.

Ardaman, Emel (2007) *"Perspective and İstanbul, the Capital of the Ottoman Empire"*, Journal of Design History 20, no. 2 (2007): 109–130

Arendt, Hannah (1996) *Geçmişle Gelecek Arasında*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim.

——— (1961) *Between Past and Future – Six Exercises in Political Thought*, New York: Viking Press.

Arif Çelebi, *Süleymanname*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.

Art Journal, misafir editör Jackie Brookner, College Art Assc., Yaz 1992.

Atıl, Esin (1999) *Levni ve Surname*, İstanbul: Koçbank.

Augé, Marc (1995) *Non-places: An Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe, London and New York: Verso.

Barthes, Roland (1997) *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, çeviri: Richard Howard, California: University of California Press.

——— *Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi*, çeviri: Mehmet Rifat – Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Baudrillard, Jean (1979) *De la seduction*, Paris: Editions Galilée.

Benjamin, Walter (1973) *Gesammelte Schriften*, ed. Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp Vol. V1 ve V2.

——— (1993) *Pasajlar*, çeviri: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berensel, Ege (2012) Video Sergisi Sunuşu, Agir u Gowend /Ateş ve Düğün / The Fire and The Wedding.

——— (Mayıs 2012) Emeğin Filmini Yapmak, VII. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali *Festival Gazetesi*, *Halkevleri Bülten Özel Sayısı*: Mayıs 2012.

Bergson, Henri (2007) *Matière et Mémoire*, Paris: Quadrige/PUF.

Berleant, Arnold (1970) *The Aesthetic Field - A Phenomenology of Aesthetic Experience*, Illinois: Charles C. Thomas.

——— (1992) *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University.

——— (1997) *Living in the Landscape Toward an Aesthetics of Environment*, Kansas: University Press of Kansas.

Bir Başkentin Oluşumu (2011) Goethe Institut ve TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, yayına hazırlayan Leyla Alpagut, Achim Wagner.

Bolens, Guillemette (2004) *La Logique du Corps Articulaire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Bourdieu, Pierre (1992) *Les Règles de l'Art*, Paris : Editions du Seuil.

——— (1992) *Sanatın Kuralları*, çeviri: Necmettin Kâmil Sevil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

——— (1996) *Physical Space, Social Space, Habitus*, İng. çev. yazarın. Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, Universitetet Oslo. Published lecture of 15.5.1995.

——— (1998) "Social Space and Symbolic Space", *Practical Reason*, Stanford: Stanford University Press.

Bourriaud, Nicolas (1998) *Esthétique relationelle*, Dijon: Les presses du reel.

——— (2012) *İlişkisel Estetik*, çeviri: Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Böhme, G. ve Böhme H. (1992) *Das Andere der Vernunft*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Böhme, Gernot (1995) *Atmosphäre*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Burelli, Augusto Romano (1988) *La Moschea di Sinan*, Milano: Cluva Editori.

Cassirer, Ernst (1972) *La Philosophie des formes symboliques*, çeviri: Claude Fronty, Paris: Les éditions de Minuit

——— (1944) "The Concept of Group and the Theory of Perception", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol: 5.

Cinello, E. (2007) "Mahalle Sanat Girişimleri: Kuramsal İlkeler ve Uygulamalar", *Sanat ve Bilim/Sanat ve Sosyal Adanmışlık, Sanart Sempozyumlar Bildiri Kitabı*, yayına hazırlayanlar: Jale N. Erzen, Pelin Yoncacı, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.

Conan, Michel (hazırlayan) (2001) *Environmentalism in Landscape Architecture*- Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXII, Washington D.C.

——— (2000) "Introduction", *Colloquium on the History of Landscape Architecture XXII*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Crane, Howard (1987) *An Early Seventeenth Century Treatise on Ottoman Architecture*, Leiden, the Netherlands: E.J. Brill.

Critchlow, Keith (1976) *Islamic Patterns*, Rochester Vermont: Inner Traditions.
Crowther, Paul (1993) *Art and Embodiment, from Aesthetics to Self-consciousness*, Oxford: Clarendon Press.
——— (2009) *Phenomenology of the Visual Arts*, Stanford, California: Stanford University Press.
Cullen, Gordon (1961) *Townscape*, London: The Architectural Press.
Debord, Guy (1994) *The Society of the Spectacle*, çeviri: D. Nicholson-Smith, New York: Zone Books.
Deleuze, G., Guattari, F. (1972-1973) *Anti-Œdipe : Capitalism et Schizophrénie*, Paris : Les Éditions de Minuit.
——— (1980) *Mille Plateaux*, Paris: Éditions de Minuit.
Dewey, John (1958) *Art as Experience*, "The Live Creature and Ethereal Things" başlıklı bölüm, New York: G. P. Putnam's.
Duras, Marguerite (1950) *Un barrage contre le Pacifique*, Paris: Folio-Gallimard.
Ecological Aesthetics (2004) ed. Heike Strelow, Basel: Birkhauer.
Edensor, Tim (2010) *Geographies of Rhythm*, Farnham, Surrey: Ashgate Publishers.
Erzen, Jale N. (2007) "Islamic Aesthetics: An Alternative Way to Knowledge," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65.
——— (1996) Mimar Sinan Estetik bir Analiz, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
——— (2001) "Aesthetics of the Placeless", *Frontiers of Transculturality on Contemporary Aesthetics*, Turin: Trauben Edizioni.
——— (2003) "Tadao Ando: Yeryüzü ve Evren Arasında", *Arredemento Mimarlık* , Sayı 2003/09, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
——— (2004) *Sinan - Ottoman Architect, An Aesthetic Analysis*, Ankara: Middle East Technical University Faculty of Architecture Press.
Faegre, Torvald (1979) *Tents – Architecture of the Nomads*, New York: Anchor Press.
Fonton, C. (1987) *18. Yüzyılda Türk Müziği*, çeviri: C. Behar, İstanbul: Pan; *bkz*: Behar, C., (1987), *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
Foucault, Michel (1983) "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", çeviri: Jay Miskowiec, *Architecture/Movement/Continuité*, 1984.
Fujita, Haruhiko (2013) "Nature and Architecture: In the City of God and the Land of the Gods", *Nature and City. Beauty is Taking On New Forms*, ed. Jale Erzen & Raffaele Milani, Sassari: Editrice Democratica Sarda.
Goodman, Nelson (1985) "How Buildings Mean," *Critical Inquiry 11* .
Grabar, Olag (1973) *The Formation of Islamic Art*, New Haven: Yale University Press.

——— (1996) *The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem*, New Jersey: Princeton University Press.
"The Grand Tour with Ando", *CASA*, vol: 9, vol. 30, (2002).
Greenberg, Clement (1966) "Modernist Painting", *The New Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battock, New York: Dutton.
Harvey, David (1989) *The Condition of Postmodernity*, London: Basil Blackwell.
——— (1996) *Justice, Nature & the Geography of Difference*, Oxford: Blackwell.
Harvey, David (1989) *Postmodernliğin Durumu*, çeviri: Sungur Savran, Metis Yayınları, 7. basım 2014.
Havelock, Eric A. (1967) *Preface to Plato*, New York: Grosset & Dunlap.
Heidegger, Martin, (1961) *An Introduction to Metaphysics*, çeviri: Ralph Manheim, New York: Anchor Books.
——— (1964) "The Origin of the Work of Art," *Philosophies of Art and Beauty* içinde yayına hazırlayan ve Almancadan çeviri Albert Hofstadter ve Richard Kuhns, Illinois: University of Chicago Press.
——— (1971) "Building Dwelling Thinking", *Poetry, Language, Thought*, çeviri: Albert Hofstadter, New York: Harper Colophon Books.
——— (1976) 'The Origin of the Work of Art', *Philosophies of Art and Beauty*, ed. Albert Hofstadter ve Richard Kuhns, Illinois: The University of Chicago Press.
——— (2000) Elucidations of Hölderlin's Poetry, çeviri: Keith Hoeller, New York: Humanity Books.
——— (2001) *Poetry Language and Thought*, New York: Harper.
——— (2008) *Varlık ve Zaman*, çeviri: Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı.
Hersey, George (1988) *The Lost Meaning of Classical Architecture*, Massachusetts: MIT Press.
Henry, Michel (1996) *Barbarlık*, çeviri: Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Hiroshi Teshigahara (1964) *The Women of the Dunes*, Film.
Hollier, Denis (1992) *Against Architecture: The Writings of, Georges Battaile*, çeviri: Betsy Wing, Cambridge: MIT Press.
Homeros, (2002) *İlyada*, çeviri: Azra Erhat /A. Kadir, İstanbul, Can Yayınları.
Husserl, Edmund (1962) *Ideas – General Introduction to Pure Phenomenology*, çeviri: W.R. Boyce Gibson, London: Collier-Macmillan Ltd.
Immanuel Kant (1951) *Critique of Judgement*, çeviri: J.M. Bernard. New York: Hafner Publishing Co.
Issa, Kobayashi (1763) *The Song of the Nightingale*, Haiku.
Jacobs, Jane (2009) *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*, çeviri: Bülent Doğan, İstanbul: Metis Yayınları.

Jencks, Charles (1977) *The Language of Postmodern Architecture*, London: Rizolli.

Journal of Visual Art Practice, Volume 9 Number 1, 2010.

Kahn, Louis I. (1971) "Silence and Light", *On the Future of Art*, New York: Viking Compass.

Kandinsky, Wassily (1912) *On the Spiritual in Art*, Munich: Piper Verlag.

Kant, Immanuel (1952) *The Critique of Judgement*, çeviri: James Creed Meredith, Oxford: Clarendon Press.

Kelley, Caffyn (2006) *Art and Survival, Patricia Johanson's Environmental Projects*, Önsöz: Lucy Lippard, Canada: Islands Institute.

Keping, Wang (2009) *Chinese Way of Thinking*, Shanghai: Brilliant Publishing House.

Klee, Paul (1956) *The Pedagogical Notebook*, London: Faber & Faber.

Kostof, Spiro (1985) *A History of Architecture*, Oxford: Oxford University Press.

——— (1991) *The City Shaped*, Boston: Little, Brown and Company.

Kracauer, Siegfried (1995) *The Mass Ornament – Weimar Essays*, İçeviri ve ed. Thomas Y. Levin, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kuban, Doğan (1974) *Muslim Religious Architecture, Part I*, Leiden, the Netherlands: Brill.

Kurki, Janne (2011) "Hakikat Komünizmi: Aristoteles ve Kant", *Komünizm Fikri*, çeviri: Okan Doğan, Savaş Kılıç, Haluk Barışcan, İstanbul: Metis.

Lacan, Jacques (1998) *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London: Vintage.

Langer, Susanne K. (1953) *Feeling and Form*, New York: Scribners.

Light, A. "Wim Wenders and the Everyday Aesthetics of Technology and Space", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.55, (Spring 1997), No. 2.

Lim, Tae-seung (2013) "Nature in the City: A Study on the Aesthetic Characteristics of East Asian Landscape Garden and its Application to Urban Life", *Nature and City. Beauty is Taking On New Forms*, ed. Jale Erzen & Raffaele Milani, Sassari: Editrice Democratica Sarda.

Li, Zehou (1989) *Four Lectures on Aesthetics*, Beijing: Sanlian Shudian.

Le Corbusier (1927) *Towards a New Architecture*, çeviri: F. Etchells. London: Architectural Press, (*Shelter and Society*, ed. Paul Oliver içinde)

Lefebvre, Henri (1974) *La Production de L'Espace*, Paris: Anthropos.

——— (1991) *The Production of Space*, çeviri: David Nicholson-Smith, London: Blackwell Publishers.

——— (1996) *Writings on Cities*, çev. ve yayına hazırlayanlar: Eleonore Kofman ve Elizabeth Lebas, Oxford: Blackwell Publishers.

——— (2011) Kentsel Devrim, çeviri: Selim Sezer, İstanbul: Sel Yayıncılık.

——— (2014) *Mekânın Üretimi*, çeviri: Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.
Levinas, Emmanuel (1971) *Totalité et Infini*, Le Hague: Nijhoff.
——— (1991) *Entre Nous*, Paris: Grasset.
Lewcock, R. ve Brans, G. (1975) "The Boat as an Architectural Symbol", *Shelter, Sign & Symbol*, ed Paul Oliver, London: Barrie & Jenkins Ltd.
Mainstone, Rowland (1975) *Developments in Structural Form*, Middlesex: Penquin Books.
Margolis, Joseph (1995) *Historied Thought Constructed World*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
——— (1999), *What, After All, Is a Work of Art?*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
——— (2001) *Selves and Other Texts*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
——— (2009) *The Arts and the Definition of the Human*, Stanford: Stanford University Press.
Marx, Karl (1844) *Économie et philosophie*, Paris: Gallimard, Pléiade II. 1965.
Meneghello, Luigi (1986) *Libera nos a malo*, Milano: Edizioni Rizzoli.
Meriç, Nezihe (2005) *Çisenti*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Merleau-Ponty, Maurice (1945) *La Phéoménologie de la Perception*, Paris: Galimard.
——— (1962) *Phenomenology of Perception*, çeviri: Colin Smith, Gulnar London: Routledge.
Miessen, Markus (2011) *The Nightmare of Participation-Crossbench Praxis as a Mode of Criticality*, Berlin: Sternberg Press.
Miles, Malcolm (1997) Art *Space and the City – Public Art and Urban Futures*, London: Routledge.
——— (2004) *Urban Avant-Gardes, Art, Architecture and Change*, New York: Routledge.
Montero, Barbara (2006) "Proprioception as an Aesthetic Sense," *The Journal ofAesthetics and Art Criticism* 64.
Mumford, Lewis (1961) *The City in History*, New York: Harcourt, Brace and World.
——— (1961) *The City in History*, New York: Harbinger.
——— (1961) *Tarih Boyunca Kent*, Çeviri: Gürol Koca, Tamer Tosun, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007
Nature and the City – Beauty is Taking on a New Form (2013) ed. Jale Erzen, Raffaele Milani, Sassari: Editrice Democrativa Sarda.
Necipoğlu Kafadar, Gülru, (1985) "The Suleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation," *Muqarnas*, vol. 3, ed: Oleg Grabar, Leiden, the Netherlands: E. J. Brill.

Necipoğlu, Gülru (1993) "Framing the Gaze: Comparing Ottoman, Safavid and Mughal Palaces", *Ars Orientalis*, 23.

Norberg-Schulz, Christian (1975) *Meaning in Western Architecture*, London: Studio Vista.

——— (1980) *Genius Loci*, London: Studio Vista.

Olsson, Gunnar (1994) *Heretic Cartography*, Helsinki: Fennia 172.2.

Özgüç, Tahsin (2005) *Kültepe – Kanis / Nesa*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Klee, Paul (1956) *The Pedagogical Notebook*, London: Faber & Faber.

Papadopoulo, A. (1976) *L'Islam et l'Art Musulman*, Paris: Mazenod.

Pearman, Hugh. (1998) *Contemporary World Architecture*, London: Phaidon.

Pera Peras Poros, Jacques Derrida ile Disiplinlerarası Atölye, 09-10 Mayıs 1997, tanıtım broşürü, Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Piaget, J. ve Inhelder, B., (1956) *The Child's Conception of Space*, çeviri: F.J. Langdon ve J.L. Lunzer, New York: The Norton Library.

——— (1967) *The Child's Conception of Space*, çeviri: F.C. Langton ve J.L. Lunzer. New York: The Norton Library.

Pieper, Jan (1975) "Three Cities of Nepal", *Shelter, Sign & Symbol*, ed. Paul Oliver, London: Barrie & Jenkins Ltd.

Procopius, *Buildings*, I.i.24; V.viii- 1905, ed. L. Haury- Teubner.

Rancière, Jacques (2008) *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique.

——— (2008) *Özgürleşen Seyirci*, çeviri:. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Ravelli, Marco (1996) "Worker Identity in the Factory Desert", *Theory Out of Bounds – Radical Thought in Italy*, ed. Paolo Virno/Michael Hardt, Minnesota: University of Minnesota Press.

Richter, Gerhard (1998) "Landschaften", Katalog, Hannover: Sprengler Museum.

Sadler, Simon (1998) *The Situationist City*, London and Cambridge, MA: MIT Press, (WhyBrow 2011 içinde)

Sasaki, Kenichi (1996) 'Aesthetic Life in the Anti-Urban Culture of Japan', *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, ed. Heinz Paetzold, Maastricht: Jan van Eyck Akademie.

——— (1998) *Aesthetics on Non-Western Principles*, Version 0.5, (3. Historicity in Townscape and Landscapes), Maastricht: Jan Van Eyck Akademie.

Sassen, Saskia (2012) "Sınır Bölgeleri Olarak Şehirler", *Farklı Dünyaları Düşünmek*, ed. J. Backstein, D. Birnbaum, S. Wallenstein, çeviri: Emine Ayhan, İstanbul: Metis Defterleri.

Schimmel, Annemarie (1975) *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press.

Schmarsow, August (1994) "The Essense of Architectural Creation", *Empathy,*

Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893; ed. H.F. Mallgrave ve Ikonomou, Getty Research Institute.

Scruton, Roger (1979) *The Aesthetics of Architecture*, London: Methuen and Co. Ltd.

Seel, Martin (1991) *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Sennett, Richard. (1974) *The Fall of Public Man*, New York: W.W. Norton & Company.

——— (1990) The *Conscience of the Eye, The Design and Social Life of Cities*, New York: W.W. Norton & Company.

——— (1994) *Flesh and Stone*, London: W.W. Norton.

——— (1996) *The Uses of Disorder*, London: Faber & Faber.

——— (1990). *Gözün Vicdanı*, çeviri: Can Kurultay, Süha Sertabiboğlu, Istanbul: Metis Yayınları, 1999

——— (1990). *Ten ve Taş*, çeviri: Can Kurultay, Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Metis Yayınları, 1999

Sutton, Peter C. (1998) *Pieter de Hooch 1629-1684*, Hartford, Connecticut: Wadsworth Atheneum.

Shubin, Neil (2008) *Your Inner Fish*, Tyndale.

Sinan's Autobiographies: Five Sixteenth-Century Texts, (2006) ed. Gülru Necipoğlu, çeviri ve notlar: Howard Crane ve Esra Akın, Leiden: Brill.

Tanyeli, Uğur (2005) "Kamusal Mekan - Özel Mekan: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı", *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset, 9. İstanbul Bienali'nden Metinler*, ed. Deniz Ünsal, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005.

——— (2009) *Türkiye'de Görsellik Tarihine Giriş*, İstanbul: Akın Nalça.

Tekiner, Aylin (2010) *Atatürk Heykelleri*, İstanbul: İletişim.

Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Book of Buildings), İstanbul: Koçbank, 2002.

Thoreau, H. D. (1854/1960) *Walden* or *Life in the Woods*, Garden City, N.Y.: Dolphin Books.

Thorns, David C. (2004) *Kentlerin Dönüşümü*, İstanbul: CSA Global Yayın Ajansı; *Bkz:* Kentsel Sosyal Eşitsizlik ve Sosyal Dışlanma.

Tiberghien, Gilles A.(1995) *Land Art*, Paris: Editions Carré.

Tolstoy, Bibikova and Cooke (1990) *Street Art of the Russian Revolution*, ed. Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova and Catherine Cooke. New York: Vendome Press, (Miles (2004) içinde).

Virilio, Paul (1995) *La Vitesse de Libération*, Paris: Galilée.

Vitruvius (1960) *The Ten Books of Architecture*, çeviri: Hicky Morgan Morris, New York: Dover.

Welsch, Wolfgang (2012) *Mensch und Welt*, München: Verlag C.H. Beck.

Whybrow, Nicolas (2011) *Art and the City*, London: I.B. Tauris.

Wiseman, Mary (2013) "Reflections on Violence in Nature and Stillness in Art. An Essay in Several Parts", *Nature and City. Beauty is Taking On New Forms*, ed. Jale Erzen & Raffaele Milani, Sassari: Editrice Democratica Sarda.

Wittkower, Rudolf (1971) *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York: The Norton Library.

Wu, Xin (2007) *Patricia Johanson's House and Garden Commission: Reconstruction of Modernity*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks, Vol.s I-II.

Zevi, Bruno (1994) *Architettura. Concetti di Una Controstoria*, Firenze: Newton Compton Editori.

Teşekkürler

Bir kitabın üretimi, yazarı tek kişi olsa da, birçok kişinin, kurumun ve durumun katkısıyla olabiliyor. Burada bu metinlerin esininde ve sonuçlanmasında katkısı olan onlarca kişinin bazılarını anımsamasam bile, birlikte olduğum herkese bir şeyler borçlu olduğuma inanıyorum. Bunlar içinde bilgilerimi ve düşüncelerimi şekillendiren en önemli kişilerin kırk yılı aşkın öğretmenliğim süresince birçok üniversitede ve bilhassa ODTÜ'de beni ağırlamış, dinlemiş, yanıtlamış olan öğrencilerim olduğuna inanıyorum. Bugün de öğretmenlik mesleğimi heyecanla sürdürmeme neden olan yine en çok, kitaplardan değil, onlar ile öğreniyor olmamdır. Kuşkusuz kitabın fiziksel olarak ortaya çıkması sürecinde bazı kişiler bilfiil yardımda bulundular. Sıkılmadan metinlerimi okuyan ve önerilerde bulunan Prof. Dr. Güven Arif Sargın bu kişilerin başında gelir. Kitabın son hazırlıklarında bilgisayar ortamında gerekli ilk hazırlıkları yorulmadan sürdüren ODTÜ Mimarlık Bölümü doktora öğrencisi Ezgi Balkanay, son yayına hazırlık aşamalarında yardımlarını esirgemeyen ODTÜ Mimarlık Bölümü yüksek lisans öğrencisi Başak Kalfa'ya sonsuz teşekkürler. Böyle bir yardım olmadan kitabımı bitirmeme imkân olamazdı zira geçen yüzyıldan kalma biri olarak bilgisayar ortamında oldukça özürlüyüm. Arşivinden birçok fotoğrafını kitaba veren fotoğrafçı Yiğit Ataklı'ya bu katkısı için çok teşekkür ediyorum, zira metinlerin anlaşılması bazen büyük ölçüde imajlara bağlı olabiliyor. Teknik konularda hemen katkı sağlayan Rüstem Tasman'a ve fotoğrafları dijital ortama aktaran ODTÜ Mimarlık Fakültesi Fotograf Atölyesi sorumlusu Özcan Karataş'a teşekkür ederim.

Kitaptaki sanat işlerinin bazıları yakın dostlarım Patricia Johanson, Melike Abasıyanık Kurtiç, Ankara'ya 1995'te bir proje için gelen Olavi Lanu ve yine birkaç kez ODTÜ'de çalıştaylar düzenleyen merhum dost Herman Prigann'a ait. Bu işlerin imajlarının burada yayımlanmasına izin veren sanatçılara ve Olavi Lanu işleri izni için yardımcı olan Antero Kare'ye ve 1997'de hediye ettiği fotoğrafı için Ara Güler'e ve yayın izni alan Ragıp Buluç'a teşekkür ederim.

Umarım bu kitap ilgiyle okunduğu kadar mimarlıkla ilgili yeni sorgulamalara neden olacaktır.

Jale Nejdet Erzen, Ocak 2015

Dizin

16. yüzyıl 73, 79, 203, 209, 250, 253, 257, 258
18. yüzyıl 35, 40, 50, 83, 152, 176, 178, 213

A
Aalto, Alvar 71, 256
Abe, Kobo 59
Adorno 22, 47, 48, 52, 53, 105, 267
Afrika 123, 184, 188, 225, 254
Agamben, Giorgio 37, 38, 267
Agra 257
ahlak 37
Ahlat 99
ahşap 200, 201, 212, 215, 216, 219, 234, 235, 255, 266
aidiyet 107, 122, 143, 176, 238, 244, 257
Akdeniz 31, 62, 171, 172, 212, 251
Alsas 62
Amsterdam 113
Anadolu 40, 76, 100, 106, 134, 138, 166, 213, 254, 273
Anayurt 8, 219
Ando, Tadao 71, 205, 206, 207, 210, 219, 220, 260, 267, 269, 270
anıt 12, 29, 68, 238, 239, 240, 241, 243
anlam 12, 13, 24, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 44, 45, 47, 48, 49, 52, 53, 79, 88, 101, 105, 106, 107, 109, 117, 119, 136, 139, 140, 150, 154, 163, 164, 174, 175, 176, 178, 185, 190, 191, 196, 198, 199, 202, 203, 204, 211, 215, 216, 219, 220, 224, 231, 236, 238, 243, 248, 261, 262
Antalya 58
Antik Yunan 22, 151, 152, 205
Arendt, Hannah 38, 43, 265, 267
Arif Çelebi 74, 267
Aristoteles 36, 37, 271
Arkan, Seyfi 257
Arolat, Emre 245, 246
artefakt 108
Arte Povera 224
Asur 196, 199
Asurlular 199
Aşil 189
Augé, Marc 161, 162, 163, 164, 168, 267
Augustus Mabedi 241
AVM 164, 263
Aya Sofya 152
Aydınlanma 35, 38, 49, 50, 111, 174
Aziz Paul Şapeli 239, 240

B
Bahar 32, 62, 68, 81
Bahçe 67, 71, 81, 93, 94, 114, 118, 155, 201, 206, 209, 219, 221, 231
baldaken 253
Balgat 114
balkon 143
Balla, Giacomo 153
bambu 68
Barbaros Köyü 35, 40, 41, 42, 216
Barok 70, 72, 73, 201, 213
Barragán, Luis 221
Barthes, Roland 238, 267
Basho 121

Bataille, Georges 248
Baudelaire, Charles 169, 192
Baudrillard, Jean 182, 267
Bauhaus 246
beden 13, 32, 120, 128, 150, 185, 188, 189, 190, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 209, 234, 235, 255, 259
Beinecke Kütüphanesi 216
bellek 15, 60, 88, 184, 188, 190, 265
Benjamin, Walter 121, 132, 133, 267
bereket 232
Bergson, Henri 60, 61, 185, 189, 190, 268
Berkel, Sabri 52
Berleant, Arnold 13, 31, 47, 83, 268
Beuys, Joseph 50, 56, 89, 124, 125, 126, 127
Bibikova 140, 274
biyolojik 28, 36, 50, 108, 266
Bizans 110, 152, 251
Boccioni, Umberto 153
Bolens, Guillaumette 185, 187, 188, 189, 199, 200, 268
bolluk 232
Bologna 64, 215
Bonatz, Paul 237
Bosna 55
botanik 64, 67, 68, 118
Bourdieu, Pierre 11, 12, 106, 192, 268
Bourriaud, Nicolas 88, 268
Böhme, Gernot 23, 62, 63, 268
Böhme, Hartmut 23, 62, 63, 268
Brooklyn 167
Bursa 220, 221, 241, 250, 254
Bursalı, Şefik 122
Büyük Çekmece Köprüsü 220

C
Cafer Efendi 261
Calatrava, Santiago 205
Carra, Carlo 153
Cassatt, Mary 149
Cassirer, Ernst 13, 200, 268
caz 261
cemaat 251, 253, 255, 256
Cengiz Han 191
Cennet 9, 79, 252
Cézanne, Paul 39, 46
Champs-Élysées 141
Christo 88
Cinello, Elizabeth 117, 268
Clemens, Frederic E. 84
coğrafya 22, 24, 33, 58, 128, 129, 130, 159, 183, 234
Conan, Michel 84, 86, 87, 203, 268
Courbet, Gustave 140
Crowther, Paul 53, 119, 197, 269
Cullen, Gordon 122, 123, 269

Ç
çağdaş 26, 44, 45, 50, 60, 71, 109, 137, 141, 163, 170, 175, 182, 183, 187, 225, 227, 230, 249
çardak 253
çerçeve 84, 121
Çeşme Yarımadası 35, 40
çevre 12, 13, 14, 15, 19, 25, 26, 28, 29, 32, 33, 34, 72, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 107, 110, 120, 123, 165, 184, 185, 188, 190, 198, 202, 212, 233, 259, 262
çevre estetiği 29
çınar 70
Çizgi Bahçesi 94
çizgisel 38, 79, 171, 200, 204, 208, 209, 255, 265

D
Dada 224
dağlar 22, 54, 73, 118, 166

Dallas 60, 93
Dallas Doğa Tarihi Müzesi 93
dans 182, 188, 200, 229
dantel 42
Darülislam 252
Das Ding 37
Deadalus 200
Debord, Guy 139, 269
değişim 84, 167, 168, 169, 174, 176, 234, 241, 249, 256, 262
Delacroix, Eugene 49
Deleuze, Gilles 158, 159, 160, 166, 167, 189, 269
de Maria, Walter 51
deniz 14, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 75, 118
Derrida, Jacques 134, 273
Descartes, Rene 35, 38
Dessau 87, 167
Dewey, John 84, 85, 269
Diderot, Denis 25
dijital 155, 168, 184, 188, 243, 276
dil 150, 188, 226
direniş 15, 125, 182
diyalog 63, 91, 92, 125, 147, 148, 152, 159, 210
doğa 14, 19, 21, 22, 23, 24, 35, 36, 37, 39, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 100, 105, 106, 108, 118, 119, 130, 139, 173, 196, 205, 208, 219, 220, 235, 238, 262, 264, 266
doku 171, 174, 216
dolaşım 100, 113, 120, 121, 122, 130, 133, 156, 171, 181, 186, 187, 200, 208, 260
dram 152
Duras, Marguerite 59, 269
duyum 86, 119, 217
dünya 13, 19, 20, 21, 23, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 43, 51, 53, 62, 74, 82, 111, 113, 115, 120, 135, 147, 150, 158, 161, 163, 164, 170, 182, 184, 186, 188, 195, 196, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 208, 209, 218, 219, 227, 233, 235, 243, 249, 259, 263, 265

E

Edensor, Tim 111, 269
Edinburgh 167
Ege 42, 61, 62, 183, 184, 245, 267
eğrisel 171, 200, 207, 208, 211
Eiffel Kulesi 205, 207, 238, 267
Eisenman, Peter 146
Eisenstein, Sergei 245
ekoloji 14, 50, 83, 85, 88
ekolojik sanat 86
Elhambra 211
Elsaesser, Martin 100
empati 203, 228, 245
endüstri 25, 40, 159, 164, 167, 209, 227, 244
Erika 62
eril 22
estetik algı 14, 26
eylem 30, 32, 72, 125, 127, 148, 150, 200, 202, 223

F

fabrika 243, 244, 245, 246
Fair Park Lagoon 93
felsefe 28, 35, 36, 45, 70, 95, 248
fenomenolojik 11, 12, 13, 15, 19, 84, 105, 112, 196
Fırat Nehri 65
flâneur 121, 132, 133
flora 93

Fluxus 124, 125
forum 151
Foster, Cheryl 198, 205, 207, 226, 249
Foster, Norman 198, 205, 207, 226, 249
fotoğraf 47, 102, 153, 187, 191, 225
Foucault, Michel 101, 269
Friedrich, Caspar David 58, 88
Fukushima 59

G
gecekondu 114, 218
Gehry, Frank 210
Genius Loci 273
gerçeklik 19, 29, 32, 35, 36, 125, 137, 168
Germen 204
Gesamtkunstwerk 139, 195
Gezi 125, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 136
Giotto 82
Goodman, Nelson 248, 269
göç 145, 159, 163, 164, 166, 186, 218, 229, 263
göçebe 77
gökyüzü 22, 203, 236
Greenberg, Clement 48, 270
Greko-Romen 171
Guattari, Felix 158, 159, 166, 167, 189, 269
Güney Kore 191
Gürcistan 145
güzel 37, 44, 47, 52, 60, 64, 74, 75, 87, 100, 107, 117, 118, 122, 139, 145, 187, 201

H
Hadrianus 68
Haiku 29, 270
hakikat 36, 37
Haliç 153, 178, 257
Halikarnassus 238
halk 57, 111, 144, 145, 146, 152, 153, 154, 157
hareket 11, 13, 27, 28, 45, 59, 65, 80, 119, 122, 136, 141, 150, 159, 160, 163, 166, 183, 188, 190, 200, 207, 208, 209, 224, 229, 230, 236, 244, 259
Harvey, David 39, 226, 270
hasta 32
havaalanları 164
havalık 237
Havelock, Eric H. 188, 270
Haydar Türbesi, Delhi 257
hayvan 19, 37, 38, 40, 54, 72, 84, 108, 158, 165, 201, 236
haz 22, 195
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 53, 265
Heidegger, Martin 11, 12, 19, 20, 21, 22, 27, 28, 51, 203, 204, 234, 235, 236, 237, 238, 259, 270
Heizer, Michael 51
Hektor 189
Hemingway, Ernest 192
hermeneutic 27
Hersey, George 148, 221, 270
heykel 12, 48, 64, 90, 91, 96, 100, 110, 119, 122, 126, 127, 136, 137, 190, 205, 220, 252, 257
Hıristiyan 100, 172, 190, 191, 241, 251, 252
Hindistan 178, 184, 220, 237
Hindu 191, 209, 240
Hirst, Damien 50
Hollein, Hans 249
Hollier, Dennis 248, 270
homeostasis 84
Homeros 75, 188, 189, 200, 270

Hong Kong 192, 198
Hölderlin, Friedrich 234, 270
Husserl, Edmund 13, 29, 270
Hümanizm 7, 72

I
Inhelder, Baber 31, 121, 273
ışık 54, 64, 65, 102, 120, 123, 136, 144, 156, 178, 186, 200, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 225, 241, 251, 253, 256, 257, 265

İ
İlahi Sahne 9, 255
iletişim 28, 29, 30, 33, 34, 67, 83, 84, 88, 112, 128, 160, 171, 202, 204, 226, 230
ilişki 14, 25, 27, 28, 32, 34, 36, 39, 43, 60, 63, 71, 80, 83, 85, 86, 87, 119, 125, 128, 142, 148, 158, 159, 164, 165, 167, 187, 189, 190, 191, 192, 196, 199, 202, 209, 210, 218, 223, 235, 240, 249, 255, 257, 259, 265
ilkörneksel 15, 22, 61, 148, 199, 221
İpekyol yapısı 245
İslam 8, 15, 72, 75, 100, 123, 131, 145, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 190, 203, 208, 209, 211, 240, 241, 248, 249, 251, 252, 257, 258, 259, 261
İspanya 171, 254

J
Jacobs, Jane 116, 145, 270
Japonya 59, 68, 69, 72, 96, 190, 197, 212, 237
Jencks, Charles 249, 271
Johanson, Patricia 60, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 271, 275, 276

K
Kaddafi 242
Kahire 170, 172, 250
Kahn, Louis I. 201, 210, 271
kaldırım 122, 127, 216
kamu 109, 110, 115, 117, 132, 141, 146, 154, 171, 215, 227, 228
kamusal 67, 110, 127, 132, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 155, 170, 171, 238, 251, 258
kanserojen 182
Kant, Immanuel 22, 36, 37, 44, 45, 48, 49, 63, 74, 75, 270, 271
Karaburçak, İhsan Cemal 122
Karaburun 62
Keçiören 178, 179
Kent 1, 3, 4, 7, 8, 64, 72, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 126, 128, 130, 134, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 147, 150, 152, 156, 169, 176, 180, 187, 189, 191, 192, 233, 257, 264, 272, 274
kerpiç 234, 237
Keskinok, Çağatay 118
kimlik 15, 27, 39, 52, 158, 159, 161, 162, 165, 167, 168, 176, 186, 191, 210, 223, 224, 228, 233, 263
kitsch 27, 117, 227, 228
klasik 13, 44, 47, 50, 155, 239
Knossos 188, 200
Kobe 206
koku 57, 65, 215
Komünizm 271
konut 130, 149, 167, 171, 182, 196, 218, 219, 226, 228, 230, 234, 236, 238, 240
Konyaaltı 58
Koptlar 100
Kostof, Spiro 171, 201, 271

Kozmik Spiral 9, 252, 258
Köy 9, 35, 40, 42, 186, 195, 203, 213, 216, 217, 230, 231, 232, 233, 244
Kracauer, Sigfried 144, 271
Kubbe 208, 211
Kubbetü'l-Sahra 251
kurban 22, 148, 221
Kurki, Janne 36, 37, 42, 43, 271
Kurtiç, Melike Abasıyanık 51, 54, 61, 276
Kurtuba 69, 145, 254, 255
kutsal 22, 82, 91, 100, 110, 149, 196, 252, 253, 255, 259
Kuzey Avrupa 72
küreselleşme 135, 170, 181, 184
Kyoto 29, 59, 68, 218, 220

L
Lacan 53, 271
Lalique 220
Lanu, Olavi 88, 89, 90, 91, 95, 276
Lassus, Bernard 87
Latin 204
Le Corbusier 237, 238, 239, 248, 271
Ledoux, Claude Nicholas 248
Lefebvre, Henri 111, 126, 140, 143, 147, 157, 226, 239, 240, 241, 271
Leiden 67, 268, 271, 272, 274
Levinas, Emmanuel 28, 158, 159, 164, 272
Levni 152, 267
Libya 242
Lichtenberg, Georg Christopher 101
Lim, Tae-Seung 70, 271
Linnaeus 38
Ljubljana 145
logos 36, 37
Long, Richard 51

M
Madrid 120, 125, 187, 216
makam 261
malzeme 95, 114, 200, 205, 212, 215, 216, 218, 229, 231, 236, 238, 246
Manet, Edouard 149, 192
manzara resmi 72
Mardin 172, 174, 183
Margolis, Joseph 5, 19, 52, 53, 105, 148, 198, 272
Marsilya 246
Matrakçı Nasuh 72, 73, 75
mecaz 159, 248, 250, 255, 259
medya 129, 227, 246
Mekke 251
Mendelsohn, Erich 246
Meneghello, Luigi 186, 272
Meriç, Nezihe 56, 57, 272
Merida 171
Meryem Ana 82
Merzifon 183
Merz, Mario 224
Mevlevi 259
mezar 98, 99, 100, 102, 238
Miessen, Markus 130, 272
Milani, Raffaele 105, 269, 271, 272, 275
Miles, Malcolm 140, 146, 272, 274
Mimar Sinan 75, 205, 209, 220, 250, 252, 269
minyatürler 73, 74, 75, 79, 81, 82, 153, 171
Miralles, Enric 101, 102
Modena 129
modern 35, 38, 73, 85, 110, 114, 121, 144, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 175, 178, 181, 227, 233, 238, 243, 244, 246, 261
Moğlova Su Kemeri 220
Moğol 154, 257

Monet, Claude 68, 209, 210
Moore, Charles 249
moral 22
Mumford, Lewis 111, 147, 151, 152, 157, 162, 163, 201, 272
müze 111, 119, 206, 210, 215, 217, 220, 267
müzik 137, 209, 213, 221, 261

N
Necipoğlu, Gülru 154, 250, 259, 272, 273, 274
nehir 55, 59, 75, 118, 238
Nervi, Pier Luigi 205
nesne 11, 12, 28, 29, 30, 33, 105, 185, 188, 203, 215, 236, 239, 262
New York 90, 113, 187, 239, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275
Nietzsche 38, 88
Norberg-Schulz, Christian 88, 249, 273

O
Olsson, Gunnar 32, 273
opera 152, 256
Oppenheim, Dennis 51
organik 21, 80, 93, 168, 187, 228
Orta Asya 77, 219
Ortaçağ 65, 73, 74, 75, 82, 208, 249, 252
Osaka 113, 156

Ö
Özbekistan 224
özne 28, 29, 30, 32, 33, 105, 119, 185

P
Paetzold, Heinz 24, 273
Pakistan 237
Paris 109, 140, 141, 167, 176, 187, 192, 243, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274
park 58, 68, 69, 71, 94, 111, 142, 178, 266
Pearman, Hugh 248, 273
pera, peras, poros 138
Pessinus 66
Petrograd Serbest Sanat Eğitimi 140
peyzaj 14, 45, 47, 58, 59, 69, 70, 71, 72, 80, 84, 86, 87, 92, 95, 97, 101, 139, 150
Piaget, Jean 31, 121, 273
Pinos, Carme 101
Piren 62
podyum 12
politik 24, 40, 69, 87, 95, 106, 125, 126, 130, 131, 136, 137, 140, 141, 146, 151, 154, 157, 162, 178, 181, 183, 184, 188, 224, 225, 228, 229, 238, 239, 241, 242, 248, 264
Pollock, Jackson 52
Ponty, Maurice Merleau 13, 28, 84, 85, 118, 191, 200, 272
popüler kültür 186, 225
popülist 117, 144
Portoghesi, Paolo 249
Poussin, Nicolas 150
Prigann, Herman 87, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 276
Procopius 152, 273

R
Rajastan 220
Ravelli, Marko 244, 273
renk 14, 45, 49, 51, 52, 55, 65, 75, 81, 120, 123, 209, 213
resim 70, 72, 73, 74, 77, 80, 100, 122, 198, 213, 215
Richter, Gerhard 47, 48, 273
Rio de Janeiro 58

Rossi, Aldo 249
Rousseau, Jean Jacques 40, 50
Rönesans 35, 40, 50, 69, 70, 72, 73, 74, 82, 174, 202, 208, 239, 265
Rudofsky, Bernard 237

S
Sadabat 153
Sadler, Simon 141, 273
Safevi 154
sahil 57, 58, 62
sahne 12, 15, 79, 147, 150, 152, 153, 154, 156, 157, 200, 201, 202, 251
sanat 1, 13, 14, 20, 24, 25, 26, 27, 37, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 71, 74, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 99, 105, 109, 110, 117, 118, 119, 124, 125, 126, 139, 140, 141, 163, 166, 186, 195, 196, 197, 215, 224, 225, 227, 229, 235, 259, 264, 276
San Francisco 60, 93, 153
San Pietro Bazilikası 208, 258
Sant'Elia, Antonio 186
Sasaki, Kenichi 22, 121, 273
Sassen, Saskia 155, 273
Schimmel, Anne-Marie 32, 273
Scrovengi Şapeli 82, 247
Scruton, Roger 196, 274
sebil 220
Seel, Martin 24, 274
sefalet 15, 114, 181, 223, 224, 227, 228, 263
sembolik 14, 15, 110, 136
Sennett, Richard 174, 175, 176, 178, 185, 189, 190, 191, 274
seramik 212, 216, 236
Serra, Richard 205
Shubin, Neil 61, 274
simge 13, 31, 67, 79, 82, 93, 94, 110, 166, 175, 242, 247, 248, 249, 251, 252, 257, 259
Situationist 139, 273
Sivrihisar 66, 211
Smithson, Robert 89
Sofokles 152
Sosyal Heykel 8, 124, 126
Soyut Dışavurumcular 51
sömürü 28
Sultan Süleyman 72, 73, 76, 81
Süleymanname 73, 74, 76, 77, 78, 80, 267
süsleme 49, 136, 145, 171, 174, 203, 220, 251, 253

Ş
Şam 171
Şangay 161, 182
Şehzade Abdülmecit 122
Şinto 22

T
Tac Mahal 238, 257
Tanyeli, Uğur 132, 133, 153, 274
tapınak 178, 196, 205, 217
Tas, Tevfik 166
taş 58, 69, 79, 99, 100, 101, 154, 166, 212, 234
teknoloji 24, 25, 167, 243, 244
temaşa 13, 45, 47, 139
temsil 13, 14, 32, 33, 45, 47, 49, 52, 53, 58, 60, 61, 68, 69, 72, 82, 102, 105, 121, 152, 155, 160, 186, 199, 211, 219, 238, 242, 245, 248, 252, 253, 255, 265
tepki 11, 13, 32, 48, 52, 175, 195, 210, 236
Teshigahara, Hiroshi 59, 60, 270
Thoreau, Henry David 56, 61, 274
Thorns, David C. 113, 274
Tiflis 123, 128, 145
Tivoli 68

TOKİ 114, 145, 226
Tokyo 129, 154
Tolstoy, Cooke 140, 274
Topkapı Sarayı 74, 76, 77, 78, 80, 267
toplu taşıma 113
trafik 56, 57, 111, 115, 116, 121, 130, 143, 177, 181, 201, 202
Tunus 145, 173
Turner 49, 58, 210

U
Ulis 189
Uzakdoğu 22, 69, 190

Ü
üçüncü dünya 113, 115, 227, 233

V
varlık 19, 20, 21, 23, 27, 28, 30, 31, 36, 55, 61, 84, 88, 101, 108, 118, 195, 210, 235, 241, 251, 255, 262
vecd 23
Venedik 56, 154
Venedik Mimarlık Bienali 154
Vermeer, Jan 150
Vertov, Dziga 245
Villa Borghese 68
vista 120
Voltaire 50

W
Welsch, Wolfgang 35, 36, 39, 43, 274
Wenders, Wim 129, 202, 271
Werkbund 246
Whybrow, Nicolas 140, 141, 146, 274
Wines, James 71
Wiseman, Mary 70, 275
Wittgenstein, Ludwig 237
Wittkower, Rudolf 199, 203, 275
Wright, Frank Lloyd 221, 237, 238
Wu, Xin 60, 93, 275

Y
yapı 11, 12, 15, 19, 21, 71, 77, 84, 107, 111, 114, 119, 122, 129, 130, 155, 171, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 211, 215, 216, 217, 218, 221, 224, 234, 237, 238, 243, 246, 251, 252, 254, 258, 259, 261, 263, 264
Yeni Cami 70
yerel 85, 107, 117, 167, 187, 192, 200, 211, 216, 218, 224, 235, 237, 238, 240, 261
yeryüzü 12, 14, 19, 20, 21, 25, 27, 31, 34, 51, 84, 90, 159, 161, 162, 189, 199, 202, 235, 259, 264
Yin ve Yen 22
yosun 51, 54, 57, 95
Yu, Kongjian 221
yurt 219, 244
yüce 37, 49, 50, 58

Z
Zehou, Li 22, 271
Zevi, Bruno 265, 275
zihin (nous) 36, 43, 259
Zola, Emile 192

Sanat tarihçisi ve ressam Jale N. Erzen'in bu kitabı yeryüzü, kent ve yapının birey için ne anlama geldiğini, bunlarla nasıl yaşadığını duyumsatmaya yönelik metinlerinden oluşuyor.

Yıllardır mimarlık tarihi dersleri de veren yazar, Sivrihisar'dan Tokyo'ya, Tiflis'ten San Francisco'ya, insanın bastığı yer ile ilişkisini anlatıyor, fotoğraflarla gösteriyor. Sayfalarda ilerledikçe, yeterince üzerinde durulmayan estetik ve kültürel değerleri; göç ve sefaletin yarattığı, dünyayı bölen farklılıkları; geçmişten günümüze insanın dünyada bıraktığı veya bırakamadığı izleri, "yer olmayan" yerleri ve kente yansıyan birçok meseleyi tartışmaya açıyor.

Fotoğraflar: Jale N. Erzen
"Yeryüzü Bedenim", Ankara, 2010.
Akseki'de bir köyde duvar, 2004.
Bir eski Sivrihisar evinde tavanda ışık öğesi, 1975.

ISBN 978-975-08-3456-1
9 789750 834561
30 TL
KDV'den muaftır.